STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2018

SCALPENDI EDITORE

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2018 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 978-88-32203-00-4
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Montaggio
Roberta Russo

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2018

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

Sede operativa:
Grafiche Milani S.p.a.
Via Guglielmo Marconi, 17/19
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del 10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei, Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani, Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer, Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

Referenze fotografiche
© Antonio Quattrone, p. 155
© Carmen Belmonte, pp. 28-29
© Firenze, Gallerie degli Uffizi, Dipartimento fotografico, p. 156
© Giovanni Lattanzi, pp. 20, 25 (9), 27 (12)
© Mario Ciaralli, pp. 19 (2), 21-22, 24, 25 (10), 26
© MiBACT-Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, p. 23
© Paolo Giomi-Rieti Life, p. 19 (1)
© Parigi, Bibliothèque Nationale de France, pp. 305, 307, 341
© Philadelphia, Philadelphia Museum of Art
© Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, p. 153

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Amatrice dopo il terremoto. Ricognizione sullo stato del patrimonio artistico nel centro storico e nelle ville
Rossana Torlontano 9

Identificazione delle cause e accertamento delle intenzioni nella critica inferenziale di Baxandall
Franco Bernabei 31

Recensione a Robert Klein, L'Esthétique de la Technè
Claudia Cieri Via 51

Abstract 58

LETTERATURA ARTISTICA

Baldinucci prima di Baldinucci
Laura Cavazzini 63

Le Notizie *del Volterrano: un caso di studio sul metodo di lavoro di Filippo Baldinucci*
Alessandro Grassi 75

Baldinucci, Notizie *sull'architettura*
Mario Bevilacqua 89

Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci e il collezionismo del tardo Seicento a Firenze: anticipazioni di una ricerca in corso
Elena Fumagalli 137

«Che tragga più al disegno che al colorito», la pittura a chiaroscuro nella teoria vasariana
Monica Latella 159

Le metamorfosi di Caravaggio: su alcune interpretazioni della "vera effigie" di Michelangelo Merisi
Francesco Paolo Campione 181

L'elogio dell'artista nella Roma barocca: il caso di Antonio Bruni
Daniela Caracciolo 209

Il Lamento di Arianna *di Guido Reni*
Raffaella Morselli 239

Marco Benefial, l'Accademia di San Luca e le "mezzerie": una rilettura della vicenda attraverso le fonti
Stefano Pierguidi 277

*Imparare l'arte senza maestri: l'*Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure *(1795) di Jean-Baptiste Pierre Lebrun*
Chiara Savettieri 287

Abstract 308

CRITICA E STORIOGRAFIA

Lo strano caso di Mme Soyer, née Landon
Ornella Scognamiglio 321

La fortuna dei primitivi italiani nella cultura catalana dell'Ottocento: il caso di Pablo Milá y Fontanals
Carolina Brook 343

Cavalcaselle e Crowe a Roma. Il fascicolo 17 del Codice It. IV 2032 [12273] della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia
Valentina Fraticelli 359

Adolfo Venturi a Genova. Percorsi attraverso i taccuini di viaggio
Marco Casamurata 395

La pittura moderna *(1934) di Giorgio Castelfranco, fra estetica crociana e pensiero bergsoniano*
Emanuele Greco 411

Da Wölfflin a Hibbard: l'architettura a Roma tra Cinque e Seicento e il dibattito sul barocco nell'Italia del secondo dopoguerra, 1948-1970
Gianpaolo Angelini 437

Un capolavoro complesso e inattuale:
La pittura riminese del Trecento *di Carlo Volpe*
Mario Cobuzzi 453

Abstract 470

RIVISTE D'ARTE E DI ARCHITETTURA

"La Casa Bella" (1928-1932) e il concetto di "modernità" nell'arredo e nelle arti decorative contemporanee
Stefania Cretella 479

Abstract 500

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

I quadri di papa Clemente XIV Ganganelli (1769-1774). La Flagellazione *di Louis Cretey, una* Negazione di Pietro *di Valentin de Boulogne e altre vicende storiche e critiche di una collezione dimenticata*
Giulio Zavatta 503

Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano
Stefania Zuliani 533

Abstract 544

Indice dei nomi 547

DISCUSSIONI E PROBLEMI

AMATRICE DOPO IL TERREMOTO. RICOGNIZIONE SULLO STATO DEL PATRIMONIO ARTISTICO NEL CENTRO STORICO E NELLE VILLE

Rossana Torlontano

Sono ormai trascorsi due anni dal terremoto che ha distrutto, con le scosse del 24 agosto e del 30 ottobre 2016, un numero considerevole di centri dell'area interna appenninica della nostra penisola. I dati ufficiali riportavano che al 18 gennaio 2017 il numero dei comuni colpiti era salito a 140. Purtroppo la gravità del fenomeno impone ancora riflessioni su quanto sia stato fatto e quanto sia ancora da fare nelle aree colpite.

Con questo contributo vorrei dare un quadro aggiornato della situazione in cui versa attualmente il patrimonio culturale di Amatrice e del territorio circostante, facendomi guidare da alcune delle immagini che sono state scattate in questi mesi durante i sopralluoghi dal fotografo Giovanni Lattanzi, e da quelle di alcuni componenti del gruppo di storici dell'arte che si è costituito all'indomani del terremoto[1].

La consistenza e l'importanza di questo *dossier*, che ha assunto il corpo di una raccolta documentaria sistematica, ha suggerito lo spunto per alcune iniziative in corso di realizzazione che hanno soprattutto lo scopo di mantenere viva l'attenzione e la memoria storica di questo patrimonio, utilizzando i mezzi che ci fornisce il mestiere di storici dell'arte. Il mio scritto in particolare è il primo resoconto della sorte subita dalla parte più fragile e vulnerabile degli edifici, i dipinti murali all'interno delle chiese, sui quali non è sempre facile intervenire tempestivamente, ma che purtroppo e più degli altri, subiscono con maggiore gravità le ingiurie del tempo per la prolungata esposizione alle intemperie. Questo contributo si lega idealmente alla triste cronaca dalle Marche riportata da Giuseppe Capriotti e Rossana Vitiello in un precedente contributo[2].

1 Dopo il workshop di riflessione sul valore del patrimonio storico e artistico di Amatrice, tenutosi presso la Biblioteca Hertziana di Roma il 6 dicembre 2016, si è costituito uno specifico gruppo di studio, tutt'ora attivo e operante, composto da: Francesco Gangemi (Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Elisabetta Scirocco (Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rossana Torlontano (Università di Chieti), Valentina Valerio (Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali). Desidero inoltre ringraziare l'amico Mario Ciaralli per la generosa disponibilità con la quale mi ha fornito utili informazioni e preziose immagini che in parte sono state utilizzate nell'occasione di questa pubblicazione.

2 Cfr. G. Capriotti, R. Vitiello, *La storia dell'arte ai tempi del terremoto (Marche 2016-2017),* "Annali di Critica d'Arte", n.s., 1, 2017, pp. 11-32.

Amatrice all'indomani della prima scossa del 24 agosto è stata assunta a simbolo del recente sisma che ha sconvolto l'Italia centrale, per l'entità della devastazione e il numero delle vittime. Le foto aeree, apparse sul web nei mesi scorsi, restituiscono l'immagine emotivamente agghiacciante di un centro urbano pressoché cancellato, dove quasi inspiegabilmente sono rimaste ancora in piedi alcune delle sue torri e pochi resti di quelle che erano le sue chiese maggiori (fig. 1). Amatrice si presenta dunque come un caso di studio necessario del rapporto tra storici dell'arte e catastrofi, anche per il suo ruolo di città testimone di quella cultura appenninica che di fatto ne ha condizionato lo sviluppo del suo patrimonio artistico.

Il suo territorio è rimasto infatti sempre marginale nel contesto della regione di appartenenza, remota periferia rispetto alla centralità della capitale e di altre località più frequentate dalle rotte consuete del turismo. Condizione questa che peraltro è comune a tutta quella "regione artistica" che va dal reatino all'alto teramano ed ascolano e dall'alto maceratese al nursino, al crocevia delle diocesi storiche di Ascoli Piceno, Rieti e Spoleto e che drammaticamente corrisponde ora all'area del cratere del terremoto. Tuttavia ancora oggi non è del tutto chiara la lettura d'insieme dei fenomeni artistici di quest'area, ancora scarsamente studiata, l'analisi dei contesti di produzione e ricezione delle opere, il loro rapporto con la vita religiosa, il dialogo tra piccoli centri, la complessità della cultura dei luoghi e delle dinamiche territoriali. Proprio per le qualità peculiari di questa regione artistica, molte sono state le iniziative promosse durante questo periodo, per lo più dagli stessi specialisti, con lo scopo di promuovere una maggiore conoscenza e coscienza del significato della perdita di questa identità culturale[3].

Avere il coraggio di ripartire dalla bellezza come esorta Giorgio Muratori nel catalogo della mostra degli Uffizi sui tesori marchigiani da salvare[4], sembra un'impresa quasi impossibile ora, a fronte di tutti gli sforzi fatti finora sul territorio con i mezzi disponibili. L'esperienza maturata durante questo anno e mezzo di tentativi reiterati, per cercare

3 Fra le recenti mostre dedicate al patrimonio del Reatino si segnala: *Rinascite. Opere salvate dal sisma di Amatrice e Accumuli,* a cura di A. Acconci, D. Porro, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale Romano Terme di Diocleziano, 17 novembre 2017-11 febbraio 2018), Verona 2017. A quanto è ricordato da R. Vitiello, *Diario marchigiano di una forestiera,* p. 18 n.19 e da G. Capriotti, *Instant books e mostre*, pp. 18-20 entrambi in *La storia dell'arte ai tempi del terremoto*, cit. (vedi nota 2), possono essere aggiunti, a parziale integrazione della cospicua mole di notizie rintracciabili sul web, l'appello dei docenti universitari di storia dell'arte di cui è stato promotore Mattia Patti dell'Università di Pisa; la proposta di collaborazione avanzata a Gennaio 2017 al MiBACT dal gruppo di storici dell'arte riunitisi presso la Biblioteca Hertziana, che ha avuto come promotori Francesco Gangemi, Elisabetta Scirocco, Rossana Torlontano, Valentina Valerio; la Summer School *Tra Norcia e Camerino. Una terra ferita, un patrimonio da salvare,* a cura di A. Delpriori, A. De Marchi, Spoleto-Norcia-Camerino-Matelica 2-8 luglio 2017.

4 G. Muratori, *Introduzione,* in *Facciamo presto! Marche 2016-2017. Tesori salvati, tesori da salvare*, a cura di G. Barucca, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi 28 marzo-30 luglio 2017), Firenze 2017, pp.14-15.

di trovare una qualche forma di collaborazione con l'autorità preposta alla gestione dell'emergenza, ha evidenziato un'oggettiva difficoltà nel riuscire a trovare i modi per realizzarla, ma soprattutto la distanza che separa le due realtà, quasi si trattasse di due mondi diversi. Molti sono gli interrogativi che rimangono aperti e che continuano a suscitare riflessioni: in proposito è stato avviato un dibattito assai vivace sul ruolo degli storici dell'arte nell'ambito della prevenzione e gestione delle crisi legate a catastrofi naturali come terremoti e alluvioni; nello scorso settembre si è svolta la giornata di studio "Patrimonio e calamità. La parte degli storici dell'arte", organizzata dalla Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell'Arte.

Per il recupero dei beni culturali di Amatrice e del Lazio, come si apprende da fonti ministeriali, sono stati stanziati fondi provenienti dal Primo piano stralcio dei beni culturali, pubblicato nell'ordinanza n. 38 dell'8 settembre 2017 del Commissario per la ricostruzione. All'interno del finanziamento speciale di 33.000.000,00 riservato al restauro del Castello Pallotta di Caldarola, della Cattedrale di Santa Maria Assunta di Teramo e della chiesa di San Benedetto di Norcia, è stato incluso anche quello del complesso novecentesco di don Minnozzi. Questo complesso conserva intatta e visibile ancora oggi, l'impronta architettonica razionalista che aveva in origine quando la sua realizzazione venne promossa da don Giovanni Minnozzi, cappellano militare durante la Grande Guerra, originario di Amatrice, per accogliere la prima sede in Italia dell'Opera Nazionale per il Mezzogiorno[5].

Altri fondi potranno essere attinti da quel milione di euro, raccolto con lo strumento di Artbonus cofinanziato dal MiBACT, con il quale verranno restaurati i beni mobili recuperati dalle chiese delle quattro regioni coinvolte. Tutte le opere mobili raccolte nel Lazio sono state depositate nell'hangar della scuola forestale di Cittaducale e ad ottobre 2016 ne era stato recuperato un numero totale di 1.200.

Tra il 2 settembre e il 26 ottobre 2016, vari sono stati gli interventi di recupero nelle chiese e nel Museo Civico Cola dell'Amatrice, dove sono state messe in salvo tutte le opere che vi erano conservate. Erano stati messi in sicurezza anche alcuni affreschi nelle chiese, laddove la situazione di non particolare criticità dello stato degli edifici lo rendeva meno rischioso. Però dopo la scossa del 30 ottobre si è praticamente azzerato il lavoro che era stato compiuto fino ad allora, analogamente a quanto era accaduto nelle altre regioni colpite e anzi si è di molto aggravata l'entità e la vastità dei danni.

Nella porzione di territorio compresa tra Accumuli e Amatrice sono dislocate più di centocinquanta chiese e un abbondante numero di palazzetti storici e residenze che

5 Cfr. A. Imponente, *Mecenatismo religioso per l'architettura e l'arte del Novecento*, in *Amatrice. Forme e immagini del territorio*, a cura di A. Imponente, R. Torlontano, Milano 2015, pp. 144-157.

conservavano i segni della loro origine antica in stemmi, architravi e portali scolpiti. Le abbondanti nevicate del primo inverno dopo il terremoto hanno gravemente danneggiato il patrimonio artistico custodito all'interno delle chiese crollate. Non solo gli affreschi, ma anche il patrimonio "minore" di arredi sacri composto da altari, sculture e tabernacoli lignei, sepolti sotto le macerie, è stato fortemente compromesso dal danno provocato dalla pioggia e dall'umidità sulla superficie dipinta, sulla foglia d'oro e la lacca applicata sui manufatti lignei. Un comitato civico costituitosi immediatamente dopo il terremoto aveva tentato di mettere a disposizione la propria conoscenza del territorio per affiancare i pochi funzionari del MiBACT nella segnalazione dei recuperi necessari, scontrandosi anche in questo caso con l'assoluta impossibilità di entrare in comunicazione con la complessa macchina di gestione dell'emergenza. Nei mesi precedenti l'arrivo dell'inverno si era provveduto a stendere teloni di plastica di copertura sui crolli delle chiese tentando in questo modo, in alcuni casi ingenuamente, di arginarne la rovina. Intorno alla metà di novembre 2016 sono stati eseguiti recuperi nella chiesa di Voceto, pochi chilometri a nord di Amatrice, e in altre chiese di Accumuli; alla fine di gennaio 2017 erano stati avviati i lavori per la messa in sicurezza delle torre civica e di quella della chiesa di Sant'Emidio, sede del Museo. Negli stessi mesi sono stati trasferiti nell'archivio di Stato di Rieti i documenti recuperati dall'archivio storico di Amatrice[6].

Prendendo ora in esame la situazione degli affreschi all'interno di alcune delle più significative chiese del territorio intorno ad Amatrice, si potrebbe seguire a questo punto un ideale itinerario che, partendo dal confine con l'Abruzzo a nord-ovest in prossimità della catena dei Monti della Laga, aggiri il centro di Amatrice e si concluda verso est nei pressi del percorso della Salaria.

Iniziando da nord, non troppo distante da questo percorso viario, la prima frazione che si incontra è Sommati, dove sorge la piccola chiesa del cimitero di San Pietro in Campo, sventrata dalle scosse del terremoto (fig. 2), che conservava i soli resti di un certo interesse, in alcune sculture erratiche di epoca imperiale murate sulla facciata a falda unica con campaniletto a vela. La piccola chiesa era stata riaperta al culto dopo un restauro, solo nel novembre 2014.

Sempre a Sommati, ma fuori paese, in campagna, si trova la ben più significativa chiesa di Santa Maria dell'Ascensione, detta della Filetta, anche questa di impianto rurale, ad aula unica. Verosimilmente venne edificata sul luogo di una chiesa precedente per celebrare la miracolosa apparizione della Vergine alla giovanetta Chiara Valente

6 I documenti più antichi conservati nell'archivio storico risalgono al XVIII secolo dal momento che i terremoti del 1639 e del 1703 avevano già causato la dispersione della documentazione precedente.

che aveva rinvenuto nel bosco di Sommati il risplendente cammeo con l'immagine di Diana Nemorensis, subito interpretato dal vescovo di Ascoli come epifania mariana. A distanza di un solo anno dal miracolo, avvenuto il 24 maggio 1471 come ricordano le iscrizioni sulla chiave di volta del portale d'ingresso e al di sotto degli affreschi, il vescovo di Ascoli aveva emanato il 22 agosto 1472 la bolla con il riconoscimento del culto e la concessione dell'indulgenza. Il catino absidale della chiesa della Filetta venne decorato da uno splendido affresco commemorativo dell'evento miracoloso da parte di Pierpalma da Fermo, pittore proveniente da quel contesto culturale marchigiano verso cui si rivolgeva in quel momento la produzione pittorica di Amatrice[7]. Espressione dello stesso contesto degli affreschi è il prezioso reliquiario commissionato per il santuario a Pietro Vannini, il maggiore esponente quattrocentesco della fiorente scuola ascolana di arte orafa; reliquiario che venne riprodotto fin nei minimi dettagli anche nell'affresco, giacché è riconoscibile in quello che la protagonista dell'evento miracoloso porta solennemente tra le mani in mezzo al corteo di notabili a sinistra della scena con la Resurrezione di Cristo[8]. Sui ponteggi della Filetta avvenne inoltre il passaggio di testimone dal crivellesco Pierpalma a Dionisio Cappelli, l'altro maestro, di esuberante produzione, che si incontra un po' ovunque nelle chiese del territorio e conta una folta schiera di seguaci, come si dirà più avanti.

È interessante sottolineare l'appartenenza degli affreschi della Filetta ancora a quella forte impronta culturale legata alla regione marchigiana, ravvisabile nei due maggiori cantieri urbani di epoca tardogotica di San Francesco e di Sant'Emidio, e come la raffinata elaborazione di questo linguaggio da parte di Pierpalma da Fermo, costituisca uno dei punti più alti della produzione artistica di Amatrice. La penetrazione di questa cultura nel territorio va inoltre messa in relazione con la fortuna della viabilità transappenninica, già manifestatasi in epoca medievale, a causa della difficile percorribilità della Salaria tra Antrodoco e Arquata. Era per questa sua funzione di raccordo tra Umbria, Marche, Lazio e Abruzzo, che la conca amatriciana aveva assunto quel ruolo strategico, poi mantenuto costante nei secoli, che la poneva al centro di traffici commerciali e flussi migratori[9].

7 M. Mazzalupi, *Due cataloghi, la paleografia e un nome: la vera identità di un pittore marchigiano del Quatttrocento*, "Ricerche di Storia dell'arte", 107, 2012, pp. 75-88; L. Carloni, *Pierpalma da Fermo nella chiesa della Filetta di Amatrice,* in *Amatrice. Forme e immagini del territorio,* cit.(vedi nota 5), pp. 70-83.

8 B. Montevecchi, *Le oreficerie di Pietro Vannini per Amatrice,* in *Amatrice. Forme e immagini del territorio,* cit.(vedi nota 5), pp. 62-69.

9 F. Gangemi, *Ai confini del regno: l'insediamento francescano di Amatrice e il suo cantiere pittorico,* in *Universitates e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo,* II, atti del Convegno (Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006), a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Pescara 2008, p. 96.

Gli affreschi della Filetta avevano visto concludersi nel 2012 l'ultimo restauro, a cura della Soprintendenza dei Monumenti del Lazio, che li aveva riportati al loro originario splendore e che si era reso necessario dopo i vari e non troppo fortunati interventi succedutisi nel corso degli anni sessanta del Novecento. Fortunatamente il terremoto non ha causato gravi danni alla decorazione pittorica della chiesa, che all'inizio di ottobre 2016 è stata oggetto di un primo intervento di messa in sicurezza da parte dei restauratori del MiBACT, consistito nell'applicazione di velinature, bende di carta giapponese e resina acrilica per il prefissaggio e l'ancoraggio dei bordi staccati. Erano stati anche tracciati i frammenti caduti che, raccolti in quattordici cassettine, sono ora custoditi nel deposito di Cittaducale (figg. 3-4).

Ai piedi di una delle cime più alte della catena dei Monti della Laga, la Cima Lepri, è posta la frazione di Moletano, a 1.200 metri di altitudine, dove sorge, appena fuori dell'abitato, la chiesa di San Martino che fino al restauro del 1997, con il quale era stata riaperta al culto, versava in uno stato pressoché di abbandono per il crollo del tetto che aveva seppellito tutti gli arredi sacri. La chiesa ha impianto a navata unica con il tetto a capriate e un portale romanico in arenaria sul quale è scolpita la data del 1472 con lo stemma angioino, che dovrebbero riferirsi all'epoca della sua costruzione, anche se una leggendaria tradizione locale la vorrebbe fondata ad opera di alcuni soldati originari di Tours per la relazione al culto di San Martino, vescovo della cittadina francese, a cui era intitolata la chiesa (fig. 5).

Anche nella chiesa di San Martino si conservavano i resti degli affreschi di Dionisio Cappelli che erano sopravvissuti ai precedenti terremoti.

La mattina del 24 agosto la chiesa appariva in discrete condizioni: la facciata e le mura laterali non mostravano gravi segni di lesioni, anche se era crollata la parte superiore dell'abside seppellendo sotto le macerie la tela secentesca raffigurante i santi Martino, Francesco e Lorenzo, di un anonimo pittore di cultura centro-meridionale (fig. 6). L'opera, molto danneggiata dalla permanenza sotto i detriti, è stata messa in salvo agli inizi di ottobre 2016, insieme ad altri dipinti della chiesa e ad alcuni frammenti di intonaco. La datazione della tela di San Martino, piuttosto enigmatica, è stata di recente riferita ad anni non lontani da quel terremoto del 1639, che ha determinato un vero spartiacque all'interno della cultura figurativa del territorio di Amatrice. Il devoto naturalismo dell'opera che, seppure nell'accezione locale dell'anonimo maestro, riecheggia la maniera di Zurbaran, lo colloca all'interno di quel filone di elaborazione locale del linguaggio pittorico in voga nei più aggiornati circoli romani – altro esempio della medesima cultura è l'ancona con Santa Barbara nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Varoni nella quale l'autore, ignaro della rivoluzione carraccesca e caravaggesca, continua ancora a riproporre i modelli aulici del periodo clementino.

A febbraio 2017, dallo squarcio che si era aperto sulla parete di fondo, si intravedeva ancora in piedi, anche se sicuramente danneggiato, l'altare ligneo seicentesco. Ci auguriamo che questo sia ancora intatto e che sia stato possibile rimuoverlo nel momento in cui è stato predisposto il cantiere per la messa in sicurezza e prevenzione di ulteriori danni.

Nella stessa frazione di Moletano, a poca distanza da San Martino, sorge, su una stradella sterrata, l'Icona Passatora. Questa venne edificata a partire dal 1480 nella stessa area dove era posta, fin dal XIV secolo, l'edicola votiva con l'immagine della Madonna, che dopo la ricostruzione della chiesa venne inglobata al suo interno. L'attuale impianto della chiesa è frutto dell'ulteriore rimaneggiamento, alla metà del Cinquecento, quando venne prolungata la navata unica e costruita una nuova facciata, come attesta la data del 1575 incisa su una delle due campane. La volontà di erigere in questo luogo il santuario, a ridosso di un crocevia di strade, nasceva dalla grande devozione della popolazione del circondario verso l'immagine sacra della Madonna e dalla concessione, già a partire dal 1488, dell'indulgenza plenaria a chi si recasse in pellegrinaggio alla chiesa nel giorno della festa della Madonna delle Grazie, durante il mese di agosto.

Per questa ragione le pareti della chiesa sono quasi interamente dipinte con immagini *ex voto* (fig. 7). Nella cappella absidale si trovano gli affreschi firmati e datati 1508 di Dionisio Cappelli, autore presso il quale deve aver compiuto il suo alunnato, alla metà degli anni novanta del Quattrocento e verosimilmente proprio sui ponteggi del santuario dell'Icona Passatora, il più importante artista rinascimentale a cui Amatrice ha dato i natali: Nicola (Cola) Filotesio. Gli affreschi di Cappelli sono illustrati da scritte in minuscola gotica volgare con linguaggio dialettale. Questa pratica, che era rimasta fino ad allora inedita sul territorio, aveva il suo precedente nella scritta che corre al di sotto degli affreschi dell'abside del santuario della Filetta e venne inspiegabilmente abbandonata prima della metà del Cinquecento. È singolare che il lasso di tempo di circa trent'anni, dal 1483 al 1513, all'interno del quale è compresa anche la datazione degli affreschi dell'Icona Passatora, coincida con quello su cui si è concentrato il maggior numero delle testimonianze pittoriche delle chiese nel territorio di Amatrice. La diffusione capillare di questo stile, che ripete in maniera pressoché letterale e sovrapponibile la smagliante e vivace maniera del maestro principale, ha fatto sì che in passato il nome di Cappelli divenisse il contenitore di comodo per l'assegnazione alla sua mano di ogni documento figurativo. Solo gli studi e gli approfondimenti più recenti hanno precisato ulteriormente la definizione stilistica di quel gruppo di maestri avviata da Cesare Verani negli anni cinquanta e sessanta, ridando identità ad alcuni di questi, dei quali è stato anche ricostruito il catalogo, caratterizzati tutti dalla

stessa cultura che declina in chiave locale un linguaggio aggiornato sulla più moderna cultura umbra e romana[10].

Il carattere di palinsesto che hanno gli affreschi di questa chiesa continua anche in quelli riferibili all'ampliamento architettonico di metà del Cinquecento, cui si è fatto cenno. A questa fase appartengono sicuramente sia *l'Adorazione del Bambino* della parete destra, sia la *Vergine del Rosario* sulla parete opposta. Immagini votive queste, soprattutto quella con la *Madonna del Rosario protettrice dell'esercito cristiano contro i Turchi*, volute quasi certamente dai cittadini di Amatrice tornati in patria incolumi dalla battaglia di Lepanto. Entrambi gli affreschi non sono accompagnati da scritte esplicative, come ci si sarebbe aspettato data l'importanza dell'evento, perché quest'uso apparteneva ad una tradizione pittorica ormai superata, mentre questi sono invece da mettere in relazione con la data del 1575, incisa sulla campana della facciata.

Lo scuotimento della terra ha continuato a lesionare, fortunatamente non in maniera irreparabile come altrove, le pareti e gli intonaci di questa chiesa dalla semplice struttura rurale come le molte altre disseminate sul territorio, e dopo l'intervento di messa in sicurezza degli affreschi, eseguito ad ottobre 2016, a giugno di quest'anno appariva anch'essa ingabbiata dalla ormai consueta struttura di sostegno che speriamo possa proteggerla da futuri, ulteriori danni (fig. 8).

Sorte meno fortunata è stata quella della decorazione della chiesa di Sant'Antonio Abate a Cornillo Nuovo, abitato che si trova tra il fiume Tronto e i Monti della Laga, all'interno dell'area protetta del Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga.

Anche questa parrocchiale fa parte di quel fitto tessuto di piccole chiese sparse nella campagna e nelle 69 frazioni satelliti intorno ad Amatrice, che contribuisce a dare alla cultura artistica di questo territorio quel volto unico che va necessariamente considerato nella sua interezza in una lettura contestuale e diacronica, e non attraverso l'analisi singola delle emergenze. Qui, come all'Icona Passatora, Dionisio Cappelli ha apposto la sua firma all'innesto dell'arco della nicchia presbiteriale per siglare le dodici storiette della vita di sant'Antonio che incorniciano la statua in terracotta del santo, scolpita dall'abruzzese Saturnino Gatti. La *verve* narrativa, quasi fumettistica, che caratterizza le storie, rendendone corsivo il loro linguaggio, probabilmente manifesta un più chiaro intervento di bottega[11]. D'altra parte è tuttavia il segno di come la maniera e lo stile di Cappelli si siano capillarmente diffusi su un territorio ampio che

10 F. Giannini, *Il rinascimento ad Amatrice: Dionisio Cappelli e il Maestro della Madonna della Misericordia,* in *Amatrice. Forme e immagini del territorio*, cit. (vedi nota 5), pp. 98-117.

11 I. Tozzi, *Dionisio Cappelli e le Storie di S. Antonio Abbate a Cornillo Nuovo di Amatrice: arti figurative tra Rinascimento e Manierismo in un'area periferica dell'Appennino centrale,* "Arte Cristiana", 893, 2016, pp. 105-112.

lambisce anche le aree montane dell'ascolano, al quale peraltro Amatrice era profondamente legata da vincoli di politica territoriale, giacché apparteneva per metà alla diocesi di Rieti e per l'altra a quella di Ascoli.

Tra le opere firmate nel catalogo di Cappelli si possono infatti ricordare oltre all'edicola d'altare della chiesa di Santa Savina a Voceto, agli affreschi di Borgo Velino, vicini alle pitture di Cornillo, anche l'affresco della parete di fondo della chiesa di San Silvestro a Colle d'Arquata, nella provincia di Ascoli, che oltre alla firma del pittore reca, insieme alla data 1511, anche il nome del committente «Vincenzo Maffa de Calabria».

A ottobre 2016 erano state messe in sicurezza *in situ* la statua del sant'Antonio di Saturnino Gatti e l'altra terracotta, attribuibile anch'essa alla mano dell'artista abruzzese, raffigurante una Madonna orante con il bambino sulle ginocchia, che ripete il consueto modello iconografico verrocchiesco, ma in quella declinazione particolarmente fortunata per la ricchezza e varietà degli esempi prodotti, che ne avevano dato, prima di Saturnino, i raffinati modelli di Giovanni di Biasuccio e di Silvestro dell'Aquila, ovvero della parte migliore degli scultori che avevano operato nel Quattrocento in Abruzzo[12]. E d'altra parte anche la bellissima Madonna dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Varoni dimostra come la produzione scultorea di quel tempo nel territorio di Amatrice appartenesse a pieno titolo a quella stessa matrice culturale.

Entrambe le sculture di Cornillo sono databili tra il 1490 e il 1494, ovvero agli stessi anni degli affreschi di San Panfilo a Tornimparte, la maggiore opera di Saturnino Gatti (fig. 9).

Ancora a ottobre 2016 gli affreschi della chiesa di San Martino non destavano preoccupazioni e il bel tabernacolo ligneo cinquecentesco, che era conservato nella sacrestia della chiesa, era stato trasportato per sicurezza nel deposito di Cittaducale. Ma nei mesi seguenti era crollato il portichetto esterno, insieme a gran parte della facciata e del portale cinquecentesco (fig. 10). A marzo 2017 erano state predisposte due strutture in legno che dovevano contenere le statue della Vergine e quella di sant'Antonio, per preservarle dai danni di possibili crolli, e insieme era stata puntellata anche la parete con le storie del santo che a quell'epoca, nonostante alcune lesioni, era ancora in piedi. Una scossa più forte delle altre, il 18 gennaio 2018, ha provocato il crollo di buona parte degli affreschi, soprattutto nella parte superiore tricuspidata in cui era raffigurato, tra la Vergine e san Lorenzo, il Cristo in gloria all'interno della mandorla

12 Si rimanda per il punto più aggiornato sulla scultura di quel periodo e per la bibliografia precedente a L. Principi, *Saturnino Gatti, il Filotesio e Amatrice: à rebours*, in *Amatrice: storia, arte e cultura,* a cura di A. Viscogliosi, Cinisello Balsamo 2016, pp. 100-117.

sorretta da cherubini, al di sopra della fedele e popolare raffigurazione del borgo di Cornillo Nuovo, nella quale era perfettamente individuabile la chiesa di Sant'Antonio. Purtroppo l'imprevedibilità delle scosse ha fatto sì che la struttura, poggiando senza particolari protezioni al fragile supporto dell'affresco, ne abbia causato la caduta, proprio in corrispondenza di quelli che dovevano essere i punti di forza (fig. 11).

Stessa sorte pare abbiano subito gli affreschi all'interno della chiesa di Sant'Agostino nel centro storico: in particolare le decorazioni delle tre edicole della parete sinistra con la famosa *Annunciazione* del 1491, opera del Maestro della Madonna della Misericordia, la *Vergine col Bambino in trono fra angeli musicanti* del 1497 di Dionisio Cappelli e la successiva *Madonna del Rosario fra i Santi Domenico e Caterina*[13] (fig. 12).

Vorrei non entrare, in questa sede, nel dettaglio di quanto si sarebbe potuto fare e non è stato fatto per salvare o almeno limitare i danni alla struttura architettonica di quello che era uno dei maggiori complessi religiosi della città, che invece è stato lasciato sgretolare pietra su pietra e oggi si presenta come un misero e irriconoscibile moncone (fig. 13). Un capitolo su come i dati storici e documentari di varia origine possano e debbano essere considerati utili ed indispensabili strumenti di conoscenza e di supporto per salvaguardare il patrimonio culturale del nostro paese nell'insorgere dell'emergenza, deve ancora essere scritto, anche se molto è stato fatto e detto nei contributi dei tanti studiosi che si sono dedicati, in questi anni, alla definizione di quella che è ormai divenuta una nuova disciplina scientifica a se stante. L'analisi di queste tematiche e la discussione che ne potrà scaturire e che lascia aperti ancora molti interrogativi, verranno svolte in un contributo a più voci in corso di preparazione, che riguarderà proprio i complessi di Sant'Agostino e di san Francesco nel centro del borgo di Amatrice (fig. 14).

13 Giannini, *Il rinascimento ad Amatrice*, cit. (vedi nota 10), pp. 108-109.

1. Veduta aerea di Amatrice, aprile 2018

2. Amatrice, frazione Sommati, la chiesa di San Pietro in Campo dopo i danni del terremoto

3. Amatrice, frazione Sommati, chiesa di Santa Maria dell'Ascensione detta della Filetta, danni agli affreschi dell'abside, opera di Pierpalma da Fermo, novembre 2016

4. Amatrice, frazione Sommati, chiesa di Santa Maria dell'Ascensione detta della Filetta, esterno con i ponteggi, 2018

5. Amatrice, frazione Moletano, interno della chiesa di San Martino dopo il sisma, 2017

6. Amatrice, frazione Moletano, chiesa di San Martino, la tela con *I santi Martino, Francesco e Rocco* di pittore centro-meridionale (1630 circa) sotto le macerie

7. Amatrice, frazione Ferrazza, cappella absidale del santuario dell'Icona Passatora dopo il sisma, 2016

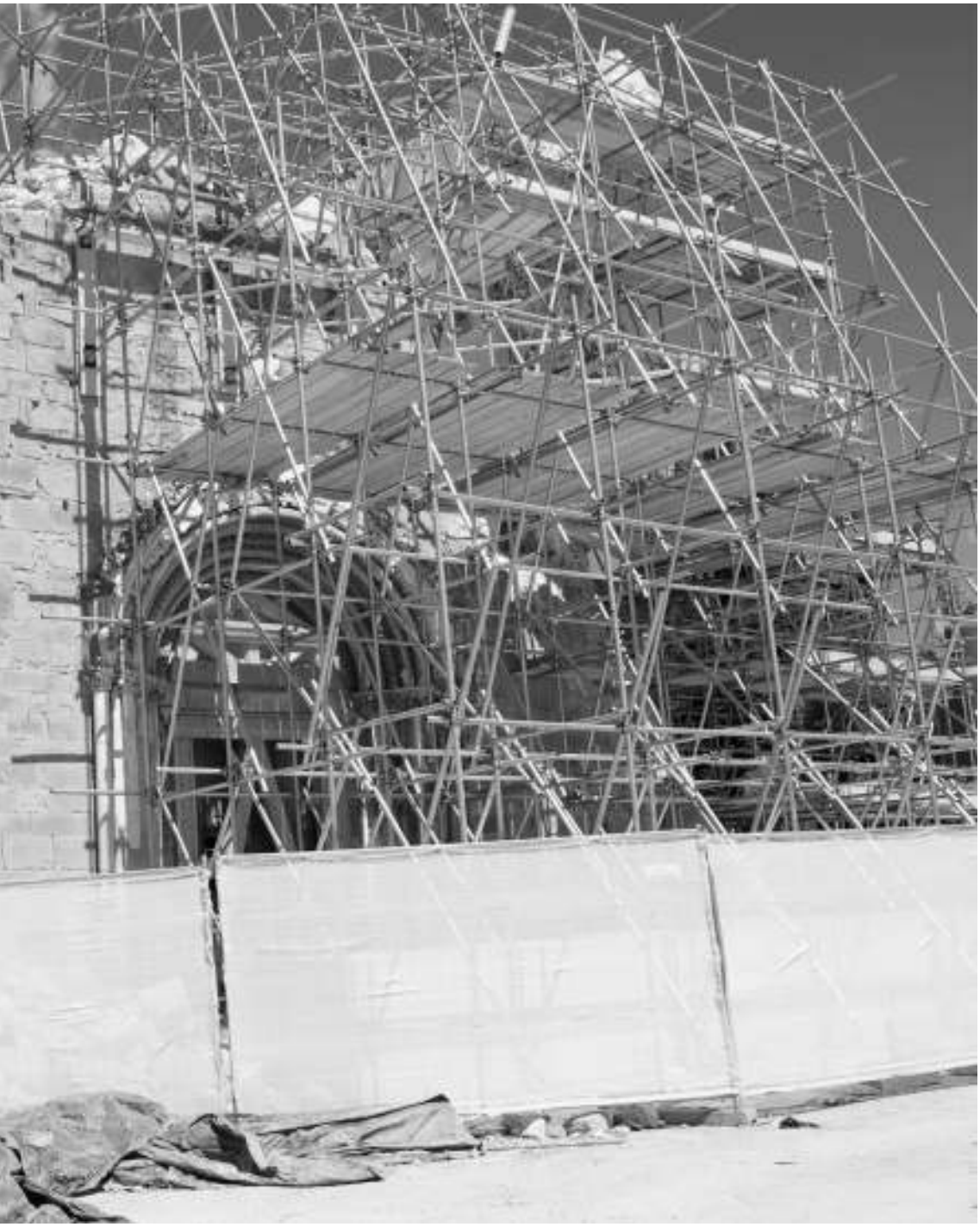
8. Amatrice, frazione Ferrazza, cantiere del santuario dell'Icona Passatora, 2018

9. Amatrice, frazione Cornillo Nuovo, interno della chiesa di Sant'Antonio Abate

10. Amatrice, frazione Cornillo Nuovo, esterno della chiesa di Sant'Antonio Abate, 2017

11. Amatrice, frazione Cornillo Nuovo, particolare degli affreschi danneggiati, 2018

12. Maestro della Madonna della Misericordia, *Annunciazione*, Amatrice, chiesa di Sant'Agostino, 2012



13. Amatrice, chiesa di Sant'Agostino, giugno 2017

IDENTIFICAZIONE DELLE CAUSE E ACCERTAMENTO DELLE INTENZIONI NELLA CRITICA INFERENZIALE DI BAXANDALL*

Franco Bernabei

Raccolgo qui alcune considerazioni, nate nel corso di un incontro padovano sull'autore, al fine di tentare uno schizzo problematico di quella che è stata la preoccupazione costante di Baxandall, il metodo di ricerca storica e storico-artistica in particolare, per mezzo di un excursus attraverso le sue opere più note.

Cominciando, per ragioni espositive e con una piccola forzatura cronologica, dal volume sulla pittura rinascimentale[1], la prima definizione del metodo parrebbe quella in senso lato sociologica, sollecitata anche dal titolo italiano non fedelissimo (se l'esperienza è sempre in certo modo sociale, la socialità può non esserne il punto più significativo, che potrebbe consistere – come mi sembra qui il caso – in un'idea di conoscenza, di rapporto con il mondo e la vita, relativamente alla sfera dell'arte). E in effetti il capitolo sulla committenza non manca di evocare quest'aspetto, compresa la questione dei pagamenti, dello scambio[2], della misura della qualità in termini economici secondo le valutazioni di varie epoche e ambienti. Non è in assoluto una novità, dopo gli studi di Antal, di Hauser, per non dire del vecchio testo di Wackernagel[3], ma si vede presto che questo *coté* viene studiato dall'autore in una chiave diversa dai precedenti, che potremmo in prima battuta definire "ricezionistica", considerando la partecipazione della committenza e il messaggio che essa si aspetta.

Non si tratta infatti, nonostante una viva attenzione anche documentaria a contratti, pagamenti, richieste del pubblico (su cui si segnalerà il testo di Gilbert[4]), semplicemente di una ricerca mirante a stabilire come il sociale, o il politico, agisca sull'arte; o come l'eco-

* Intervento presentato nell'ambito del seminario dedicato a Michael Baxandall, 20 febbraio 2018, Padova, Palazzo Liviano, Sala del Consiglio, a cura di Marta Nezzo.

1 M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* [1972], trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978, che segue dappresso il *Giotto and the Orators* [1971], trad. it. *Giotto e gli umanisti*, Milano 1994, del quale ci occuperemo subito dopo.

2 Nel saggio sul *Ritratto di Kahnweiler*, compreso in *Patterns of intentions* [1985], trad. it. *Forme dell'intenzione*, Torino 2000, pp. 77-88, Baxandall usa il termine *troc* per intendere la qualità particolare di mercato che si può riferire al mondo dell'arte, in questo caso novecentesca, comprendente una serie di relazioni e scambi di gusto e cultura oltre al dato puramente economico.

3 Non appesantisco (come pure altrove) le note con citazioni ovvie, in questo caso delle opere di storia sociale dell'arte di F. Antal o di A. Hauser, che hanno nutrito la mia generazione, limitandomi al vecchio lavoro di M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino* [1938], Roma 1994.

4 C. Gilbert, *L'arte del Quattrocento*, Vienna 1988.

nomia influisca sulla produzione simbolica. La questione che si pone è più precisa, anche se più limitata: non solo cosa si aspetta il pubblico, ma cosa *sa* il pubblico? Quali sono le coordinate percettive, integrate da specifici saperi, entro le quali si attua la relazione fra l'opera e chi ne fruisce? Ed infine: qual è il linguaggio che il pubblico è in grado di utilizzare per una comprensione, o semplicemente descrizione, dell'opera (sia che voglia tentarla direttamente, sia che la riceva da taluni esperti)? La percezione e il linguaggio, sono così due punti fondamentali della ricerca, sui quali si eserciterà l'attività teorica baxandalliana.

È quindi il sistema comunicativo della società che viene messo in questione, in un'articolazione del tessuto comunitario che non dirò assente dalla dialettica marxista tradizionale, ma che qui pone esigenze strutturali specifiche, capaci di attribuire alla ricerca nuovi compiti. La discussione sul rapporto struttura-sovrastruttura, che ha affaticato la vecchia critica, ponendosi in termini di ideologia e di prassi, cerca di trovare un diverso modo di verifica per via di coordinate linguistiche, che in qualche modo individuano già un terreno di connessione fra i due ambiti. Non si fida, l'autore, in ciò mostrando qualche traccia della inclinazione empiristica inglese[5], della connessione affidata ai grandi sistemi condizionanti, e nemmeno degli esercizi della dialettica come mediazione fra di essi. Gli pare – e qui una certa dose di pregiudizio lo accomuna al suo maestro Gombrich – che ci sia come un trucco, che la dialettica non riconosca davvero individualità e differenza, ovvero troppo facilmente le annulli in un coinvolgimento astratto e generalizzante. La percezione e il linguaggio sembrano a Baxandall più sicuri, come sistemi di svelamento del sentire di un'epoca, perché più verificabili e con minori pretese totalizzanti: la percezione sembra ancora derivare da Gombrich, ma direi spogliata di quel tanto di teoria della *Gestalt* di impianto fenomenologico che poteva restarvi (più evidente peraltro in Arnheim) e ridotta prevalentemente – come vedremo meglio più avanti – a teoria della visione in chiave ottica. E quanto al linguaggio, siamo certamente dalle parti del "linguistic turn" che Rorty voleva imprimere alla filosofia[6], ma nel senso generale di una maggior attenzione ad esso, non più soltanto come strumento di trasmissione bensì come formatore e quindi

5 E sia pure con un richiamo programmatico alle dottrine di Popper, un altro austriaco che, come Gombrich e come lo stesso Wittgenstein, modella il suo razionalismo in dialogo con le esigenze empiristiche del mondo anglosassone e che Baxandall pone in contrasto con la linea idealistica di Collingwood (Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. [vedi nota 2], p. 64). Realismo che deve vedersi nella decisa affermazione popperiana che la conoscenza, problematica che sia, deve sempre fondarsi su una corrispondenza fra parole e fatti, contro lo strumentalismo della teoria che l'autore imputa a Berkeley e a Mach, o a Schlick e Wittgenstein, oltre che contro le metafisiche essenzialistiche (soprattutto K.R. Popper, *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford 1972). Si veda del resto l'interesse per Locke e altri empiristi anche nelle ricerche percettive e ottiche di Baxandall, per es. Ivi, pp. 115-118 e 143-150.

6 R. Rorty, *The linguistic turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago 1967. Ariana De Luca documenta anche un'influenza del relativismo linguistico di E. Sapir e di B. Whorf, in *Michael Baxandall: ricezione critica e critica della ricezione*, Tesi di Dottorato, Università del Salento 2014, pp. 46-49.

plasmatore dei contenuti del pensiero secondo le sue proprie forme di articolazione; in particolare, l'attenzione si volge al carattere linguistico della critica in rapporto a quello eventuale e tutto da provare dell'arte, che era stata invece la sfida semiologico-strutturalista – dagli esiti peraltro dubbi – degli anni cinquanta e sessanta. Infatti, sulla natura del linguaggio artistico, e quindi sulla difficoltà di una semiotica generale che apra tutte le porte secondo una specie di codice universale, l'autore ha molti dubbi. Mentre la questione della pertinenza linguistica, della capacità della parola di cogliere la realtà – o delle modalità attraverso le quali questo rapporto può realizzarsi – ci riporta all'ambito del positivismo logico viennese, di Wittgenstein, della scuola analitica di Cambridge familiare all'autore per i suoi studi[7], e infine a Popper nella sua originale proposta di temi siffatti. Infatti, non è da credere che percezione e linguaggio siano comodi sentieri in discesa.

Dominante nel pensiero di Baxandall è la consapevolezza di una *distanza*, una vera e propria estraneità, fra il nostro mondo e quello delle opere d'arte del passato (anche se non remoto), che esclude l'idea di poter penetrare nel loro significato (termine, che d'altronde egli rifiuta[8]) in virtù di pura intuizione psicologica o di analisi formale presuntivamente sovratemporale e unificante. Distanza raddoppiata dal fatto che anche fra parola e immagine c'è uno iato di sistema e la prima può far presa sulla seconda solo indirettamente e con accorgimenti speciali: le parole non "mordono" le immagini, non le afferrano nella loro sostanza propria, ma possono soltanto alludervi[9]. In ogni caso, il meccanismo di penetrazione non può essere, di nuovo, ideologico o semplicemente tecnico, perché – nell'interrogazione che si rivolge all'arte all'atto stesso di giudicarla – non è possibile ottenere risposte fidando in una qualche garantita empatia. Bisogna preparare gli attrezzi, costruire un problematico ponte di collegamento. Quindi né una lettura formale *interna*, che pensi di poter superare il

7 Baxandall studia al Downing College di Cambridge dal 1951 al 1954, mancando di poco la presenza di Wittgenstein che era tornato nella locale università dal 1929 al 1947 e la cui fama di "guru" della filosofia era già prima diffusa nell'ambiente. In particolare le lezioni sull'estetica, che si svolsero a Cambridge in forma semiprivata nell'estate del 1938, sono una continua ricerca sul senso delle parole usate parlando d'arte. Vedile in L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano 1967, pp. 47-107. Per non dire degli altri maestri come B. Russell e G.E. Moore.

8 Cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 6. Nella stessa sede (p. 8) afferma di non ricercare, almeno in questo tentativo teorico, né l'essenza dell'opera d'arte né la sua specifica qualità estetica. Cfr. anche Ivi, p. 170, intorno al *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca, la stessa affermazione di disinteresse al significato, il quale ultimo sarebbe collegato al fatto di intendere il quadro come un *testo*, riconducibile dunque all'ermeneutica: vedi più oltre.

9 Fra parola e immagine la distanza è netta, come aveva detto Lessing nella celebre distinzione, anche se per Baxandall non è questione di tempo o spazio, di simultaneità o continuità, perché anche lo sguardo ha una temporalità propria, che tuttavia non è la stessa del linguaggio. Su quest'aspetto, di una possibile *narratio* presente nel quadro, e in generale sul problema della distanza nell'autore, avremo modo di tornare anche con alcuni confronti.

salto linguistico con una percezione della qualità "essenzialistica" dello stile, compiuta dalla facoltà evocativa del linguaggio critico (alla Longhi), né una lettura iconologica *esterna*, che cerchi di accostare le fonti letterarie e i loro contenuti ideologici alle forme senza tener conto appunto della differenza espressiva fra i due ordini di fenomeni. Queste sono in generale le due posizioni-limite, formalismo e contenutismo, sulle quali l'autore è critico, pur non ricusandone a priori le istanze e gli strumenti operativi.

Del resto la ricezione si pone su due piani, sociopolitico e psico-percettivo, che in qualche modo intercettano le esigenze di formalismo e iconologia, e che Baxandall accosta nel suo tentativo. Anche se le sue idee non coincidono del tutto con quelle dei rappresentanti letterari della *Rezeptionsaesthetik*, Iser e Jauss[10] (o di Wolfgang Kemp soprattutto per l'uso della teoria nella storia dell'arte[11]), si mostra interessato alla presenza attiva del pubblico nella stessa composizione dell'opera, come *lector in fabula*, e al riempimento, di cui parla Iser, dei vuoti del testo da parte del lettore, o del fruitore del quadro (Kemp). Invece, l'aspetto esistenzial-fenomenologico delle pagine-foglie secche che solo per merito del lettore si ridestano (la bella immagine anticipatrice di Sartre in *Per chi si scrive?*[12]) non sembra coinvolgerlo troppo, interessato com'è a fondare la ricerca, come s'è visto, su dati storici e percettivi oggettivamente verificabili.

Ecco dunque che le questioni socio-economiche, pur analizzate in *Painting and Experience* e, all'apparenza, di esso protagoniste, non sono la *causa* del fenomeno artistico e del suo consumo, ma circostanze di partenza, o di contorno, che vanno a loro volta tradotte in qualche modo ai fini dell'interpretazione. E diciamo subito che la questione della *causa* preoccupa molto l'autore, che cercherà di affrontarla direttamente nell'impegno più teorico di *Patterns of intentions*, facendo ricorso a talune categorie della filosofia della storia.

Qualche suggerimento viene intanto dal capitolo *L'occhio del Quattrocento*, che dovrebbe rispondere proprio a questo problema teorico-pratico, riproponendo nei termini giusti la differenza fra *noi* e *loro*. Il mondo della visione è fatto di proporzioni, misure, percezione di spazi e volumi, distanze e pesi, e questo ambito, nella Firenze mercantile dell'epoca, sembra definirsi secondo criteri pratici abbastanza riconoscibili, che mettevano lo spettatore di allora in condizione di cogliere subito elementi della composizione plastica o pittorica che per noi sono soltanto dati formali, mentre per lui avevano un riscontro pratico diretto. Scorci, prospettive, rapporti strutturali, erano

10 Cfr. per es. W. Iser, *L'atto della lettura* [1978], Bologna 1987; H.R. Jauss, *Estetica della ricezione* (1978-1986), Napoli 1988; in generale *Teoria della ricezione*, a cura di R.C. Holub, Torino 1989.

11 Cfr. W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, München 1983; *Der Betrachter ist im Bild*, a cura di Id., Köln 1985.

12 Cito a memoria da J.-P. Sartre, *Qu'est-ce-que la littérature?*, 1947. Il *Lector in fabula* usato più sopra richiama ovviamente una formula divulgata da Umberto Eco.

momenti di esperienza quotidiana, ripresi e dilatati in quel che l'arte gli metteva sotto gli occhi. È un'ipotesi interessante, esempio del sistema sperimentale messo in pratica dall'autore, che ne cerca problematicamente riscontri e verifiche[13].

Il secondo dato, che Baxandall si sforza di mettere in gioco, è quello della visività religiosa. Presuppone che lo spettatore abbia già, sullo sfondo delle prediche che ascoltava e degli atti di culto cui era condotto, un immaginario visuale per le scene sacre rappresentate nei quadri o negli affreschi. Come si vede, anche un tale piano di certezza è ambiguo, per quanto ipotizzabile; cosa vedesse o immaginasse lo spettatore (e poi quale?) dalle prediche o da altro documento devozionale è cosa che possiamo immaginare *ex post*, proprio da quel che i pittori realizzavano; rischiando così una petizione di principio. A meno che non si tratti di messaggi precisi, come gli atti codificati della Vergine nelle varie fasi dell'Annunciazione, giustamente evocate dall'autore, o di una gamma di gesti altrettanto canonici per espressione di sentimenti e atteggiamenti riferiti alla storia sacra, indagati ultimamente da Chiara Frugoni; per non dire della mnemotecnica e dei sistemi di funzionalizzazione didattica delle immagini di Frances A. Yates, di Lina Bolzoni, di Massimiliano Rossi, che indubbiamente hanno portato a nuove linee di ricerca rivelando mondi comunicativi di non immediato accesso, magari per noi anche astrusi, e che pure godevano di una larga diffusione e di documentata risonanza. Ovviamente, qui si tocca il tema del *power of the images*, largamente studiato negli ultimi decenni sotto diversi profili, che possiamo riassumere non solo nella forza persuasiva eccezionale del messaggio visivo, dotato di una densità ontologicamente autorevole, anche per le sue derivazioni teologiche o monarchico-assolutistiche (da Belting a Freedberg a Gottfried Boehm, o da Foucault a Louis Marin, Didi-Huberman, Gadamer ecc.) e per il carattere di "presenza dell'assente" che esse impongono – ma pure in una sfida alla parola che attraversa tutta la cultura occidentale, e la cui analisi impegna particolarmente Baxandall. Infatti, l'ultimo capitolo è direttamente dedicato al linguaggio ed è quello che più risente del volume su Giotto e gli oratori[14]: sarà quindi opportuno considerarlo unitamente a questo.

In linea generale, si nota il tentativo di trovare nelle espressioni verbali concretamente usate all'epoca una conferma delle ipotesi visive suggerite dalle premesse socio-culturali. La parola critica, per tradizione ecfrastica e per ovvia espressione di gusto, si manifesta soprattutto come descrizione e giudizio, in una mescolanza a

13 Ipotesi che vediamo tornare, nella figura di una matematica mercantile (Alberti avrebbe detto «più grassa Minerva») nel saggio sul *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca, in Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 154-198, in particolare pp. 157-158. Invece, il saggio sulla *Resurrezione di Cristo* (in *Words for Pictures* [2003], trad. it. *Parole per immagini*, Torino 2009, pp. 139-192) è più impegnato in una ricerca di tipo ottico sulla formazione dell'immagine nel processo visuale e sulle sue influenze sulle scelte del pittore.

14 Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit. (vedi nota 1).

dosaggio variabile dei due elementi[15]. Si descrive ciò che serve al giudizio, e si giudica sui dati che sono stati portati all'attenzione del lettore attraverso la scelta descrittiva. Nel volume che consideriamo, il problema è visto nel contesto della retorica umanistica, che in effetti costituisce un momento cardine di quella desiderata relazione. Discorso non nuovo, solo se pensiamo a *Idea* di Panofsky (1924), *Ut pictura poësis* di Lee (1967) e in senso lato ad *Arte e umanesimo a Firenze* di Chastel (1959)[16]. Ma il modo di affrontarlo è abbastanza diverso. Baxandall si pone anzitutto il problema del latino "riscoperto", il quale più che mai sembra «ostacolo all'esperienza» – e quindi è una terza forma di quello iato che si è già segnalato – in quanto non nasce dalla viva azione sul mondo che è propria del volgare, ma da fonti letterarie, e sembra avere come misura e riferimento obbligato non la rispondenza ai fatti ma la purezza della fonte. Eppure, questo idioma ha una sua capacità di allargare la comprensione del mondo degli uomini e soprattutto di interpretare le possibilità di espressione nuove che loro abbisognano[17]. In particolare, serve a render vivo quel che il pubblico sa o vuole sapere sulla pittura; come la vede e come la vuol descrivere, che emozioni ne ricava[18].

Scrive l'autore che «la categorizzazione latina dell'esperienza era importante per gli umanisti solo per le cose di cui parlavano in latino, e che erano differenziate in latino in modo più elaborato che non in italiano»; e appunto, a suo avviso, «la pittura era un soggetto di questo tipo»[19], adatto quindi a essere "svelato" (entro certi limiti) da una parola siffatta. Il che accade qui con una consapevolezza nuova del carattere formativo, educativo, della lingua, maestra di una vera e propria *Bildung*, e impegnata nel problema cruciale della propria efficacia in rapporto alla visione, risuscitando

15 Sulla descrizione che è sempre una qualche forma di spiegazione, anche nell'ecfrasi antica, Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 24.

16 Penso anche alla rivalutazione della retorica, frutto di anni vicini agli scritti di Baxandall, nell'intenzione di mostrarne sotto diversi aspetti l'intrinseca razionalità (Barthes, Barilli, Perelman, Blumenberg…), ma alla quale egli sembra meno direttamente interessato. La "sua" questione della lingua è prevalentemente rivolta al fine dell'efficienza comunicativa e della capacità di espressione-comprensione del reale.

17 La condanna del latino scolastico, considerato dagli umanisti un mostro causidico poco rispondente alla realtà, è forse eccessiva, poiché si trattava comunque di linguaggio vivo e, astratti che fossero i suoi termini, erano quelli con i quali la filosofia dell'epoca inquadrava il mondo. Credo esagerato dire: «Il latino in cui Dante scrisse i suoi trattati, incluso il *De vulgari eloquentia*, non aveva ancora raggiunto quel livello di differenziazione e di esattezza del linguaggio classico che gli umanisti poi ricostruirono. Nel '300 un uomo non poteva fare un ragionamento in modo tanto aderente alle parole quanto poté poi nel '500» (*Giotto e gli umanisti*, cit. [vedi nota 1], p. 28).

18 Più esattamente, Baxandall distingue fra una prosa umanistico-petrarchesca che si basa su analogie generiche con le immagini e vola alto sulla qualità specifica dell'arte con poca presa sui fatti (il dialogo *De remediis utriusque fortunae*); una seconda, personalizzante e in certo modo biografico-pliniana, ed una ecfrastica più mordente, usata per esempio da Crisolora e Guarini. Tralasciamo, ai fini di questo discorso, le considerazioni sui *loci* artistici di Plinio ripresi da Alberti e altri; sull'impegno storico di F. Villani (evoluzione della città, progresso, antichità perduta e caratterizzazione dei pittori, comunque partecipi dello spirito delle arti liberali); su Valla e lo svolgimento della cultura globale entro cui è compresa anche la pittura.

19 Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit. (vedi nota 1), p. 70.

dall'antichità quella gara attorno all'*enárgheia* che si traduceva in una verifica delle possibilità rispettive dei due sistemi espressivi, non senza effetto sulla critica attiva. Si cercavano nelle pitture quelle stesse qualità di resa emozionale del vero, che si tentava di applicare nel linguaggio critico-ostensivo come riprova della soggiacente analogia: la *figuratio* propria dei pittori e le figure retoriche dei loro commentatori[20]. Il mondo si rivelava nuovo *sub specie* visiva (come sempre nella pittura vera) e la parola cercava di darne consapevolmente conto, cogliendo nelle sue sfumature lessicali le variazioni delle qualità pittoriche e sfruttando criteri come composizione, musicalità, scioltezza, per slittamenti metaforici sulla tastiera del sensibile[21].

Già, ma quale pittura? Verrebbe a pensare una maniera "moderna", quella identificabile con Vasari nella linea Giotto-Masaccio; ma sembra trattarsi piuttosto di quella di Gentile, Pisanello e in scultura Ghiberti: quindi proprio di quegli aspetti emozionali e narrativi, di quelle amorose descrizioni di dettagli in luogo di inquadrature spaziali, che sembrerebbero meno adatte al mondo umanistico ma che meglio rispondevano alla *oratio soluta* delle *ekphráseis* antiche e bizantine[22], implicandovi con Bartolomeo Facio pure la densità lenticolare del realismo fiammingo. Mentre all'altro filone (non più privilegiato a priori) sembra più adatto un linguaggio critico di caratura strutturale, che cerca analogie con l'analisi del periodo, la sua organica divisione in parti, dalla parola alla frase compiuta[23]. Ecco dunque che i discorsi critici del passato, prossimi alle aree culturali oggetto di indagine, se anche non offrono chiavi immediatamente evidenti all'interpretazione[24], ove vengano sondati con attenzione al loro senso e con l'occhio alla produzione concreta, promettono di rivelare aspetti per noi nuovi d'un mondo di percezioni insospettato e nascosto. Baxandall non manca di ricordare la regola retorica del paragone, dell'analogia: in un mondo non regolato da leggi rigorose, la comprensione può farsi strada attraverso la somiglianza fra cose diverse, purché l'accostamento sia in grado di produrre orizzonti di significato[25].

20 Lo sentiamo parlare di *Ethopoeia*, *figuratio vel expressio*… Né mancano altre accurate analisi di termini specifici (come anche alla fine del volume precedente) per cogliere le sfumature diverse della qualità.

21 Cfr. per es. le pagine su Leonardo Bruni, le somiglianze e i paragoni (campo di analogie linguistiche-visive): Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit. (vedi nota 1), pp. 154-162.

22 L'autore cita opportunamente l'influenza di Manuele Crisolora, con le sue fonti tardosofistiche, e della sua ecfrastica sugli allievi Guarino, Decembrio ecc., protagonisti dei commenti sui pittori citati.

23 Vedi il capitolo sulla *compositio* di Alberti, in Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, cit. (vedi nota 1), pp. 163-184, e il confronto con la *commisuratio* di Piero della Francesca in Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 164-165. Approfondite analisi testuali delle fonti sono presenti anche in *Parole per immagini*, cit. (vedi nota 13), pp. 17-42 e nei saggi su Alberti (pp. 43-53), Decembrio, Sadoleto ecc.

24 Le parole antiche partecipano del movimento, che vedremo subito sotto (testo e note 26 e 29), di estraniazione iniziale e successiva capacità di mostrare, che la critica deve attuare nei confronti delle forme: in Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), capitolo su Piero della Francesca, pp. 165-169, si parla appunto di stranezza e superostensività dei termini passati.

25 Il paragone dunque, trionfante pure nella critica barocca (mi permetto di rimandare al mio *Metafore e*

Si osserva in proposito come lo studioso ci avverta della pregnanza di alcuni particolari "strani" del quadro[26], elementi per così dire di disturbo nell'equilibrio della scena, che possono invece diventare rivelatori (le spie del procedimento indiziario di Ginzburg), non dell'individualità dell'artista come nella traduzione morelliana che interessava Freud, ma di movimenti semantici soprattutto ottico-compositivi: il guerriero "senza gambe" o il vessillo distraente della *Resurrezione* pierfrancescana, il torrente secco del *Battesimo*, la prospettiva sbagliata della sedia di Chardin ecc. Si ricorderà che la stessa metodologia panofskyana aveva allertato l'iconologo riguardo a certi dettagli insignificanti o apparentemente solo decorativi, e invece segnali discreti di messaggi nascosti. Ma in Baxandall la rispondenza non è mai così netta e le vie di identificazione del messaggio risultano più tortuose. Si veda peraltro com'egli respinga nettamente ogni interpretazione di «ridondante simbolismo» per alberi e cespugli disseminati su alcune superfici libere del *Battesimo* a favore di una lettura stilistico-compositiva di equilibrio di pesi ottici sulla superficie[27]. In qualche occasione, per spiegare i dettagli strani nelle immagini di Piero della Francesca, vale una stringente analogia grammaticale-retorica, come documenta uno studio segnalato da Ariana De Luca, che evoca in proposito le figure dell'asindeto, dell'apocope e dell'endiadi[28].

Comunque, il particolare accordo umanistico fra parola e immagine rappresenta un episodio non estensibile all'intero campo artistico e in ogni caso non elimina quel distacco, quell'insoddisfatta esigenza di controlli semantici, dalla quale soltanto può partire l'attuale analisi dei metodi critici capaci di soddisfare l'esigenza di comprensione dell'opera[29]. Per tirar le somme su questo punto, alla fine del volume in esame si propone

moduli retorici della critica boschiniana, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di studi (Verona, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Treviso 2014, pp. 125-139) viene piegato verso una possibilità di accrescimento della conoscenza, accostandosi così alla logica inferenziale di cui *infra*. Del resto, anche il "secondo" Wittgenstein (*Philosophical Investigations* [1953], trad. it. *Ricerche filosofiche,* Torino 1967, pp. 46-47), valorizzava le «somiglianze di famiglia» per i linguaggi (o i giochi), fondandosi sul motto: «non pensare: osserva!». Vedi anche qui di seguito testo e nota 49.

26 Particolari utili alla critica inferenziale per la verifica delle intenzioni dell'artista (e dell'opera); se ne vedano per esempio alcuni nel saggio sul *Battesimo di Cristo* cit. alla nota 8; altri, promossi al rango di "eventi pittorici", vengono esibiti in apertura del saggio sulla *Resurrezione* cit. alla nota 13 (pp. 139-142).

27 Cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 194. Questa sarebbe poi una perfetta lettura formalistica, se non fosse come sempre (e sempre più avanzando nella ricerca) sbilanciata sulla questione ottica.

28 Cfr. A. De Luca, *Piero della Francesca o dell'arte eloquente*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (Perugia 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano 2017, pp. 565-596; riferito a M. Baxandall, *Piero della Francesca: Asyndeton, Apocope, Endyadis*, dattiloscritto inedito che l'autrice riporta nella sesta Appendice della sua tesi di Dottorato, cit. alla nota 6, pp. 283-286.

29 L'allontanare è la prima mossa della comprensione, cui segue (più problematicamente come sappiamo) l'avvicinare, per esempio nel saggio su Piero di Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 167-168 (che abbiamo citato anche a nota 24). Qui l'autore sostiene di seguire il principio romantico di Novalis, render strano il familiare e familiare lo strano. Non manca la menzione dell'*ostranenie* di Šklovskij, lo straniamento, indicato dal formalismo come caratteristica qualificante dell'operazione letteraria: Ivi, p. 198, nota 7.

un'incisiva classificazione delle "parole" usate dal critico: mancando un oggetto di valutazione-descrizione immediatamente dato e per così dire misurabile, che un aggettivo, un sostantivo, una frase possano rendere in maniera inequivoca[30], occorre un procedimento indiretto e, in particolare, la "spiegazione" ha luogo girando intorno all'opera, saggiandone – dice Baxandall – le *cause*, le *intenzioni*, gli *effetti*. Il che ci porta ai *Patterns of Intentions* dove l'argomento è ripreso in maniera programmatica[31].

Le parole che costituiscono la critica d'arte – o con le quali pretendiamo di aggredire le opere – sono appunto orientate a cercare *cause*, individuare *fini*, mostrare *effetti*. Mentre le parole-causa e le parole-effetti sembrano spiegarsi più facilmente da sé – le une evocando la forza propulsiva riassumibile nell'artista, anche sulla spinta della committenza e del mondo socio-economico che lo affianca, le altre richiamando l'esito percettivo e psicologico sullo spettatore – le parole-fini hanno bisogno di maggiori chiarimenti e di solito si allargano a paragoni con altri campi dell'esperienza sensibile, come abbiamo visto puntualmente nell'ambito retorico. Infatti è il termine più problematico, protagonista delle *Intenzioni* da cui prende nome il volume, veleggiante fra i progetti espliciti del soggetto-pittore (non del tutto, non necessariamente probanti) e le finalità implicite nell'opera stessa, toccando le emozioni che vuol suscitare nello spettatore o il messaggio che intende trasmettere[32]. In questo regno di relazioni fluide le parole sono particolarmente equivoche e il ricorso ad altri campi dell'esperienza apre la via ad un mondo metaforico, bisognoso di nuove forme di verifica. Qui la materia stessa sembra allontanare almeno in parte Baxandall dalle forme più esasperate di positivismo logico (per usare un termine riassuntivo), con la sua limitazione del discorso significante all'alternativa fra verifica degli enunciati su riscontro empirico e tautologia analitica[33], per accostarsi piuttosto al razionalismo prudente e un po' scettico di Popper e alla sua articolata riproposizione della nozione di causa, nel quadro della nota, antipositivistica, dottrina della falsificabilità delle proposizioni scientifiche[34]. Ma c'è un altro versante da considerare.

30 Quegli "oggetti" o fatti del mondo che il "primo" Wittgenstein riteneva esprimibili attraverso segni proposizionali (L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung* [1921], trad. it. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 3.2 e 3.2.1, Torino 1964, pp. 13-14).

31 Cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2).

32 Ivi, p. 66: Baxandall spiega che si tratta di un'intenzione non solo husserliana-neokantiana, ma tale da coinvolgere anche strati sociali e cultura in generale. Per tale accezione, potrebbe esserci qualche suggestione di J.R. Searle, che dalla forza illocutoria degli atti linguistici, non risolubili nel mero contenuto proposizionale, cerca di passare alla costruzione di un'intenzionalità sociale: il nostro cita infatti (Ivi, p. 26 nota 6) *The Philosophy of Language*, 1971, a cura appunto di Searle, del quale potrebbe aver visto anche *Intentionality. An Essay of Philosophy*, uscito nel 1983.

33 Faccio l'esempio del noto volumetto di A.J. Ayer, *Linguaggio verità e logica* (1935, con Appendice 1946), Milano 1961, molto apprezzato per esempio da B. Russell.

34 K.R. Popper, *Logica della scoperta scientifica* [1934 e sgg.], Torino 1970.

Il mondo storico dei fini sembra porsi problematicamente alla mente dell'autore, come regno di una verità soggetta a strumenti specifici di accertamento, al di là della certezza documentaria o statistica della sociologia spicciola. Credo allora di poter precisare che siamo nelle vicinanze della distinzione fra *Erklären* (*Explanation*) e *Verstehen* (*Understanding*) che si esplicita nella metodologia storicistica di Dilthey e della sua scuola. Infatti, Baxandall evoca la distinzione di Windelband fra "nomotetico" (soggetto a leggi generali) e "idiografico" (rispondente a una legalità individuale), che appunto distingue il mondo delle motivazioni nel regno della natura e in quello della storia umana, dove evidentemente, da Kant in poi almeno, la finalità gioca una parte essenziale[35]. Più precisamente, lo vediamo citare il finlandese G.H. von Wright, allievo e successore di Wittgenstein a Cambridge, che riprende il tema dell'inferenza teleologica distinta dalla spiegazione causale e risolubile nella segnalazione dei fatti necessari e sufficienti per il prodursi di un evento, dove si tenga conto dell'intenzione di chi lo promuove e dello svolgimento pratico di essa nell'azione reale (schema appunto sviluppato negli esercizi di critica in atto del nostro)[36]; e W. Dray, che a sua volta insiste sull'inferenza razionalmente motivata contro una rigida legge causale[37]. Che si tratti di due autori di area anglosassone rispetto allo storicismo tedesco originario, è circostanza non irrilevante[38], anche per una certa inclinazione a non eliminare il concetto "scientifico" di causa, ed invece riarticolarlo adattandolo a situazioni non sussumibili sotto una legge generale. E intanto val la pena di richiamare la nozione di inferenza, che abbiamo sentito nascere qui e che risulta fondamentale, dato che Baxandall ha appunto chiamato inferenziale il modello di critica che si propone[39]. Nella logica moderna (da Stuart Mill e poi nel positivismo inglese, ma il termine era già nella Scolastica) sostituisce la discendenza universale-particolare o la risalita

35 Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 27. Sullo storicismo tedesco in generale mi limito a indicare il volume antologico omonimo della Utet, a cura e con densa introduzione di P. Rossi, Torino 1977.

36 Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 108 nota 1. G.H. von Wright (di cui *Explanation and Understanding*, 1971) fu anche biografo di Wittgenstein.

37 Ivi, p. 109 nota 10: in realtà Baxandall cita, nel volume curato da W. Dray, *Philosophical Analysis and History* (New York 1966), il saggio di G. Hempel, *Explanation in Science and History.* Vedi poi W. Dray, *Laws and Explanation in History*, Oxford 1957. Per questi autori rimando alle lucide pagine di P. Ricoeur in quel capolavoro che è *Tempo e racconto*, 3 voll., Milano 1986, 1987, 1988: I, pp. 185-216 e Id., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano 2003, in particolare il capitolo *Spiegazione/Comprensione*, pp. 259-334. Baxandall cita anche D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven 1967.

38 L'autore ricorda anche il testo dell'americano A.C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, London 1965: le posizioni di Danto sullo statuto dell'arte, soprattutto contemporanea, e sulla sua definibilità, così come quelle di Nelson Goodman sulla speciale condizione simbolica dell'immagine, esiti originali della filosofia analitica per una rivisitazione del campo estetico, meriterebbero di esser meglio confrontate con quelle di Baxandall.

39 Inferenza sulla quale invece Wittgenstein è critico (Wittgenstein, *Tractatus*, 5.132-134, cit. [vedi nota 30], p. 43), così com'è convinto che sia superstizione la credenza nel nesso causale (*Ibidem*, 5.1361).

particolare-universale con il movimento "laterale" da particolare a particolare, in una coesistenza che in qualche modo diventa motivazionale – ed è appunto la chiave di quest'interpretazione empirica e prudente. Si tratta di accostare fatti compresenti, affinché qualcosa di nuovo risulti dall'accostamento[40]: operazione che però, rispetto al *Verstehen* di Dilthey, non rinuncia a compiti di verificazione empirica a favore di quella partecipazione esistenziale e psicologica, che nasce nel filosofo tedesco dalla comune storicità di "noi" e "loro", motivo fondante dell'apertura del significato[41]. Dray e von Wright analizzano con grande cura il campo motivazionale nella storia, nei fatti individuali o collettivi, cercando in modi diversi di bilanciare le condizioni necessarie e sufficienti per la produzione di un evento, il peso delle intenzioni e l'impatto sulla realtà, le circostanze collaterali, o gli "stati di fatto", che costituiscono per von Wright quel mondo, già segnalato da Wittgenstein come oggetto proprio di un linguaggio incaricato di descriverlo correttamente. Quando sentiamo Baxandall proporre la tabella che dovrebbe riconoscere le "cause" della costruzione del Forth Bridge, non ci sorprenderà la scelta di un prodotto ingegneresco per una ricerca relativa alla possibilità di seguire i vari momenti della nascita di un'opera d'arte, giacché in esso è più facile individuare un sistema di "stati di fatto": esigenze economiche, uso di materiali, leggi statiche, condizioni ambientali, volontà della committenza, capacità del costruttore e del progettista di rispondere a tali situazioni ecc., in un quadro molto vicino al modello di verifiche degli autori che abbiamo indicato[42]. È insomma una sorta di passaggio fra la metodologia di ricostruzione di un evento storico e quella di un evento artistico, la quale si attua attraverso una schematizzazione problematica che sembra richiamare il principio del primo Wittgenstein, secondo cui la correttezza di una proposizione sta nella coincidenza della sua forma logica con la forma logica che pure è in qualche modo racchiusa nella realtà[43].

A tal fine, Baxandall si serve di una formula efficace: nel campo della critica d'arte si deve cercare il «problema a partire dalla soluzione»[44]. Il problema non lo

40 Qualcosa di simile a quanto già ricordato per la retorica classica e come venne ripreso dagli studi neoretorici moderni, attenti al suo carattere logico o generalmente conoscitivo (vedi nota 16).

41 Si veda infatti come G. Boehm (*La descrizione dell'immagine. Sui confini tra immagine e linguaggio* [1995], in Id., *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009, pp. 187-212, qui p. 211, nota 2) leghi direttamente il *Verstehen* di Dilthey alla descrizione fenomenologica di Husserl.

42 Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 27-64.

43 Wittgenstein, *Tractatus*, cit. (vedi nota 30), 2.18 e 2.19 (pp. 10-11). Wittgenstein risente, per un concetto di immagine (*Bild*) particolarmente denso, dell'idea di modelli meccanici di Hertz (Ivi, 4.04, p. 25; cfr. A. Janik, S. Toulmin, *La grande Vienna*, Milano 1975, pp. 182-186), che sembra in qualche modo ripresa da Baxandall nello schema per il ponte, ricco di grafici.

44 Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 31. Si osservi come questa formula possa avvicinarsi a quella dell'ermeneutica, specie di Gadamer e Jauss, riferita al tema domanda-risposta, che esige una maggior attenzione psicologica e culturale ma non è del tutto estranea alle intenzioni del nostro autore.

conosciamo se non realizzato in una soluzione; o meglio, diciamo che un prodotto, nato da un'intenzione razionale, dovrebbe essere in grado di rivelare il momento problematico che l'ha messo in cantiere e risolto, scontrandosi con l'attrito del reale. Vorrei qui rammentare che la formula ricorre in *Spätrömische Kunstindustrie* di A. Riegl (ben approfondita in un saggio giovanile di E. Wind[45]), pur se nel maestro viennese il modello teorico della soluzione di un problema serve a negare la mera fattualità dell'opera, in virtù di principi esclusivamente formali: è il nucleo storico-formale, latente in qualità di opposizione strutturale alla radice della produzione di un'epoca, che bisogna esplicitare. Ma sappiamo che una pura risposta stilistica a Baxandall non basta: gli occorre qualcosa in grado di "riempire" e individualizzare il *Kunstwollen* riegliano, come appunto cause verificabili o promozione di effetti che diano visibilmente conto dell'intenzione, nella consapevolezza che la bilancia deve tener conto dell'equilibrio tra le varie componenti (non sarà inutile aggiungere, con Toulmin e Janik[46], che la formula di Riegl veniva modificata da Karl Kraus in un paradosso tipico, secondo il quale l'artista è colui che trae dalla soluzione un enigma, il che scombina l'intento ancora razionalistico dello storico dell'arte viennese, al quale il nostro si avvicina[47]).

In questa inquieta e reiterata ricerca, ad un certo punto Baxandall si lascia scappare che bisogna però trovare il "problema giusto"[48], ammettendo, quasi per spiegare come si fa, che occorre al critico un certo *gusto* per le connessioni[49]; il che sembra ancora un richiamo empirista alla nozione humeana di *Taste*, riferita alle relazioni in equilibrio instabile dell'operazione critica, dove l'accertamento delle intenzioni, ripeto, gioca una parte essenziale, anche in vista di una riformulazione aderente agli scopi desiderati del principio causale più o meno scientifico che le nostre discipline esigono[50].

45 E. Wind, *Per una sistematica dei problemi artistici* (1925), "Annali di critica d'arte", 4, 2008, pp. 7-50, con introduzione di F. Bernabei, pp. 51-71.

46 A. Janik, S.Toulmin, *La grande Vienna*, cit. (vedi nota 43), p. 195.

47 Mentre Wittgenstein negava l'esistenza dell'enigma, all'interno dei suoi aforismi sul problema domanda-risposta, secondo i quali «d'una risposta che non si può formulare non può formularsi neppure la domanda» e «se una domanda può porsi, può pure aver risposta» (*Tractatus*, 6.5, cit. [vedi nota 30], p. 81).

48 Sia pur attribuendo l'operazione a Picasso, cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 106.

49 Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 150. Wittgenstein attribuiva il «vedere le connessioni» alla «rappresentazione perspicua», modo di volgerci alle cose che ci aiuta a comprendere i fenomeni della cultura (le "forme di vita"), sui quali aveva orientato il suo interesse in una progressiva diffidenza per spiegazioni scientifiche univoche o per la stessa causalità storica: cfr. *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* [1931], Milano 1979, p. 29 e *passim*.

50 Qui potremmo convocare ancora la teoria epistemologica di Popper (non molto interessato al mondo storico o artistico peraltro), nella dinamica di congetture e confutazioni che impronta il suo razionalismo critico. Oltre alla *Logica della scoperta scientifica*, cit. (vedi nota 34), cfr. K.R. Popper, *Conjectures and Refutations*, London 1963.

Inevitabilmente, la concretezza del prodotto industriale viene ridotta nei casi propriamente pittorici indagati in *Patterns of Intention*: il *Battesimo di Cristo* di Piero, il *Ritratto di Kahnweiler* di Picasso o la *Donna che prende il tè* di Chardin[51]. Se anche qui si parte dal quadro per cercarvi la rete di segnali che meglio risponda al canone cause-effetti-paragoni, alla dinamica fini-mezzi, con la proposta di nuovi schemi utili alle verifiche, ciò accade tuttavia in modo più discorsivo. Così vediamo l'autore cimentarsi con questi *patterns* intenzionali, identificando una fluida "agenda" di Picasso, attraverso la ricostruzione degli anni attorno al 1910 e dei rapporti con Braque, la critica in atto verso la pittura precedente, o la sua stessa passata maniera, gli esperimenti successivi alle *Demoiselles d'Avignon*, le questioni del mercato, la difficoltà delle esposizioni, gli appoggi propagandistici di Apollinaire[52]. Elementi che son fatti ruotare, non senza qualche difficoltà, attorno ad alcuni punti problematici di natura stilistica (più o meno come quelli sopra indicati di Riegl), definiti «primari»: cioè i rapporti bidimensione/tridimensione, forma/colore, spazio/tempo. Non intendiamo discutere se tale schema persuada del tutto, o mostri risolutive novità. Baxandall fa parte di quegli studiosi che – come volgarmente si dice – se non ci fossero bisognerebbe inventare, per le indicazioni metodologiche che offrono e l'esempio di continua loro ridiscussione, ben protetta da presunzioni dogmatiche. Ed anche le osservazioni su Piero, Chardin[53], Picasso, sono ricche di suggerimenti stimolanti, di notizie opportune e di rilevamenti stilistici pertinenti; tuttavia non ci sentiremmo di consentire del tutto con le denunciate "stranezze" e con le spiegazioni avanzate in merito. Forse val la pena di ricordare per tutti il volume su Tiepolo, per tanti versi (trascuro qui la collaborazione con Svetlana Alpers) esemplificativo del metodo dell'autore[54].

È caratteristica del libro la convinzione che il pittore non connetta le scene secondo una *narratio*, una continuità compositiva, proponendo invece personaggi non rapportati fra di loro, addirittura con proporzioni sbagliate, alla stregua di modelli tratti da un album preparatorio e poi applicati alla composizione. Per questo, l'autore si distrae (ma

51 Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), rispettivamente alle pp. 154-199, 65-110, 111-153.

52 Cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 92-100.

53 Particolarmente significativa mi pare l'ipotesi che Chardin intende rappresentare la percezione, secondo le idee di Locke, e non la sostanza o natura delle cose: Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 111-153, in particolare alla p. 139.

54 Cfr. S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino 1996. Altro discorso richiederebbe il bel volume M. Baxandall, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco* [1980], Torino 1989, che riprende motivi di quello sul Quattrocento fiorentino (capitoli come *Il mercato* o *L'occhio del tempo* sono rivelatori), ma dove il diverso oggetto d'indagine, meno noto e invece molto caratterizzato sia per la tecnica – che consente all'autore un'analisi approfondita e ben motivata – sia per la sua diffusione in ambiti geografici e cronologici definiti e culturalmente ricchi d'interesse, consente una struttura serrata di informazioni e motivazioni, agilmente poi sconfinante in puntuali analisi stilistiche. Anche qui, agiscono confronti in campi espressivi diversi, in questo caso con i *Meistersinger* per la musica e con i *Modisten* per la calligrafia.

fa intendere che sia il pittore a distrarsi) dietro a positure strane, contratte o allungate, figure interrotte o invisibili in parte (come il busto "senza gambe" della *Resurrezione* di Piero) in una sorta di ossessiva esemplificazione di problemi della visione, prospettici o luminosi. Così, scorci e variazioni delle forme prodotti dai movimenti dello spettatore negli spazi sonori della residenza di Würzburg vengono studiati quasi come anamorfosi condizionate dai punti di luce, individuati sulla localizzazione delle finestre. Questo insistito resoconto visivo (dedicato all'*inquietudine* ottica della quale l'autore fa menzione in più occasioni) si fa ammirare per lo sforzo intellettuale di dominare un materiale così vasto e fluido, che sembra non trovar confine e che si tenta comunque di raccogliere in forme seppur parziali di coerenza, in un procedere non lontano da quel cozzare (*anrennen*) contro i limiti del linguaggio evocato da Ludwig Wittgenstein[55]. Ma è proprio il linguaggio di Baxandall che scompone le opere tiepolesche, isola i pezzi, cerca dettagli curiosi, si diffonde in inseguimenti tematici (i cani, gli alberi, le nuvole…), i quali offrono spunto a divagazioni sociologiche. È forse vero infatti che non si trova in Tiepolo un racconto, una *historia* come quella presente in altri momenti della vicenda pittorica, ma è meglio spostare allora il tiro su *un'altra* narrazione, meno storica e più teatrale, a reggere il ritmo delle figure in posa, danzanti come lingue di fiamma, o a volte ingobbite in maschere contraffatte; ripensando magari (è uno spunto casuale) al modo di presentarsi dei personaggi nel melodramma, mentre si dispongono a cantare l'aria che li caratterizza. L'autore queste cose le sa meglio di noi, ma ciò non gli impedisce di affilare le analisi, moltiplicando i punti di vista, i problemi, i dati ottici, le stesse insorgenze muscolari nella gestualità del pittore come motivo possibile di certi ghiribizzi lineari, il tutto combinato con teorie cromatiche coeve di proclamata pertinenza. L'ammirazione per Tiepolo e la sua "intelligenza figurativa", che è consapevolezza dell'artificio pittorico e della natura del vedere ad esso propria, par confliggere con lo smontaggio sistematico delle sue opere, facilitato dal confronto con bozzetti, schizzi, prove, quasi orgoglioso esercizio di quella padronanza delle varie tecniche che egli stesso a un certo momento dichiara necessaria al critico: per trovare, almeno lì, l'immedesimazione altrove negata, in un rassicurante sapere oggettivo[56].

55 In una delle conferenze di Cambridge del 1929, cit. da Janik, Toulmin, *La grande Vienna*, cit. (vedi nota 43), pp. 196-197. Tale scontro è particolarmente proprio dell'etica (quindi anche, secondo lui, dell'estetica). La conferenza sull'etica in Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni*, cit. (vedi nota 7), pp. 3-18; vedi anche, Ivi, la conversazione con Schlick, pp. 21-22. Sull'argomento, rimando alla sintesi di G. Tomasi, *Lo sguardo artistico. Sull'estetica, l'etica e il valore nel* Tractatus *di Wittgenstein*, "Verifiche", XXXII, 1-2, 2003, pp. 31-68: aggiungerei l'ipotesi che questo intenso "vedere" estetico, vicino al mondo dei valori e che si volge "dal di fuori" al mondo contingente, possa aver risentito in qualche modo del penetrante vedere di Fiedler e della visione "da lontano" di Hildebrand, che non dovevano esser ignoti al colto ambiente artistico in cui il filosofo si formò.

56 Come accade per lo sprofondarsi dell'autore nell'ottica e nelle sue leggi in *Ombre e lumi* (Torino 2003), che pare l'*itinerarium* autopunitivo di un edonista estetico che s'affida al dettato della fede (scientifi-

Se posso tentare un'ipotesi, mi sembra che la difficoltà di trovare in Tiepolo il *récit* capace di tenere insieme le scene, derivi dalla sfiducia dello studioso[57] in quella "sintesi dell'eterogeneo" che Paul Ricoeur riconosceva al discorso storico, fusione di cause e intenzioni, condizionamenti e casualità, e che si può estendere per analogia al "racconto" artistico, basato come si è visto sulla temporalità della percezione dell'immagine, per il tramite della ragionata, selettiva e certo non supina "mimesi" propostane nel commento critico. Il "racconto configurante", e non episodico, che Ricoeur prende da L.O. Mink[58], come capacità di combinare evento e struttura, leggibilità e visibilità[59], potrebbe costituire il punto d'incontro fra opera e commento, in grado di costituire, pur senza illusioni, un ponte fra le due diverse strutture linguistiche. Potremmo spingerci ad evocare, dello stesso scrittore, il "chiasma dell'icona", secondo cui l'immagine racconta e il racconto mostra, in un intreccio per così dire originario, le cui linee appaiono attraverso libertà metaforiche, da accreditare con tutta la prudenza necessaria[60].

Per tentare, conclusivamente, di risalire alle motivazioni portanti delle inclinazioni teoriche del nostro, dovremmo a mio parere tornare su alcune delle sue osservazioni di metodo e alle loro fonti già suggerite. Per esempio, la drastica affermazione che noi ci esprimiamo sempre sul *nostro pensiero sulle opere*, non sulle opere stesse o nemmeno *sulla nostra esperienza di esse* (o, detto in altri termini, che i nostri discorsi in merito non *informano*[61]), accompagnata dalla coscienza che si parli sempre "ai margini" del quadro, nell'ambito di un discorso sulla "ostensività" della critica – mi par tradire un'eco di quel *mostrare* (*zeigen*), relativo al mondo dei valori, comprendente essen-

ca, in questo caso) in vista di una spoliazione aniconica del linguaggio emotivo in referenzialità pura. Basti un confronto con la *Breve storia dell'ombra* di V.I. Stoichita (Milano 2000) con il suo fiducioso (magari anche un po' incontrollato) abbandono alle suggestioni, per lo più iconologiche, che il tema suggerisce, per tastare tutta la differenza fra una radicale ricerca di verità e l'abbandono all'evidenza di un significato, fondato sulla testimonianza congiunta dell'intuizione e della prova delle fonti, sia pur non sottratto al beneficio del dubbio.

57 Sulla difficoltà di narrare il processo delle intenzioni dell'artista, nel suo svolgimento effettivo (nel caso del *Ritratto di Kahnweiler* di Picasso), cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 94. Mentre, per le ragioni in parte già dette, più facile risulta il racconto nel caso di Forth Bridge (Ivi, pp. 34-43: il paragrafo si intitola proprio al "racconto").

58 P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit. alla nota 37, pp. 344 sgg.; *Tempo e racconto*, I, pp. 233-241. Da notare che, nelle pagine precedenti di quest'ultimo testo (217-224) Ricoeur annoverava, tra i fautori della scuola "narrativista", Arthur Danto (su cui nota 38), sia pur in un ambito di filosofia analitica, diffidente verso ogni forma di comprensione non scientifica (Ivi, pp. 170-184).

59 Sullo sfondo rimane il tema della *presenza dell'assente*, che, se riguarda l'immagine in generale, può ben individuare la dualità fra l'opera e il suo senso, traducibile in immagine e metafora. Per argomentazioni parallele, rimando al mio *Immagine e metafora nella poetica di Proust*, in *Critica e letteratura negli studi sull'arte. Contributi per una tipologia*, Atti del Convegno, Firenze, 3-4 ottobre 2013, «Annali di critica d'arte», 11, 2015, Quaderni dei Seminari, pp. 285-297.

60 Ricoeur, *La memoria, la storia*, cit. (vedi nota 58), pp. 375-396, con riferimento anche ad Aristotele, nel dualismo fra porre sotto gli occhi e persuadere. In questo caso Ricoeur dialoga con Louis Marin.

61 Cfr. ancora Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 17-24.

zialmente etica ed estetica, che Wittgenstein, almeno in un certo momento, oppone al *dire* (*sagen*), o descrivere, del mondo dei fatti[62].

Allora, l'esperienza dei valori non si può descrivere come un fatto, mentre la descrizione del nostro pensiero sulle opere rischia di essere tautologico, impacciato ad "aprire" veramente su di esse. Baxandall rifiuta di chiudere la critica in una pura espressione di emozioni soggettive e tenta in ogni modo di agganciarla a una sorta di scientificità: scientificità che «consiste nel dimostrare la validità delle intuizioni presenti nel nostro discorso»[63], cioè mettere in pratica un sistema di verifiche, sulla cui legittimità non si può che concordare, per rimediare a quella distanza, della quale l'autore avverte la problematicità quanto la dottrina ermeneutica: distanza che separa, distanza che unisce. Ma egli considera l'ermeneutica in chiave soprattutto difensiva, ammettendo sì la possibilità di superare l'estraneità, tuttavia solo in modo parziale e indiretto. Il sistema di controllo delle nostre procedure esegetiche si può riassumere così: coerenza esterna (nessi accertabili sul piano storico-culturale, quindi: pubblico, ambiente, ecc.); coerenza interna (strutture formali che confermino puntualmente l'ipotesi data); economia della spiegazione (la norma ockhamistica degli *entia non multiplicanda*, nel caso, le parole che servono allo scopo)[64]. Ora, tale esigenza merita certo attenzione, data la farraginosità di certe costruzioni iconologiche, dove le verifiche scricchiolano, o la facilità di certe sintesi formali vulgate, colpevoli di vaghezza e insieme di eccessive pretese. Ma le soluzioni proposte con il criterio minimalista-economico non risolvono tutti i dubbi. Soprattutto s'affaccia il sospetto che ai linguaggi critici metaforici – benché si ammetta che tali in questo settore devono essere – si conceda sempre una fiducia condizionata, si direbbe nell'inconfessata nostalgia di un linguaggio perfetto, che ne superi una volta per tutte l'ambiguità. L'accanimento della ricerca baxandalliana, di cui abbiamo dato appena una traccia, sembra appunto denunciare questa inesausta fatica di Sisifo.

Per qualche ulteriore tentativo di chiarimento, vorrei, usando anch'io lo strumento del paragone, chiamare in causa un autore altrettanto problematico come Gottfried Boehm, che al pari di Baxandall pone una distanza fra parola e immagine (al punto di sostenere un *iconic turn* in opposizione al *linguistic turn* di Rorty e compagni), ma

62 *Ibidem*. È interessante che Gottfried Boehm accentui invece la radice unitaria di *dico*, *déiknymi*, *zeigen*, per una più larga, non distintiva (o diversamente distinta) valutazione del discorso sull'arte: Boehm, *La descrizione dell'immagine*, cit. (vedi nota 41), p. 210. Wittgenstein dichiara la non formulabilità di etica ed estetica in Wittgenstein, *Tractatus*, 6.421, cit. (vedi nota 30), p. 79. Anche la forma logica della proposizione può essere mostrata, ma non rappresentata (come invece i fatti): Ivi, 4.12, p. 28 e 4.121, p. 29. Nelle *Ricerche* si parla di «definizioni ostensive» a proposito dell'apprendimento dei linguaggi, quando si collega la parola alla cosa (pp. 12 sgg. e 24-25).

63 Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), p. 171.

64 Cfr. soprattutto Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 169-176.

che si distacca dalla relazione umanistica fra le due per una negazione del significato verbale dell'immagine[65], evidenziata soprattutto dall'arte contemporanea, che ha imposto, contro l'analogia a prevalenza verbale, un'analogia a dominante iconica, sulla quale il linguaggio critico moderno deve fondare la propria legittimità, nella coscienza dei suoi limiti[66]. E l'analogia iconica si basa appunto sulla figuratività, sulla metaforicità che l'immagine presta alla parola, non nel senso elaborato dalla retorica che abbiamo considerato, ma partendo da una struttura originaria dell'esperienza nella quale si forma il nostro complessivo muoverci cosciente nel mondo, del quale la visualità (sulla scorta di un Merleau-Ponty riattualizzato) costituisce una via d'accesso privilegiata[67]. Sicché, contro il "primo" Wittgenstein (e più vicino al "secondo"), Boehm sembra sostenere che di ciò di cui non si può parlare non bisogna affatto tacere: anzi, si tratta di valorizzare, anzitutto prestandovi ascolto, le *voix du silence*[68].

Forse, un punto discutibile di Baxandall sta in questo isolare la nostra esperienza delle opere dal nostro pensiero su di esse. Infatti, non c'è modo di intendere le opere che non sia un uso accorto del nostro pensiero su di esse, che non è tuttavia solo pensiero, ma complessa e organica esperienza; e le opere si costituiscono come *opere*, cioè come prodotti intenzionali realizzati da una tecnica e formulati in un certo modo, solo quando noi le assumiamo così, le descriviamo-ravviviamo con la nostra parola che «viene in soccorso allo sguardo, gli indica la strada, che esso solo può percorrere fino alla meta»[69]. Non c'è niente da *informare* al loro riguardo, se non menzionando situazioni di fatto utili da conoscere; ma l'informazione di per sé non è risolutiva, va reimpiegata nel procedimento organico di cui si diceva, e articolata in un discorso (l'*intrigue* di Ricoeur)[70].

Per questo ritengo non solo possibile, ma inevitabile, che della nostra esperienza delle opere si parli; e che, anzi, parlarne faccia parte di quella stessa esperienza. Il parlare specifico del critico nasce da una competenza e da un affinamento proprio di quell'esperienza, sicché il suo dire non solo informa (delle circostanze fattuali) ma

65 «La descrizione deve far di più che riverbalizzare i contenuti linguistici impliciti nell'immagine» (in Boehm, *La descrizione dell'immagine*, cit. (vedi nota 41), p. 196).

66 Ivi, p. 193.

67 Vedi soprattutto il saggio *Il Logos muto* [1986] in Boehm, *La svolta iconica*, cit. (vedi nota 31), pp. 229-246. Si tratta del Merleau-Ponty più tardo, oltre la prima *Phénoménologie de la perception* (1945), quindi di *Le visible et l'invisible*, *L'oeil et l'esprit* (ambedue del 1964), a muovere dal celebre *Dubbio di Cézanne* (1948: in Id., *Senso e non senso*, Milano 1962, pp. 27-44). Boehm riconosce giustamente anche l'importanza di Fiedler, pur nella rigidezza dei suoi termini speculativi e psicologici, in questa rivalutazione del vedere creativo.

68 Mi riferisco ovviamente al celebre saggio di M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* [1952], in Id., *Segni*, Milano 1967, pp. 63-116.

69 Boehm, *La descrizione dell'immagine*, cit. (vedi nota 41), p. 211.

70 Come accade nel "racconto del ponte" che segnalavo alla nota 55.

dovrebbe propriamente orientare e guidare nel coglimento progressivo degli aspetti che fanno la coerenza dell'opera e la sua qualità originale. In tal modo par realizzarsi quella "ostensività" dei termini critici, che lo studioso giustamente riconosce come novità moderna rispetto alla funzione del tutto sostitutiva delle descrizioni del passato (eventualmente, aiutate dalle incisioni)[71] ed il cui scopo è "far vedere di più" quel che sta nel quadro[72]. Ripercorrere l'esperienza che si è fatta, ambientando gli "eventi pittorici" nel "racconto configurante".

Se poi, per Boehm ciò vuol dire anzitutto la rivelazione della natura dell'immagine, il suo esser sé e altro, il suo produrre un "incremento di essere" (con citazione da Gadamer[73]) della cosa rappresentata, si apre una via verso la quale Baxandall nutre una (non del tutto ingiustificata, per la virata ontologica gadameriana) diffidenza, che par estesa tuttavia, e forse con meno giustificazione, a ogni considerazione della funzione e della natura dell'immagine stessa nella coscienza, a favore della già segnalata attenzione ottico-neurologica, in rapporto alla quale ci confessiamo impotenti.

A noi basta pensare che così si possa invece tornare a quel significato, che non è una sorta di oggetto misterioso, rivelabile attraverso pratiche magiche o pseudo-spiritualistiche, ma appunto il prodotto di un'esperienza motivata, il modo d'essere dell'opera-per-noi, nel possibile punto di congiunzione fra le intenzioni in essa oggettivate e la nostra percezione di esse, sorretta dalla maturazione stilistica, culturale e storica che ognuno di noi ha conseguito a diverso livello: quel che non ci sentiamo (più) l'ardire di chiamare verità, consapevoli appunto delle difficoltà interpretative, ma fiduciosi nella presenza del testo (altro termine ermeneutico che il nostro non ama) silenzioso ma perentorio, che ci sta ancora davanti, con tutta la forza del suo appello alla comprensione, o se si vuole della sua bellezza tangibile. Bellezza che alla fine rivendica i suoi diritti, rifiutandosi di venir sfilata via da quel senso che pur con fatica viene elaborato dal critico, e sembra invece proporne una versione parallela, non esclusiva certo, ma viva. Insomma, l'ostensività proclamata deve far vedere anche (ma non è un "anche" aggiuntivo, bensì un esito felicemente possibile, seppur provvisorio) che l'opera è bella. O, se vogliamo evitare un termine che pare bandito dal costume critico contemporaneo, deve creare una suggestione che apra di colpo una visuale nuova e originale sulla qualità. Non so se Baxandall, citando con ammirazione un brano di Longhi sulla *Resurrezione* di Borgo, abbia voluto in qualche oscuro modo render pubblica, e quindi quasi esorcizzare per un atto d'onestà intellettuale, la differenza fra la sua descrizione del "rosso anomalo" della veste del Cristo risorto, un po' faticosa per

71 Cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), pp. 20-22.
72 Ivi, p. 197.
73 H.G. Gadamer, *Verità e metodo* [1960 ss.], Milano 1983, pp. 168-179.

giri ottici, simbolici e tecnico-cromatici, e la leggerezza sovrana della frase del maestro italiano su quella «toga certamente classica, ma intinta in un rosa novello come non si vide giammai nella pittura antica»[74]. Ci guardiamo bene dall'azzardare confronti, vistosamente assurdi, accontentandoci di indicare l'aprirsi di una radura, che non è la meta esclusiva del percorso critico, ma alla quale ogni tanto conviene tornare, per un bagno di freschezza, di cui forse l'autore stesso ha avvertito il bisogno.

74 Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit. (vedi nota 2), rispettivamente pp. 164-167 e 140 nota 2.

RECENSIONE A ROBERT KLEIN, *L'ESTHÉTIQUE DE LA TECHNÈ*[*]

Claudia Cieri Via

L'Esthétique de la Technè è il titolo con il quale Robert Klein apriva l'introduzione della Tesi alla quale aveva incominciato a lavorare a partire dal 1960 sotto la direzione di André Chastel. Il dattiloscritto originario, conservato attualmente a Parigi nella Biblioteca dell'Institute d'Histoire de l'Art (BINHA, Collection Jacques Doucet , Archives, Fond André Chastel), è il primo manoscritto, lasciato dallo studioso rumeno alla sua morte improvvisa e drammatica nel 1967, che è stato pubblicato come primo volume nella Collection Inédits, dall'Institute National d'Histoire de l'Art nel 2017, con la cura scientifica e la trascrizione del testo di Jérémie Koering.

La prefazione di Henri Zerner, collega e amico di Robert Klein, introduce nel contesto accademico, scientifico e culturale della Parigi degli anni cinquanta e sessanta, con riferimenti discreti alla vita e al ruolo dello studioso, rifugiatosi in Francia dopo aver lasciato il suo paese alla fine della Seconda Guerra mondiale.

Nella presentazione di Jérémie Koering vengono messi a fuoco alcuni aspetti complessi propri della pubblicazione di manoscritti inediti lasciati incompleti e indefiniti da Robert Klein, ma anche revisionati da André Chastel, che hanno dunque richiesto scelte filologiche da un punto di vista della fedeltà alle intenzioni dell'autore ed in rapporto al suo pensiero e alle sue posizioni teoriche nel contesto culturale del suo tempo. La complessa riorganizzazione dei materiali dattiloscritti e della struttura del testo, articolata in capitoli con alcune variazioni, ne ha impegnato anche i contenuti, peraltro derivati da precedenti lavori svolti negli anni cinquanta[1]: il primo, *Art et technè dans la tradition de Platone a Giordano Bruno*[2], sotto la direzione di Etienne Souriau e il secondo, dal titolo *La Réflession sur l'Art en Italie* à l'époque du Mannerism, con la guida di Henri Bedarida. «Il testo – scrive Jérémie Koering nella sua presentazione – si

[*] Robert Klein, *L'Esthétique de la Technè. L'Art selon Aristote et les Théories des Arts visuels au XVI siècle*, avant-propos par Henri Zerner, edition scientifique, transcription du texte et présentation par Jérémie Koering, I, Inédits, Institut National d'Histoire de l'art, Paris 2017.

1 Per le vicende dell'edizione critica del testo si rimanda alla *Presentazione* di Jéremie Koering del libro di R. Klein, *L'Esthétique de la Technè. L'Art selon Aristote et les Théories des Arts visuels au XVI siècle*, Paris 2017, pp. 32-35.

2 R. Klein, *Art et technè dans la tradition de Platone a Giordano Bruno,* Archives INHA, Fond André Chastel, 090.079.03.

presenta in effetti sotto la forma di un complesso mucchio di frammenti, estratti dalle tesi Souriau e Bédarida»[3]. Entrambi i lavori rimasero incompiuti ma introducevano gli aspetti teorici e quelli legati alle riflessioni sull'arte del Cinquecento con un particolare interesse per il problema del Manierismo, sia da un punto di vista semantico del termine "maniera" sia nelle diverse articolazioni storiche, artistiche, culturali e storiografiche anche nel rapporto con il Barocco, intorno al quale si stava aprendo un grande dibattito in Europa e negli Stati Uniti[4].

L'attuale pubblicazione costituisce dunque un'importante occasione per approfondire la conoscenza di questo autore, eclettico, intelligente, che testimonia un momento culturale di nuove riflessioni sullo statuto teorico dell'arte alla luce delle tradizioni d'origine e di una rilettura filologica dei testi nel rapporto con le immagini e con le opere d'arte. Uno studioso inoltre proiettato verso quelle problematiche teoriche e storiografiche che erano state formulate già nel primo e nel secondo dopoguerra. Mi riferisco in particolare alla tradizione del *Warburgkreis* che dalla Germania aveva diramato l'insegnamento del suo maestro in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, accogliendo la tradizione della Scuola di Vienna attraverso le più recenti proposte degli studi di Ernst Gombrich, direttore del Warburg Institute dal 1959, fra psicanalisi e percezione visiva[5]. Ma significativo è stato anche l'impatto con la storia sociale dell'arte, dagli studi di Francis Klingender alla *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser del 1951, le cui posizioni sono discusse da Klein, evidenziando il conflitto fra ideologia ed estetica: «Le conflit, dans la mesure où il est une costante de l'histoire, est fondé sur l'attitude du producteur d'art, avant d'etre particularisé dans tel ou tel sens par le contact ou le heurt avec la mentalité du consommateur»[6].

L'impianto teorico del libro si può considerare già dichiarato nelle prime battute della Introduzione, espresso nel passaggio di Benedetto Varchi tratto dalle *Due Lezioni* del 1549: «L'Arte è un abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali non è nelle cose che si fanno, ma in colui che le fa»[7]. Un passo che rivela la sua matrice aristotelica, legata alla technè, vale a dire l'arte come divenire che ruota fra due poli, fra la concezione e l'esecuzione, fra *l'homo faber* e *l'homo sapiens*.

3 J. Koering, *Presentazione*, in Klein, *L'Esthétique de la Technè*, cit. (vedi nota 1), p.19.

4 Cfr. W. Sypher, *Four stages of renaissance style,* New York 1956*;* A. Hauser, *Il Manierismo, la crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna* (1964), Torino 1965; J. Shearmann, *Mannerism*, Harmondsworth 1967.

5 R. Klein, *Arte e illusione, il problema psicologico*, in *La Forma e l'intellegibile* (1970), Torino 1975, pp. 434-443.

6 Klein, *L'Esthétique de la Technè*, cit. (vedi nota 1), p.101, nota1

7 B. Varchi, *Della maggioranza delle arti*, in *Trattati d'arte de Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, p. 9.

Una polarità che è fortemente incentrata sul soggetto, su «colui che fa le cose» su «quell'abito fattivo» che risponde alla determinazione di scegliere l'attività artistica all'interno di una logica delle capacità umane; una soggettività che va al di là del conformarsi come una espressione individuale con riferimento ad una teoria del genio. L'arte, affermava Robert Klein «ne crée pas , il fabrique des choses suivant leur 'vera ragione', c'est à dire suivant la règle»[8].

A proposito della polarità è interessante ricordare un passaggio della presentazione di André Chastel alla raccolta dei saggi di Robert Klein dal titolo *La Forma e l'intellegibile* pubblicata nel 1970, dopo la sua morte[9]. Qui lo storico dell'arte francese poneva l'attenzione sul *momentum* dell'analisi di Klein che corrisponde a quell' «involontario scivolare di un'affermazione spinta al suo estremo che comincia così ad implicare o a giustificare, nonostante tutto, gli elementi che combatte. Questo leggero tremito dell'ago egli è riuscito a coglierlo in tutti i campi. Tutti i suoi studi, tutte le sue ricerche, tutta la sua forza ed il suo genio stavano nel far muovere sotto i nostri occhi la bilancia silenziosa in cui si rivela in ciascuno di noi, in ogni momento, nella minima iniziativa, il doppio movimento di una contraddizione, tanto più grave e tanto meno avvertita quanto più l'ardore dell'impulso, intellettuale e passionale è forte»[10]. Riflessioni di grande interesse che sembrano ricondurre ad un analogo concetto di polarità assunto da Aby Warburg qualche decennio prima[11].

Il libro, nella versione pubblicata dall'Institute National d'Histoire de l'Art nel 2017, è diviso in due parti: la prima, preceduta da un'introduzione dell'autore, è dedicata alla *Technè* e, insieme alla seconda parte dal titolo *Anthropologie de l'artifex,* rivela una struttura che riflette la polarità intorno alla quale ruota il libro che si apre con il primo capitolo intitolato *Artisan et artiste* e si chiude con l'ultimo dedicato a *Le dieu artifex*.

L'obiettivo di Robert Klein era di mostrare come furono riprese le idee di Aristotele e conseguentemente adattate e modificate sotto la loro influenza in contesti successivi, come dichiara nell'Introduzione: «La théorie classique de la technè ou de l'artificium, sa continuité historique, son esthétique implicite, les modifications necessaires pour en tirer une théorie de beaux arts"[12]. Emerge da tale dichiarazione di intenti un profilo di filosofo e di storico; ma quando Robert Klein argomenta le sue considerazioni sull'espressione

8 Klein, *L'Esthétique de la Technè,* cit. (vedi nota 1), p. 47.

9 Id., *La forma e l'intellegibile*, cit. (vedi nota 5).

10 A. Chastel, *Presentazione*, in Idem, p.XXXIII

11 È interessante ricordare l'analoga metafora della bilancia chiamata in causa da André Chastel per Robert Klein e visualizzata da Aby Warburg dal disegno a penna, fra le pagine dei *Grundlegende Bruchstücke einer monistischen Kunstpsychologie,* Warburg Institute Archive, III, 32, The Warburg Institute; cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (2002), Torino 2006, p. 169, fig. 25.

12 Klein, *L'Esthétique de la Technè*. cit. (vedi nota 1), p. 49.

di Varchi di "abito fattivo" in realtà lo studioso si dimostra sostanzialmente più filosofo che storico: «La définition de l'art come *abito fattivo,* disposition de faire, exclut d'emblé l'art realisé, celui dont on écrit l'histoire; le habitus est indépendant de l'oeuvre, et on peut avoir, comme l'écrit Dante*, l'abito dell'arte e man che trema (Par. XIII, 78)*»[13].

L'opera nasce dal pensiero dell'artista e arriva alla sua realizzazione solamente dalla lotta con la materia: «Il y a un *abito dell'arte* dans l'invention, mais on ne possède l'art que si la main a apris à obéir à l'intellect»[14]. Il rapporto della mente con la mano – che Robert Klein già riferiva al passaggio di Quintiliano «intus concipere et foris exprimere» (concepire interiormente/ esprimere esteriormente) – informava la dialettica fra arte e technè, nel *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini dove si legge: «Il fondamento dell'arte e di tutti questi lavori di mano e' il disegno»[15]. Nel XV secolo, alla luce dell'aristotelismo estetico, l'*habitus* – ricorda Robert Klein – «acquis figure sous le nom surprenant de dessin dans l'expression *aver disegno*»[16], per essere declinato nel pensiero umanistico e rinascimentale, in particolare attraverso i caratteri scientifici e umanistici del trattato di Leon Battista Alberti prima e poi degli scritti di Leonardo, che nel *Trattato della pittura* affermava: «L'azione della mano del disegnatore proietta i movimenti appropriati alli accadimenti mentali delle sue figure immaginate»[17]. E ancora con riferimento ai rapporti fra arte e scienza scriveva: «In effetti ciò che si trova nell'universo per essenza presenza o immaginazione, il pittore l'ha già nella sua testa e poi nelle sue mani e queste sono cosi' eccellenti da generare armonia, proporzionata in un sol sguardo come fanno le cose»[18].

Da queste riflessioni si innesta il dibattito sulla *mimesis* fra la concezione platonica e la concezione aristotelica, fra magia e architettura, per arrivare a sottolineare come l'idealismo aristotelico connesso alle regole del bello comporta che la teoria classica del mestiere divenga, applicata alle belle arti, il fondamento dell'idealismo accademico.

La sopravvivenza dell'*artefactum* medievale porta all'affermazione di quell'estetica dell'*artificium*, di cui Klein intende in definitiva mettere in rilievo e discutere, nel passaggio dalla tecnica all'invenzione della maniera, gli aspetti manieristi fra concettismo e ornamento.

Il libro si svolge attraverso una serie di polarità concettuali che trovano verifiche in saldi contesti, secondo un impianto artistico-culturale che viene in qualche modo

13 *Ibidem.*
14 *Ibidem.*
15 C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, a cura di F. Brunello, Vicenza 1982, cap. IV, p. 6.
16 Klein, *L'Esthétique de la Technè,* (vedi nota 1), p. 52.
17 Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Introduzione e apparati di E. Camesasca, Vicenza 2000, p. 61.
18 Ivi, p. 79.

enunciato dallo studioso in apertura del primo capitolo con il riferimento alla storia sociale di Arnold Hauser[19]. Qui lo studioso rumeno affronta il rapporto fra artista e committente, fra artista ed umanista ma anche fra gli artisti e gli amatori, conoscitori ed intellettuali che più spesso si rivolgono al pubblico piuttosto che all'artista, dando vita ai salotti mondani attraverso la forma del dialogo, per procedere alla fine del Cinquecento ad un nuovo rapporto fra gli autori dei manuali prescrittivi del fare artistico, come quello di Giovan Paolo Lomazzo[20], e i pittori oramai assunti ad un livello intellettuale.

Tale situazione alla fine del secolo veniva codificata dalla nascita delle Accademie e da quella forma di "idealismo" che connotava i trattati di Lomazzo (*L'Idea del tempio della pittura*, 1590)[21] e di Federico Zuccari (*Idea de' pittori, scultori et architetti*, 1607) [22] e permetteva «di considerare l'ingegnosità e l'erudizione del programma iconografico del concetto come un elemento essenziale del valore dell'opera»[23].

Le polarità dunque fra l'artigiano e l'artista nel primo capitolo del libro permette a Klein di affrontare le grandi tematiche che segnano il passaggio dalla cultura e dai trattati di fine Quattrocento e inizio Cinquecento per poi chiamare in causa, nel dibattito teorico del secondo Cinquecento, il rapporto fra pittori e scienziati, fra pittori e scultori, fra pittori e poeti, intorno ai grandi temi della *mimesis*, del paragone delle arti e dell'*ut pictura poesis*.

La linea teorica del libro corre saldamente attraverso le sue pagine per rivelarsi come asse portante delle polarità che informano l'organizzazione dei capitoli, fra *La Conception* e *L'execution* nella prima parte, centrata sull'elaborazione della maniera, fra la pratica artigianale e l'ideazione intellettuale dall'accademismo tardo cinquecentesco al soggettivismo come espressione dell'invenzione individuale tipicamente barocca.

Mentre nella seconda parte i capitoli dedicati a *La Contemplation* e a *L'Action* sono in un rapporto dialettico, fra vita attiva e vita contemplativa, giocato in particolare attraverso una lucida disamina del percorso artistico, intellettuale e spirituale, di Michelangelo.

A queste polarità si alternano gli "intermezzi" che danno vita a *La Singuralité* e a *La Pratique*; in quest'ultimo in particolare si discute dei rapporti fra teoria e pratica, introducendo anche i concetti di giudizio e di gusto, ai quali Robert Klein aveva dedicato un articolo, pubblicato nel 1961[24].

19 A. Hauser, *Storia Sociale dell'arte,* Torino 1953-1956.

20 G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura* [1584], University of Illinois Library, 1988.

21 G.P. Lomazzo, *L'Idea del tempio della pittura* [1590], edizione critica a cura di R. Klein, Firenze 1974.

22 F. Zuccari, *Idea de' pittori, scultori et architetti*, Torino 1607.

23 Klein, *L'Esthétique de la Technè*, cit. (vedi nota 1), p. 58, trad. dell'autore.

24 R. Klein, *Giudizio e gusto nella pratica dell'arte del Cinquecento,* "Rinascimento", XII, 1961, pp. 105-106 e successivamente in Id., *La forma e l'intellegibile*, cit. (vedi nota 9), pp. 341-352.

Il capitolo sulla *Singuralité*, caratterizzato dal bizzarro, dal grottesco, dal capriccio, è introdotto da Robert Klein da un'analisi intelligente che nell'evidenziare la continuità di tali caratteri con il Medioevo, in particolare con riferimento alle ricerche di Jurgis Baltrusaitis[25], spiega il passaggio dall'artificialismo rinascimentale e manierista all'estetica relativista e soggettivista del XVII secolo. A questi due poli infatti l'autore si riferiva in uno dei sottotitoli alternativi del capitolo: «de l'artifice maniériste au naturalisme baroque», come ricorda Jérémie Koering nella sua nota critica[26].

«Le maniérisme donne au bizzare un statut en quelque sorte officiel: le fantastico et l'imitative s'opposent d'égal à ègal. L'ornament devien le domain propre de l'invention débridée , avec l'étrangeté comme valeur suprème»[27].

Accanto alle forme fantastiche che decorano ad esempio le finestre di Palazzo Zuccari a Roma, l'ibrido che coinvolge le forme naturali, la difformità degli elementi botanici, zoologici ma anche umani, come nel caso di Arrigo Peloso, Pietro Matto e Amos Nano ritratti nel famoso dipinto di Agostino Carracci al Museo Capodimonte di Napoli, dimostrano che l'arte non è rappresentazione di qualcosa di ideale o di reale, ma di forme. L'imitazione si contrappone all'artificio e alla meraviglia si lega infine lo stupore e l'immaginazione che, scriveva Giovan Battista Marino, «priva me dei sensi cosi che io sono quasi la statua ed essa sembra viva»[28].

L'arte – scrive Robert Klein – è dunque produzione non di oggetti reali ma di bellezza formale[29]. Alla «Beauté formelle» Klein dedicherà molte riflessioni ed appunti nei suoi manoscritti dedicati ai *Projets d'Esthétique* e al corso tenuto in Canada all'Université de Monreal nel 1966[30].

Nel capitolo dedicato a *La Pratique* si rivela un interesse della cultura manierista, avviata verso il naturalismo barocco, nella rivalutazione della pratica rispetto alla teoria che va di pari passo con la preferenza data alla vita attiva rispetto alla vita contemplativa. Gli studi in proposito di Hiram Haydn su *Il Controrinascimento*, pubblicati nel 1950, sono stati seguiti dalle ricerche di Eugenio Battisti che nel 1960 pubblicò il suo libro *L'Antirinascimento*, riconoscendo il debito allo studioso americano fin dal titolo.

Con riferimento ai trattati di artisti, letterati e architetti Klein dedurrà che nell'età manierista «la pratica è in arte una teoria sui generis»[31]. In particolare con riferimento ai Trattati di Lomazzo, che inserisce nella pratica la forma (iconografia) e la compo-

25 J. Baltrusaitis, *Le moyen âge fantastique*, Paris 1955; Id., *Réveils et prodiges*, Paris 1960.
26 J. Koering, *Presentazione*, in Klein, *L'Esthétique de la Technè*, cit. (vedi nota 1), p.185.
27 Klein, *L'Esthétique de la Technè*, cit. (vedi nota 1), p. 177.
28 *La Galeria del Cavalier Marino*, presso Ciotti, Venezia 1622, seconda impressione corretta, p. 40.
29 Ivi, p. 184.
30 Archive INHA, Fond André Chastel, 090.081bis.21; 090.081bis.03.
31 Klein, *L'Esthétique de la Technè*, cit. (vedi nota 1), p. 254.

sizione – «che non è altro che quella ragione secondo la quale sono composte le parti nell'opera d'arte»[32], Robert Klein conclude che la pratica riguarda «la mise en oeuvre du savoir… l'aspect esthétique appartient principalement à la pratique, sans doute à cause de l'impossibilité d'une séparation entre pulchrum et aptum… la pratique est de plus en plus reconnue comme constituant le caractère spécifique de l'art et comme source d'une esthetique virtuelle»[33].

Su tale carattere conformativo dell'arte Robert Klein già ragionava in apertura del suo testo inedito *Art et Technè* fra il 1953 e il 1954, dove sottolineava la «puissance de faire» e dunque «l'Art comme libre disposition d'un pouvoir, l'art comme facultè comme virtualité d'action»[34].

Sulla funzione creatrice dell'artista Klein conclude le sue riflessioni nell'ultimo capitolo dedicato al *Deus artifex*, come secondo Dio, che trova un interessante riferimento nel mito di Prometeo e nella sua articolata rappresentazione da parte di Piero di Cosimo nei due dipinti di Monaco e di Strasburgo, che rispondono all'assunto dichiarato da Klein a conclusione dei suoi *Remarkes finales*: «L'execution était création, parce qu'elle continuait l'invention en l'adaptant. Elle était la beauté et l'essence de l'art, parce que l'art était forme et apparence»[35].

32 Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, cit. (vedi nota 20).
33 Klein, *L'Esthétique de la Technè,* cit. (vedi nota 1), p. 255.
34 Id., *Art et Technè*, cit. (vedi nota 2), p. 2.
35 Klein, *L'Esthétique de la Technè*, cit. (vedi nota 1), p. 274.

AMATRICE DOPO IL TERREMOTO. RICOGNIZIONE SULLO STATO DEL PATRIMONIO ARTISTICO NEL CENTRO STORICO E NELLE VILLE

Aftermath of Amatrice earthquake. Inquiry into the condition of artistic heritage in the city centre and in the villas

Rossana Torlontano

The essay aims to provide an update on the current situation regarding the cultural heritage of Amatrice and the surrounding area after the earthquake, through a series of images taken at a variety of sites during these months. These are part of a larger collection, currently being published, implemented with the intent to draw attention to this heritage and promote historical memory. Now that its urban centre is almost completely demolished with only a few towers left standing, as well as limited remains of what were its major churches, Amatrice has proved to be a necessary case study of the relationship between art historians and catastrophes. We want to give a first report, which includes the surrounding territory, of the destiny suffered by the most fragile and vulnerable parts of the buildings, the frescoes inside the churches, which were exposed and severely damaged by bad weather. The case of Amatrice is representative of how historical data and documentaries of various backgrounds can, and should be, considered useful and essential tools of knowledge to support and safeguard the cultural heritage of our country in the occurrence of a disaster. However, this chapter has yet to be written.

IDENTIFICAZIONE DELLE CAUSE E ACCERTAMENTO DELLE INTENZIONI NELLA CRITICA INFERENZIALE DI BAXANDALL

Identification of causes and verification of intentions in Baxandall's inferential criticism

Franco Bernabei

The purpose of this article is to examine Michael Baxandall's critical theories through his better-known publications. In particular, it focuses on the capability of critical language (in respect of which the author manifests his doubts) to grasp the essential quality of works of art. The problem of language, then, becomes a fundamental moment in his investigation of the reception of the works themselves, an investigation that expresses the expectations, the forms of knowledge, and the ability of description or reaction of a more or less cultured public in front of what is being viewed. In order to probe this problematic effectiveness of language, Baxandall posits two criteria, the assessment of causes and the verification of intentions. In this way he tries to identify a subject – responsible for the formal product – which can satisfy our need for explanation. In the course of this endeavour, Baxandall tentatively approaches the Cambridge school's analytical philosophy, Viennese logical positivism (one can perceive the influence of Wittgenstein and Popper) and aspects of historicism (from Windelband to von Wright), with the aim of pinpointing, as far as possible, the individual and social motivations of the works of art and providing them with an adequate verbal account.

Review to Robert Klein, L'Esthétique de la Technè

Claudia Cieri Via

The *Esthétique de la Technè* is the title with which Robert Klein opened the introduction of the thesis to which he had begun working since 1960 under the direction of André Chastel. The original typescript, currently in Paris in the Library of the "Institute of Histoire de l'art", (Archives, Fond André Chastel), is the first manuscript left by the Romanian scholar to his sudden and dramatic death in 1967. This was published as 1st volume in the Inédits Collection, by the "Institute National d'Histoire de l'Art" in 2017, with scientific transcription and presentation by Jérémie Koering and a preface by Henri Zerner, colleague and friend of Robert Klein. The book is divided into two cohesive parts, dialectically connected: the first is dedicated to the "Technè" and the second one to the "Anthropologie de l'artifex". The book opens with a chapter entitled "Artisan et artiste" and closes with the last one dedicated to "Le dieu artifex". This publication represents an important opportunity to deepen our knowledge of Klein's thought, an eclectic and intelligent witness of a cultural moment, in the aftermath of World War I and II, in which art theory, philosophy, and philology were deeply intersecting.

LETTERATURA ARTISTICA

BALDINUCCI PRIMA DI BALDINUCCI*

Laura Cavazzini

Se i seicentisti – e in particolare chi si occupa di Seicento fiorentino – sono soliti frequentare gli scritti di Filippo Baldinucci, fonte imprescindibile per la Firenze granducale, non v'è dubbio che le *Notizie dei professori del disegno*[1] siano generalmente poco amate (e poco lette) da chi studia i secoli precedenti[2]. E questo benché esse siano una miniera di informazioni positive, raccolte di prima mano, sugli artisti toscani del Tre e del Quattrocento[3].

Lo scarso interesse per Baldinucci che emerge nella letteratura recente sui cosiddetti primitivi è almeno in parte condizionato dal giudizio severo di Giovanni Previtali, che non solo rimproverava alle *Notizie* carenza di «concreto contenuto storico» e un vincolo acritico nei confronti di Vasari[4], ma accusava Baldinucci di essere sostan-

* Questo e i successivi contributi dedicati a Filippo Baldinucci sono stati presentati nell'ambito del seminario *Per Filippo Baldinucci*, Kunsthistorisches Institut – MPI – Palazzo Grifoni – 7 dicembre 2017, a cura di Elena Fumagalli e Massimiliano Rossi.

1 *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione. Opera di Filippo Baldinucci Fiorentino, distinta in secoli, e decennali,* 6 voll., Firenze 1681-1728. Edizione consultata: F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Appendice con nota critica e supplementi per cura di P. Barocchi, 7 voll., Firenze 1974-1975 (d'ora in poi, Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi).

2 Sul ruolo delle *Notizie* come fonte storico-artistica, sul confronto con la storiografia antecedente e coeva e sulla relazione tra Baldinucci e il collezionismo del cardinale Leopoldo de' Medici sono ancora cruciali le pagine di P. Barocchi, *Nota critica*, in Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, VI, pp. 9-66. Per un ritratto di Filippo Baldinucci nel contesto della Firenze granducale si veda E.L. Golberg, *After Vasari: History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988.

3 Quanto le *Notizie* siano tuttora in grado di indicare la via per nuove, fruttuose piste di ricerca, basterebbe a dimostrarlo la sensazionale scoperta di Doris Carl, che ha rintracciato una copia cinquecentesca dell'inventario delle "anticaglie" appartenute a Lorenzo Ghiberti proprio a partire da un'indicazione fornita da Baldinucci: un documento straordinario, destinato a gettare nuova luce non solo sullo stesso Ghiberti, ma in generale sulla fortuna dell'antico nel Medioevo. La studiosa tedesca ha presentato la sua scoperta – ancora inedita – nella comunicazione tenuta al convegno organizzato da Fabian Jonietz, Wolf-Dietrich Löhr e Alessandro Nova su *Ghiberti teorico. Natura, Arte e Coscienza Storica nel Quattrocento* (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 30 novembre-2 dicembre 2017): *Lorenzo Ghibertis "anticaglie". Das wiederaufgefundene Inventar seiner Antikensammlung*.

4 G. Previtali, *La controversia seicentesca sui "Primitivi"*, "Paragone", X, 119, 1959, pp. 3-28, in particolare alle pp. 14-17; Id., *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici* (1964), Torino 1989, in particolare alle pp. 51-62). L'idea di Previtali circa l'inadeguatezza di Baldinucci nel giudizio critico sulle opere – a fronte di Vasari, che fonda invece l'architettura della sua storia dell'arte proprio sul giudizio dell'occhio – è condivisa anche da Barocchi, *Nota critica*, cit. (vedi nota 2), p. 17. Sul rapporto tra Baldinucci e Vasari

zialmente insensibile ai valori formali di Cimabue o Giotto, di cui pure si sforza di rivendicare il primato qualitativo in polemica con Malvasia[5]: in una parola, «cieco»[6].

A ben vedere, Baldinucci fu un lettore contemporaneamente deferente e critico nei confronti di Vasari[7]. Per quanto riguarda in particolare gli artisti dei primi decennali, il testo delle *Vite* è sottoposto a una verifica analitica, a tratti spietata, fondata effettivamente – su questo Previtali aveva ragione – sulle fonti letterarie e archivistiche più che su un confronto con le opere stesse: una sorta di Milanesi del Seicento. Il risultato di una simile operazione si traduce nella correzione di molti errori vasariani, che Baldinucci non manca di sottolineare. D'altro canto, si avverte esplicitamente, nelle *Notizie* dei primitivi, il condizionamento dell'idea originaria che sottende alla stesura dell'intera opera, ovvero il progetto ambizioso di disegnare una sorta di albero genealogico dell'arte non solo italiana ma europea, mettendo in luce i rapporti di derivazione e interdipendenza tra gli artisti. Idea che trova un rispecchiamento nella ricostruzione delle genealogie familiari di pittori, scultori e architetti. Chi studia il tardo Medioevo e il primo Rinascimento troverà dunque una ragione di interesse per le *Notizie* proprio in ciò che Previtali sottolineava come difetti, ovvero da un lato lo sfoggio d'erudizione e dall'altro la volontà di fondare il racconto della storia dell'arte – nella città che aveva ospitato Galileo – su dati certi, oggettivi (su "notizie", appunto), recuperati grazie a una sistematica ricerca negli archivi, pubblici e privati, sempre citando in modo esplicito la fonte: il fondo, il nome del notaio, a volte addirittura il numero di foglio.

Come ha osservato Paola Barocchi, lo scrupolo filologico speso sui testi letterari e le caparbie esplorazioni degli archivi fiorentini produssero risultati altalenanti,

ha recentemente portato nuove considerazioni E. Struhal, *Filippo Baldinucci's "novità". The "Notizie de' professori del disegno" and Giorgio Vasari's "Vite"*, in *Vasari als Paradigma,* a cura di F. Jonietz, A. Nova, Venezia 2016, pp. 193-203.

5 Sulla disputa tra Baldinucci e Malvasia, si veda Previtali *La controversia seicentesca,* cit. (vedi nota 4), pp. 12-16; Id., *La fortuna dei primitivi,* cit. (vedi nota 4), pp. 59-62; B. Tovay, *Baldinucci's Apologia and Florentine Claims to be the Cradle of the Renaissance*, "Renaissance Studies", XVI, 4, 2002, pp. 548-560; E. Cropper, *A Plea for Malvasia's* Felsina pittrice, in *Carlo Cesare Malvasia, Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters,* introduction and translation by E. Cropper, critical edition by L. Pericolo, with a bibliographical essay by C.A. Girotto, I/1, Antwerpen 2012, pp. 1-47.

6 Previtali, *La controversia seicentesca,* cit. (vedi nota 4), p. 16. Nella Firenze degli anni cinquanta questa scelta lessicale irriverente riflette nel giovanissimo allievo di Longhi (Previtali aveva allora venticinque anni) una scelta di campo, una presa di posizione ideologica, accademica, oltre che metodologica: ai "ciechi" si contrappongono ovviamente i conoscitori, da Vasari a Longhi stesso. Sulla genesi degli studi di Previtali sulla letteratura artistica e sul suo rapporto con Longhi si vedano: E. Castelnuovo, *Nota introduttiva*, in Previtali, *La fortuna dei primitivi*, cit. (vedi nota 4), pp. XV-XXVIII; G. Romano, *Storie dell'arte: Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1989, pp. 94-107; M. Ferretti, *Un libro di cinquant'anni fa,* in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane tra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014) a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014; A. Galansino, *Giovanni Previtali storico dell'arte militante*, Firenze 2014, in particolare alle pp. 75-85 (numero monografico di "Prospettiva", 149-152, 2013).

7 Barocchi, *Nota critica*, cit. (vedi nota 2), p. 16.

variando in base alla «disponibilità di fonti e alla difficoltà della loro elaborazione»[8], ma i punti fermi stabiliti da Baldinucci sugli artisti del Tre e del Quattrocento sono numerosi e spesso cruciali. È grazie a lui se oggi possiamo dare per acquisito, ad esempio, il fatto che Giottino è figlio di Stefano e nipote di Giotto, se conosciamo la vera data di nascita di Masaccio, o se siamo consapevoli delle intricate e tormentate vicende biografiche di Ghiberti. Guardando poi alle retrovie della scena artistica fiorentina dell'autunno del Medioevo, è stato lo stesso Baldinucci a consegnare alla storia il nome degli scultori attivi sullo scorcio del Trecento al cantiere di Santa Maria del Fiore: Jacopo di Piero Guidi[9], Piero di Giovanni Tedesco[10], Giovanni d'Ambrogio e suo figlio Lorenzo[11], Niccolò Lamberti[12]. Sono nomi che ancora stentano a trovare un posto nei manuali, ma a loro si devono alcuni dei capolavori del tardogotico toscano, come la serie delle monumentali *Virtù* che troneggiano sulla Loggia della Signoria, o i raffinati rilievi che decorano gli stipiti della Porta della Mandorla sul fianco settentrionale del Duomo, dove si alternano *Angeli* dai capelli cotonati avvolti nei meandri di stoffe dagli orli esuberanti a figurette nude di *Apollo*, di *Amore* o di *Ercole* entro foglie d'acanto, in un *mélange* calibrato tra il più elegante linearismo gotico e il divertimento delle citazioni dall'antico[13].

Sarebbe inutile cercare il nome di questi scultori nelle *Vite* di Vasari, che pure ad almeno uno di loro in qualche modo si interessò. Come ha infatti dimostrato Ugo Procacci[14], nel mettere a punto la vita del suo concittadino «Niccolò d'Arezzo», Vasari confuse e fuse, in buona sostanza, i profili di due artisti: l'orafo Niccolò di Luca Spinelli, effettivamente originario di Arezzo, e lo scultore fiorentino Niccolò di Piero Lamberti, soprannominato il Pela. Verosimilmente, in questo caso fu Vasari a plasmare la sua chimera non a partire dall'osservazione diretta delle opere ma piuttosto da due dati positivi, ancorché incoerenti tra loro: una firma e una citazione letteraria. Sulla base del monumentale *San Marco evangelista* oggi esposto nelle sale nel nuovo Museo del Duomo, ma che lo storico aretino vedeva ancora nella nicchia per cui era

8 Barocchi, *Nota critica,* cit. (vedi nota 2), p. 17.

9 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, pp. 273-274.

10 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, p. 290.

11 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, pp. 334-336.

12 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, pp. 290-291.

13 Sul contesto culturale da cui scaturì la decorazione della Porta della Mandorla del Duomo fiorentino si veda da ultimo L. Cavazzini, *1400-1410: l'alba del Rinascimento*, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze, 1400-1460*, catalogo della mostra di Firenze e Parigi (Palazzo Strozzi, 23 marzo-18 agosto 2013/Musée du Louvre, 26 settembre 2013-6 gennaio 2014) a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze 2013, pp. 68-73.

14 U. Procacci, *Niccolò di Pietro Lamberti, detto il Pela, di Firenze e Niccolò di Luca Spinelli d'Arezzo*, "Il Vasari", I, 1928, pp. 300-316.

stato scolpito, sulla facciata di Santa Maria del Fiore, si legge infatti, in capitali latine, la firma «OPUS NICHOLAI»; il medesimo nome torna poi nei *Commentari* di Ghiberti, nella cronaca del concorso del 1401. A ben vedere, gli artisti di nome Niccolò citati da Ghiberti tra i suoi rivali in quella competizione sono due, «Nicholò d'Arezo» e "Nicholò Lamberti"[15], ma l'aretino Vasari finisce per censurare il fiorentino Lamberti e nell'elenco dei competitori per l'assegnazione della commissione della Porta Nord il nome di quest'ultimo è sostituito da quello di Donatello (che certamente, per ragioni di anagrafe, non poté prendere parte alla gara). Al concittadino, invece, Vasari intesta una biografia, riferendogli il *San Marco* firmato e molte altre sculture ad Arezzo e a Firenze che al *San Marco* non assomigliano affatto[16].

A recuperare la vera identità del Lamberti restituendola alla storia fu proprio Filippo Baldinucci, che pubblicò una serie di informazioni sullo scultore desunte dai registri dell'Opera del Duomo. Si tratta di rate di pagamento per alcuni marmi eseguiti per Santa Maria del Fiore, che a onor del vero Baldinucci non è in grado di identificare. A questi dati aggiunge la notizia dell'iscrizione, nel 1410, alla Compagnia di San Luca[17]. Nonostante l'intento fosse quello di verificare l'attendibilità del testo di Vasari, correggendone errori e sviste laddove possibile, in questo caso Baldinucci fallisce lo scopo, non accorgendosi di fatto che il Niccolò Lamberti emerso dalle carte del Duomo è una delle personalità storiche che si celano nella figura fantastica creata da Vasari. E così, nelle *Notizie,* un po' più avanti, compare anche la biografia di Niccolò d'Arezzo. Per Baldinucci, insomma, esistono sia un Niccolò di Piero Lamberti, fiorentino, sia un Niccolò d'Arezzo, sebbene né dell'uno né dell'altro abbia chiara la fisionomia artistica. Proprio in virtù di questa considerazione, non mi sembra credibile che sia stato proprio Baldinucci ad aver manomesso maliziosamente il testo dell'elenco degli affiliati alla Compagnia di San Luca, come invece sospettava Procacci[18]. Nel documento, infatti, si legge: «Niccolò di Piero scarpellatore *aretino*»[19]. Come faceva

15 *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentari) zum ersten Male nach der Handschrift der Biblioteca Nazionale in Florenz vollständig herausgegeben und erläutet von Julius Von Schlosser*, I, Berlin 1912, p. 46.

16 A. Galli, *Una Vita "minore" al principio della seconda età: Niccolò d'Arezzo*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno di Firenze (Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012) a cura di B. Agosti, A. Nova, S. Ginzburg, Firenze 2013, pp. 217-230.

17 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, p. 291.

18 Procacci, *Niccolò di Pietro Lamberti,* cit. (vedi nota 14).

19 Baldinucci leggeva l'elenco degli affiliati alla Compagnia di San Luca in una redazione già gremita di interpolazioni, rasure, correzioni. Sulla questione si veda H.P. Horne, *A commentary upon Vasari's Life of Jacopo dal Casentino*, "Rivista d'arte", VI, 1909, pp. 95-112, 165-184 (in particolare alle pp. 98-99); P. Bacci, *Gli affreschi di Buffalmacco scoperti nella chiesa di Badia in Firenze*, "Bollettino d'arte", V, 1911, pp. 1-27 (in particolare alle pp. 20-21); I. Hueck, *Le matricole dei pittori fiorentini prima e dopo il 1320*, "Bollettino d'arte", LVII, 1972, pp. 114-121.

notare Procacci, l'aggettivo aretino è frutto di una interpolazione del testo originale, di cui lo studioso sospetta vagamente Baldinucci medesimo. Ma a quale scopo, se per l'autore delle *Notizie,* Niccolò di Piero Lamberti e Niccolò d'Arezzo erano due figure distinte? Del resto, come è stato osservato, Baldinucci è sempre animato da un'istanza di oggettività che ben si cala nell'onda lunga dell'influenza di Galileo sulla cultura fiorentina[20], mentre gli è del tutto estranea la propensione alla mistificazione delle fonti che fu invece di Malvasia, che «si serve di documenti dubbi, e più che dubbi, di quadri con firme apocrife, di lettere inventate di sana pianta» operando una «sistematica distorsione dei fatti nel tentativo di convincere di mala fede l'avversario»[21].

È ancora grazie a Baldinucci (non il Baldinucci topo d'archivio, questa volta, ma il Baldinucci cronista del suo tempo) se oggi sappiamo che il noto disegno che ritrae la facciata di Santa Maria del Fiore prima della demolizione – documento preziosissimo per risarcire l'aspetto di quell'organismo andato irrimediabilmente perduto e riferimento dirimente anche per l'allestimento spettacolare del nuovo Museo del Duomo – non è opera di Bernardino Poccetti ma di Alessandro Nani. Il foglio era stato in realtà realizzato in prima battuta dal Poccetti, ma poi, rovinatosi, fu copiato nel 1672 dal meno noto Nani[22]. Nonostante Baldinucci indicasse perfino la collocazione archivistica dei due disegni, il fatto che sia solo la copia di Alessandro Nani ad essere oggi conservata all'Opera di Santa Maria del Fiore è stato messo a fuoco negli studi solo una ventina di anni fa, e paradossalmente grazie a nuove ricerche in archivio[23].

Le perlustrazioni tra le carte dell'Opera del Duomo furono l'occasione per recuperare alla storia anche altri nomi di scultori gotici: Francesco Sellaio[24], Giovanni Fetti[25], che Baldinucci scopre essere l'autore della *Fortezza* e della *Temperanza* della Loggia della Signoria, il già ricordato Jacopo di Piero Guidi, cui spettano nello stesso monumento *Fede, Speranza e Carità*, o ancora Giovanni d'Ambrogio, autore della *Giustizia* e della *Prudenza*. I mandati di pagamento scovati da Baldinucci smentivano l'indicazione di Vasari secondo cui le grandi figure in marmo sarebbero state opera dell'Orcagna. Ma le ricerche in quello stesso fondo permisero di smascherare un altro

20 Per l'influenza di Galileo nell'ambiente artistico fiorentino si veda: *La conquista del visibile: Galileo e le arti*, atti del convegno internazionale (Pisa, Università di Pisa, 28-29 settembre 2006) a cura di L. Tomasi Tongiorgi, A. Tosi, numero monografico di "Galileana", IV, 2007 (in particolare il saggio di M. Rossi, *La Crusca nell'occhio: l'Empoli tra Galileo e Michelangelo Buonarroti il Giovane*, pp. 189-209); *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, atti del convegno internazionale (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 11-12 dicembre 2008) a cura di E. Fumagalli, A. Nova e M. Rossi, Venezia 2010.

21 Previtali, *La fortuna dei primitivi,* cit. (vedi nota 4), p. 57.

22 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, pp. 335-336.

23 A. Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milano 1995, p. 171 nota 11.

24 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, pp. 291-292.

25 Ivi, I, p. 289.

errore di Vasari, agli occhi di Baldinucci ben più grave: l'attribuzione del rilievo con l'*Assunta* della Porta della Mandorla a Jacopo della Quercia.

È un'idea, questa di Vasari, già delineata nella torrentiniana, dove, nella vita di Nanni di Banco, si legge: «Dicono alcuni che il frontespizio sopra la porta di Santa Maria del Fiore che va a' Servi fu di sua mano: il che più lo farebbe degno di lode, se fosse così, per esser tal cosa certo rarissima; ma gli altri lo attribuiscono a Jacopo della Fonte per la maniera che si vede, la quale molto più è di Jacopo che di Nanni»[26]. Nella biografia di Jacopo, invece, Vasari scrive: «Ecci opinione di molti che questa opera fosse di mano di Nanni di Antonio di Banco fiorentino; la quale cosa non può essere: prima, perché Nanni non lavorò le cose sue in tanta perfezione; l'altra, la maniera è da la sua differente, et alle cose di Jacopo molto più somiglia»[27]. Insomma, per Vasari conoscitore, l'*Assunta* non può essere di Nanni di Banco innanzitutto per una questione di qualità, in secondo luogo per ragioni di stile.

Contro quella che è certamente una delle più vistose *défaillances* dello storico aretino, Baldinucci può sciorinare la serie completa dei pagamenti a Nanni di Banco per l'esecuzione del monumentale rilievo (e perfino quelli a Donatello per le due figure che Nanni non fece in tempo a scolpire, prevenuto dalla morte), e si permette di rimbrottare Vasari per essersi fidato «di qualche relazione che dovette averne poco sicura»[28]. Non si può fare a meno di notare che, almeno in questo caso, Baldinucci fonda il riferimento a Nanni di Banco dell'opera, «forse la più bella che mai facesse questo artefice», oltre che sui dati positivi emersi dalle sue indagini, sull'analisi dello stile, dal momento che «si scorge in quell'opera, non tanto a giudizio mio che poco intendo, quanto de' primi maestri di questa città, co' quali di proposito ho consultato, che non è punto lontana dal modo di operare di esso Nanni»[29].

Se Baldinucci si dice certo di un condizionamento esterno nel giudizio di Vasari è perché è convinto di conoscere la prima bozza delle *Vite*, dove l'*Assunta* risulterebbe

26 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, III, nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di R. Bettarini, con commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-1997, p. 46 (d'ora in poi, Vasari, ed. Bettarini/Barocchi).

27 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, III, p. 26.

28 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, p. 428.

29 Ivi, I, pp. 426-427. Per una messa a fuoco dell'ambiente artistico fiorentino familiare a Filippo Baldinucci si possono consultare con profitto i cataloghi delle recenti esposizioni: *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, R. Maffeis (Firenze, Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, 22 dicembre 2007-27 aprile 2008), Firenze 2007; *Caravaggio e i caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra a cura di G. Papi (Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti-Galleria degli Uffizi, 22 maggio-17 ottobre 2010), Firenze 2010; *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, catalogo della mostra a cura di E. Fumagalli, M. Rossi (Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts, 1 luglio-5 ottobre 2011), Cinisello Balsamo 2011; *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso (Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 giugno-2 novembre 2014), Firenze-Milano 2014.

regolarmente ascritta a Nanni di Banco. Come lui stesso informa il suo lettore, aveva infatti avuto tra le mani «un libretto grande quanto un foglio comune, grosso circa a un dito, chiamato: *Frammento di vite di Pittori*», visto a casa Gaddi, dove tutti erano convinti si trattasse appunto di un autografo di Vasari, un brogliaccio per la successiva redazione delle *Vite* («scritto di propria mano, che si dice, da Giorgio Vasari, in cui egli incominciò a notare alcune cose appartenenti a' pittori, dei quali poi egli scrisse le vite, incominciando da Cimabue»)[30]. Di quel manoscritto si sono disgraziatamente perse le tracce e la vita di Nanni di Banco, trascritta per intero da Baldinucci, è tutto ciò che ad oggi se ne conosce[31]. Nessuno è più disposto ad ammettere che si trattasse effettivamente di un'opera di Vasari: Frey pensa piuttosto a una fonte vasariana[32]; Fabriczy si dice invece convinto che si trattasse di un estratto dal codice dell'Anonimo Magliabechiano (per lui, significativamente, Anonimo gaddiano)[33]. Questa seconda mi pare però l'ipotesi meno probabile: se infatti le informazioni su Nanni di Banco che è possibile ricavare dal *Frammento* sono *grosso modo* le stesse di quelle rintracciabili nel Magliabechiano, il dettato è invece diverso. Fabriczy pensava evidentemente a un regesto; pensava insomma che Baldinucci riferisse a memoria la sostanza di quel che aveva letto. In realtà nelle *Notizie* il rimando è proposto come una vera e propria citazione, e d'altra parte il rapporto di Baldinucci con le sue fonti cinquecentesche lo si può verificare nella stessa vita di Nanni di Banco, dove si incontra anche un riferimento al *Libro di Antonio Billi*, citato alla lettera da quello che oggi chiamiamo codice Petrei, che poteva leggere «nella libreria degli Strozzi»[34].

30 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, pp. 428-429.

31 Ivi, I, pp. 429: «Nanni d'Antonio di Banco benefiziato fece la figura di s. Filippo di marmo nel pilastro di Or S. Michele, e di s. Lò, quattro santi, l'assunzione di nostra Donna sopra la porta di S. Maria del Fiore, che va a' Servi, ed uno de' quattro evangelisti nella facciata di detta chiesa dinanzi verso i legnajoli».

32 K. Frey, *Introduzione,* in *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,* herausgegeben und mit einem Abrisse über die florentinische Kunsthistoriographie bis auf G. Vasari versehen von C. Frey, Berlin 1892, pp. I-XCIX, in particolare alle pp. LXVI-LXX.

33 C. von Fabriczy, *Il codice dell'Anonimo Gaddiano (Cod. Magliabechiano XVII, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze,* Firenze 1893, p. 15. Per una efficace, sintetica scheda del codice Magliabechiano XVII. 17 della Biblioteca Nazionale di Firenze si veda di recente E. Carrara, in *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 21 marzo-20 aprile 2002), a cura di G. Belloni, R. Drusi, Firenze 2002, pp. 148-151, n. 4.8a.

34 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, p. 427: «Nanni d'Antonio di Banco fiorentino, ebbe lo stato nella città di Firenze per le sue virtù, morì giovane, che veniva valentissimo: fece la figura di s. Filippo di marmo nel pilastro di Orto S. Michele, e i quattro santi in detto luogo, e sopra la porta di S. Maria del Fiore, che va alla Nonziata, un'immagine di nostra Donna bellissima. Nella facciata dinanzi di detta chiesa, allato alla porta di mezzo, verso i legnajuoli, uno de' quattro evangelisti, ed (sic) altri accanto». Baldinucci indica con precisione la segnatura del manoscritto nella biblioteca Strozzi («un libro in minor foglio, segn. num. 285»). L'unica variante si individua proprio a proposito del rilievo della Porta della Mandorla, che le *Notizie* definiscono semplicemente «un'immagine di Nostra Donna» mentre nel *Libro di Antonio Billi* «una Absunzione di Nostra Donna» (*Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze* herausgegeben von C. Frey, Berlin 1892, p. 48).

La biografia di Nanni di Banco estratta dal *Frammento di vite di Pittori* conservato nel Seicento a casa Gaddi poco aggiunge alle nostre conoscenze sullo scultore: il catalogo delle opere è sostanzialmente lo stesso del *Libro di Antonio Billi,* del Magliabechiano e del Gelli. C'è però un aspetto di quella biografia che colloca questa fonte in una posizione di maggiore obiettività: il fatto che non lo dica allievo di Donatello, cosa che Nanni non fu, se non altro per ragioni di anagrafe, sebbene come tale venga descritto tanto nel *Codice Magliabechiano*, quanto da Gelli e da Vasari stesso. Il *Frammento* sta dunque a monte del fiorire di quell'aneddotica sull'artista che porterà Vasari a darne un profilo sminuito, di personaggio di fila, di scultore da barzelletta.

Lasciando il cantiere del Duomo fiorentino, vale la pena ricordare un altro caso che mette in chiaro il ruolo giocato da Baldinucci nella fortuna dei primitivi toscani: quello di Giovanni di ser Giovanni, soprannominato lo Scheggia, il fratello minore (in tutti i sensi) di Masaccio, che – forse per evitare il confronto schiacciante con il parente geniale – ricavò per sé un campo di specializzazione precipuo nella produzione di arredi domestici dipinti: cassoni, deschi da parto, spalliere… Si deve a Baldinucci se la sua identità anagrafica è stata consegnata alla storia; la sua personalità artistica è stata invece salvata dall'oblio grazie agli studi di Luciano Bellosi[35].

In questo caso, non è Vasari la controparte di Baldinucci: nelle *Vite*, il nome dello Scheggia non compare – e la censura vasariana rappresenta, si sa, almeno per un artista toscano, un sicuro marchio di infamia critica[36].

35 L. Bellosi (in *Mostra d'arte sacra nella diocesi di San Miniato*, catalogo della mostra [San Miniato 1969], pp. 56-57) si avvide di come l'affresco frammentario raffigurante il *Martirio di San Sebastiano* nell'Oratorio di San Lorenzo a San Giovanni Valdarno, firmato da Giovanni di ser Giovanni e datato 1457, fosse stilisticamente omogeneo a un gruppo di dipinti che la critica già da tempo aveva radunato sotto i nomi convenzionali di Maestro di Fucecchio (G. Pudelko, *Studien* ü*ber Domenico Veneziano,* "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", VI, 1933-34, pp. 145-200, in particolare alle pp. 163-164 nota 1) ovvero Maestro del cassone Adimari (R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, "Vita Artistica", I, 1926, pp. 109-114, in particolare alle pp. 113-114 [ora in *Opere complete*, II/1, Firenze 1967]; Id., *Piero della Francesca*, Milano 1927, pp. 109, 120, 145 [ora in *Opere complete,* III, Firenze 1943]; Id., *Gli affreschi nella collegiata di Castiglione Olona*, "Dedalo", 1, 1928-29, pp. 3-30, in particolare alle p. 38; Id., *Fatti di Masolino e di Masaccio,* "La Critica d'Arte", XXV-XXVI, 1940, pp. 145-191, p. 187 [ora in *Opere complete,* VIII/1]). Bernard Berenson (*Quadri senza casa. Il Quattrocento fiorentino*, "Dedalo", XIII, 1932, pp. 512-541) riteneva invece che lo stesso gruppo di opere fosse da riferire alla fase tarda di Francesco d'Antonio. Sullo Scheggia si veda ora L. Bellosi, M. Haines, *Lo Scheggia,* Firenze 1999. A Bellosi si deve anche il progetto della mostra dedicata al fratello di Masaccio a San Giovanni Valdarno e allestita nella casa natale dei due pittori (L. Cavazzini, *Il fratello minore di Masaccio: Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia,* catalogo della mostra [San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 14 febbraio-16 maggio 1999], Firenze 1999).

36 Nella *Vita* di Ridolfo del Ghirlandaio Vasari fa riferimento *en passant* a un pittore chiamato Scheggia, che Ridolfo avrebbe ritratto in un'*Andata al Calvario* dipinta per la chiesa di San Gallo a Firenze, solitamente identificata con il quadro dello stesso soggetto oggi conservato alla National Gallery di Londra, dove si vedono in effetti alcune teste connotate in senso ritrattistico (Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, V, p. 439). Nonostante i chiarimenti di Baldinucci, non è facile districarsi nell'albero genealogico dei discendenti di Giovanni di ser Giovanni, che si tramandarono il soprannome Scheggia di generazione in generazione. L'amico di Ridolfo del Ghirlandaio cui allude Vasari è verosimilmente il nipote di Giovanni di ser Giovanni, figlio di suo figlio Antonfrancesco. Uno Scheggia orafo e pittore – con ogni probabilità la medesima persona – è poi

L'interesse per Giovanni di ser Giovanni dovette scaturire *a latere* delle ricerche su Masaccio, di cui Baldinucci individuò l'iscrizione all'Arte dei Medici e Speziali nel 1422 e alla Compagnia di San Luca nel 1423, notizie che gli permettevano di correggere Vasari, che lo voleva nato nel 1417[37]. Ma nel «Pubblico Archivio Fiorentino» Baldinucci poté leggere anche il Catasto del 1427, dove, nella dichiarazione di Masaccio, non solo trovò conferma dell'errore di Vasari (dal momento che in quell'anno il pittore si dichiara venticinquenne), ma venne anche a conoscenza dell'esistenza del fratello Giovanni, allora ventenne. Tommaso e Giovanni erano figli di un notaio (Giovanni di Simone, morto poco prima della nascita del figlio cadetto cui fu dato il nome del padre), e appartenevano «alla famiglia Guidi, detti altrimenti dello Scheggia»[38]. Se Masaccio – come si sa – morì giovanissimo e senza eredi, la famiglia trovò una lunga discendenza grazie al fratello, e di questa discendenza Baldinucci racconta i minimi dettagli in una vera e propria saga, piena di aneddoti e curiosità[39]. Particolare toccante, Baldinucci annota per esempio che il nipote di Giovanni battezzò i suoi stessi figli Tommaso, Raffaello e Michelangelo[40]. Non mancano poi sorprese e colpi di scena, mentre l'ambientazione passa dalla Toscana all'Emilia, da Firenze a Parma, in un'*escalation* sociale che approda in fine alla corte dei Farnese, quando il nome della famiglia si è ormai nobilitato in Monguidi. Queste ricerche genealogiche furono, nel caso specifico, certamente favorite e forse sollecitate da un amico di Baldinucci, Giovanni Renzi, che a quei tempi era il proprietario della casa natale di Masaccio (e dello Scheggia) a San Giovanni Valdarno.

Ma in generale, come e dove si svolgevano le indagini di Baldinucci? Grazie alle sue conoscenze, poteva evidentemente muoversi con facilità tanto nelle biblioteche e negli archivi delle istituzioni fiorentine quanto in quelli delle famiglie private. Certamente conosceva bene l'archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore e quello che oggi diremmo di Stato, dove si muoveva con disinvoltura nel fondo notarile, cui spesso fa riferimento. Doveva essere un assiduo frequentatore della ricchissima biblioteca di San

tra i protagonisti delle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, che lo tratteggia come l'artefice di alcune beffe clamorose e per molti versi crudeli ambientate al tempo di Lorenzo il Magnifico (I, 3; II, IV, VI; A. Grazzini [il Lasca], *Le cene*, a cura di R. Bruscagli, Roma 1976). Sul Lasca e le sue relazioni nell'ambiente culturale mediceo si veda M. Plaisance, *Antonfrancesco Grazzini dit Lasca (1505-1584). Écrire dans la Florence des Médicis*, Roma 2005. Sul ruolo degli artisti nelle *Cene* alcune utili osservazioni sono in S. Vantaggiato, «Non fate enigmi o poesie storpiate»: alcune osservazioni di Antonfrancesco Grazzini sul «parlar fiorentino», "Annali di Critica d'Arte. Nuova serie", 1, 2017, pp. 123-144.

37 Per la precisione, Vasari afferma che Masaccio morì a 26 anni nel 1443 (Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, III, p. 133).

38 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, p. 471.

39 Ivi, pp. 480-485.

40 Ivi, p. 481

Lorenzo, dove consultò, per esempio, il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini[41]. Abbiamo poi visto come dovesse essere di casa presso i Gaddi, che evidentemente gli mettevano a disposizione la loro biblioteca privata. Ed è poi lui stesso a dirci che aveva facilmente accesso ai libri e alle carte di Carlo Strozzi, grazie all'amicizia con suo figlio Luigi. Fu certamente lì che lesse le *Ricordanze* di Neri di Bicci, cui attinse abbondantemente[42], e la biografia di Brunelleschi scritta da Antonio Manetti[43], nonché i tanti documenti originali e i tanti "spogli" accumulati dal senatore. Ça va sans dire, è proprio in quella messe di documenti che Baldinucci ritrova la memoria autografa di Tommaso di Rossello Strozzi circa la commissione all'Orcagna, nel 1354, del polittico per la cappella di famiglia in Santa Maria Novella; un'opera che non aveva attirato l'attenzione di Vasari, a differenza degli affreschi sulle pareti[44].

Fu invece a casa di Cristoforo Berardi che poté consultare le molte carte che dimostra di conoscere relative a Lorenzo Ghiberti e alla sua discendenza[45]. Il Berardi, giurista e accademico della Crusca, come Baldinucci, aveva infatti sposato nel 1665 Beatrice di Lorenzo Ghiberti, una discendente del principe della stagione del Gotico internazionale a Firenze. È dalle notizie su Ghiberti che escono forse i rimproveri più severi nei confronti di Vasari, il quale «non solo sbagliò in molte cose – dice Baldinucci – ma molte ne portò che il tempo e le antiche scritture hanno fatto scoprire non vere»[46]. Si riferisce innanzitutto all'accusa di nascita illegittima mossa effettivamente a Ghiberti, che poté però scagionarsi, e che Vasari rilanciò invece per fondata. Come al solito, Baldinucci è poi puntiglioso sulla genealogia e bacchetta Vasari per aver confuso i rapporti di parentela di Lorenzo con Vittore e Bonaccorso, rispettivamente figlio e nipote (mentre Vasari indicava in Bonaccorso il figlio e in Vittore il nipote). A scanso di equivoci, le notizie sono dunque corredate da un albero genealogico dei Ghiberti.

Se nell'archivio Berardi Baldinucci non poté trovare i *Commentari*, poté invece leggere un *Giornale di Lorenzo di Cione di ser Bonaccorso da Firenze orafo*, iniziato il primo maggio 1403, evidentemente in coincidenza con l'avvio dell'impresa della Porta Nord, e proseguito negli anni. E ancora, vi poté consultare un *Libro di Lorenzo di Cione di ser Buonaccorso, detto Lorenzo di Bartoluccio*, iniziato nel gennaio del 1441, che contiene la contabilità dell'acquisto e dei lavori di ristrutturazione della Villa di Badia a Settimo. In «una nota originale di quei tempi» Baldinucci apprende

41 Ivi, p. 312.
42 Ivi, p. 432.
43 Ivi, p. 354.
44 Ivi, pp. 260-261.
45 Ivi, pp. 347-385.
46 Ivi, p. 347.

poi la notizia della collezione «delle sculture greche e romane antiche [...] e di bronzo e di marmo» appartenute a Ghiberti, che nel 1496 i litigiosi figli di Vittore, Buonaccorso, Francesco e Cione, cui finì l'eredità del nonno, sottoposero a un lodo, assieme agli altri beni di famiglia[47].

A confronto con quelle su Ghiberti, le notizie su Donatello sono davvero deludenti e non comprendono alcuna *trouvaille* archivistica[48]. In compenso, in questo caso Baldinucci si rende utile come testimone oculare di un'impresa scultorea che oggi possiamo giudicare solo sulla base delle testimonianze antiche: la serie dei "giganti" del Duomo, ovvero la teoria dei profeti che fin dai primi anni del Quattrocento gli Operai di Santa Maria del Fiore avevano deciso di installare sugli sproni della tribuna, incaricando dell'esecuzione dei primi due Nanni di Banco e Donatello. Come si sa, l'esperimento fallì: l'*Isaia* e il *David* commissionati ai due giovani leoni del Rinascimento, benché alti due metri l'uno, una volta messi in opera si rivelarono inadeguati nelle dimensioni e si decise di sperimentare una tecnica che si affacciava solo allora sulla scena artistica: quella della terracotta. I documenti dell'Opera sono molto dettagliati sulla realizzazione di un colossale *Giosuè* plasmato da Donatello nel 1410. A una lettura superficiale dei documenti d'archivio, la serie sembrerebbe essersi arenata, almeno fino alla complessa vicenda del gigante marmoreo da cui scaturì in fine il *David* di Michelangelo. Secondo la testimonianza del medico Giovanni Chellini (1373-1461), tuttavia, Donatello avrebbe in realtà eseguito almeno un secondo colosso in terracotta, sebbene a molti anni di distanza dal primo[49]. Di questo secondo profeta non si trova però traccia evidente nella contabilità dell'Opera e non sono pochi coloro che dubitano sia mai esistito. Ebbene, le parole di Baldinucci avvalorano la testimonianza (importante poiché coeva ai fatti) di Giovanni Chellini circa la possibilità che i giganti d'argilla di Donatello – nel Seicento ancora al loro posto, benché rovinati – fossero più di uno: «Sono ancora di sua mano i colossi di mattoni e stucco intorno alla cupola».

47 Ivi, p. 355. Vedi sopra nota 2.

48 Le *Notizie* tramandano ad ogni modo la memoria del nome di uno dei primi allievi di Donatello, Nanni di Bartolo soprannominato il Rosso, di cui Baldinucci trova menzione nei registri contabili di Santa Maria del Fiore, a proposito del pagamento per uno dei profeti del Campanile (Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, I, p. 336).

49 H.W. Janson, *Giovanni Chellini's "Libro" and Donatello*, in *Studien zur toskanischen Kunst*, a cura di W. Lotz, L.L. Möller, München 1964, pp. 131-138, in particolare alla p. 131; sul coinvolgimento di Donatello, a più riprese nel corso della carriera, nell'impresa dei "giganti" si veda F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, I, Firenze 2000, pp. 220-221.

LE *NOTIZIE* DEL VOLTERRANO: UN CASO DI STUDIO SUL METODO DI LAVORO DI FILIPPO BALDINUCCI

Alessandro Grassi

Com'è noto, le *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* sono l'opera capitale di Filippo Baldinucci e una fra le imprese di storiografia artistica più ambiziose dell'età moderna, quanto a vastità del materiale trattato, allargato dalla Toscana e dall'Italia all'intera Europa, e sforzi d'esattezza, mediante il ricorso congiunto a testi a stampa, fonti documentarie e indagini per mezzo di testimoni oculari e referenti di fiducia in diverse località[1]. Esse costituiscono tuttora il punto di riferimento principale per gli storici dell'arte toscana e non solo, che le consultano abitualmente nell'edizione ottocentesca curata da Ferdinando Ranalli (riproposta in anastatica da Paola Barocchi nel 1974)[2], benché si tratti di una versione compromessa da molti refusi ed errori di trascrizione rispetto alla prima edizione dei sei volumi, peraltro travagliata fin dal principio. Infatti Baldinucci – insistendo sulla "gradualità" della crescita e dello sviluppo delle arti a guisa di rami di un grande albero genealogico – aveva concepito, già all'inizio degli anni settanta del XVII secolo, la sistemazione delle biografie degli artisti secondo una suddivisione per "decennali", da raggrupparsi in più volumi[3]. Questi vennero stampati a partire dal 1681, però in una sequenza discontinua rispetto all'ordine cronologico stabilito dal piano dell'opera, il che tradisce una lavorazione a

1 Questo scritto riproduce in larga parte la comunicazione da me tenuta alla Giornata di Studi *Per Filippo Baldinucci*, tenutasi presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz il 7 dicembre 2017 e curata da Elena Fumagalli e Massimiliano Rossi, che ringrazio di cuore.

2 F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, 6 voll., Firenze 1845-1847, edizione anastatica a cura di P. Barocchi, con due voll. di appendici, Firenze, 1974-1975. D'ora in avanti, vistane la frequente ricorrenza, l'opera verrà indicata come Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi.

3 La bibliografia d'inquadramento su Baldinucci è ampia e mi limito qui a ricordare alcuni contributi, oltre alla capitale *Nota critica* di Paola Barocchi, in Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, VI, pp. 9-66; S. Samek Ludovici, ad vocem *Baldinucci, Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, Roma 1960-1963, pp. 495-498; E.L. Goldberg, *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988, pp. 48-183; D.L. Sparti, *Giotto nelle indagini del Baldinucci*, "Studi secenteschi", XXXV, 1994, pp. 187-198; B. Tovey, *Baldinucci's* Apologia *and Florentine claims to be cradle of Renaissance*, "Renaissance Studies", XVI, 2002, 4, pp. 548-560; F. Conte, *Storia figurativa e storia linguistica a Firenze dopo il 1682: il ritratto di Filippo Baldinucci tra le Accademie della Crusca e del Disegno dipinto da Pier Dandini*, "Studi secenteschi", 50, 2009, pp. 171-207; E. Struhal, *Filippo Baldinucci's* novità*: The* Notizie de' Professori del Disegno *and Giorgio Vasari's* Vite, in *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven / The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 14-16 febbraio 2014), a cura di F. Jonietz, A. Nova, Venezia 2016, pp. 193-203.

diverse velocità dei vari decennali e dei tomi corrispondenti. Al primo volume seguì il secondo, nel 1686, e, nel 1688, saltando il terzo[4], Baldinucci stampò il quarto. In seguito alla sua morte avvenuta nel 1697, l'incombenza dei volumi rimanenti fu assunta dal figlio Francesco Saverio che nel 1702 riuscì a pubblicare il quinto – probabilmente il più rifinito fra quelli rimasti inediti – mentre il terzo e il sesto avrebbero visto la luce soltanto nel 1728 (ma le approvazioni alla stampa, da parte delle autorità civili ed ecclesiastiche, rimontano già al novembre 1725).

Sebbene gli ultimi due tomi specifichino nel frontespizio di essere opere postume di Filippo, assegnando così un ruolo minimo a Francesco Saverio che ne avrebbe soltanto curato la stampa, è invece credibile che egli (assieme agli eruditi Anton Maria Salvini, Anton Maria Biscioni e Marco Antonio Mariti, che lo coadiuvarono) sia intervenuto in una misura al momento non quantificabile, trovandosi a dover rielaborare un «materiale sterminato e non del tutto omogeneo» che il padre aveva abbozzato in forma provvisoria e non definitiva[5]. Il suo intervento, in altre parole, complica non poco la questione già intricata della composizione delle *Notizie*, giacché anche quelle interamente redatte da Filippo non ebbero una gestazione lineare ma vennero scritte e riprese più volte, e in tempi diversi, senza consequenzialità cronologica: chi le legga attentamente, vi ravviserà moltissimi rimandi metatestuali che tradiscono datazioni diverse[6], cosicché l'immagine che ne emerge assomiglia sempre meno a un'opera monolitica, per svelarsi piuttosto come un enorme cantiere aperto, in cui andarono a stratificarsi continuamente ripensamenti e modifiche, e soprattutto aggiunte dovute all'affluire di sempre maggiori informazioni mediante la pratica ininterrotta del cosiddetto "questionario", ovvero la lista di quesiti che il Baldinucci soleva sottoporre direttamente agli artisti di cui intendeva trattare, se ancora in vita, oppure ai familiari e ai discepoli, se già morti[7].

Un caso esemplare per esaminare da vicino tanto questo complesso *modus operandi* quanto le problematiche dovute al differimento della pubblicazione, e confermare

4 Barocchi, *Nota critica,* in Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, cit. (vedi nota 3), pp. 26-28, suggerisce che Baldinucci abbia preferito passare a pubblicare le biografie di artisti più "recenti" in risposta alle critiche di Giovanni Cinelli e soprattutto di Ferdinando Leopoldo Del Migliore, che lo accusava di scarsa originalità per aver ripreso – circa i secoli precedenti – quanto già scritto da Giorgio Vasari nelle sue *Vite*.

5 Ivi, p. 42.

6 Solo pochi esempi esemplificativi: nelle *Notizie d'altri professori delle nostre arti che operarono in Firenze in diversi tempi*, probabilmente assemblate da Francesco Saverio e contenute nel quinto tomo pubblicato nel 1702, si fa cenno al «terribile terremoto del dì 5, 6, e 7 del mese di giugno di questo presente anno 1688» (Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, III, p. 509); in quella di Fabrizio Boschi, nello stesso tomo, il biografo parla di sé con queste parole: «quantunque io mi trovi in età di sessant'anni» (Ivi, III, p. 645), fissando così la datazione della stesura al 1685; nel sesto tomo, edito nel 1728 (Ivi, V, pp. 86-87), la morte di Jacopo Maria Foggini è datata al «gennaio di quest'anno 1683» (stile fiorentino: leggi 1684).

7 Barocchi, *Nota critica,* cit. (vedi nota 3), p. 18. Una versione del questionario, del 1685 circa, è riprodotta in Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, VI, pp. 564-565, doc. CXCI.

in tal modo le osservazioni di Paola Barocchi circa le "difficoltà" del Baldinucci, è la biografia di Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano (1611-1690), inclusa nel sesto tomo e dunque edita da Francesco Saverio, sulla quale ho avuto modo di riflettere ampiamente durante i miei studi e la stesura – a fianco di Maria Cecilia Fabbri e Riccardo Spinelli – della prima monografia dedicata all'artista[8]. Con l'occasione di raccogliere e incrociare insieme una grande quantità di dati documentari e nuove acquisizioni, mi è apparso evidente non soltanto che le *Notizie* del Volterrano sono, sì, in molte parti, estremamente attendibili – e gli storici dell'arte hanno spesso sottolineato questo aspetto, in virtù del legame di amicizia che legò pittore e scrittore[9] – ma anche, in altrettante parti, stranamente lacunose ed inesatte. E ciò, appunto per la medesima ragione della familiarità fra artista e biografo, è del tutto incomprensibile: il Baldinucci non poteva non sapere, ad esempio, di una prestigiosa commissione del granduca Cosimo III de' Medici quale il dipinto per il coro del convento carmelitano della Castellina, che pure ignora[10]. Questa e altre "cadute" sono però comprensibili se, analizzando a fondo il testo, se ne chiariscono la genesi e la struttura, le fasi di scrittura e di riordino.

Come già intuito da Marta Privitera[11], la biografia del Volterrano ebbe una lunga gestazione e rimase aperta per diverso tempo, se, nell'abbrivio, il Baldinucci afferma che l'artista «mentre che io scrivo queste cose, vive operando egregiamente»[12]; e tuttavia, nelle ultime pagine, arriva a narrarne la malattia e la morte, avvenuta il 6 gennaio 1690. Tale incongruenza è soltanto il risultato più evidente di una revisione globale, operata dopo la scomparsa dell'artista, di una prima redazione della biografia, che – come credo di poter dimostrare – era stata scritta verso il 1678 o comunque entro il 1681, vale a dire prima della pubblicazione del primo tomo delle *Notizie*, giacché uno dei committenti del Volterrano, Vincenzo Giraldi, che morì nel gennaio 1682[13], è rammentato come vivente[14].

Questa prima redazione era giocoforza più breve ma – a parte alcune modifiche di cui dirò tra poco – il suo contenuto non doveva differire molto da quello confluito nella versione definitiva. Esso si articolava in cinque grandi sezioni, strutturate dal Baldinucci in modo da fornire una coerenza narrativa, che possiamo sintetizzare così (i numeri di pagina si riferiscono all'edizione Ranalli-Barocchi):

8 M.C. Fabbri, A. Grassi, R. Spinelli, *Volterrano. Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Firenze 2013.

9 M. Gregori, *Il Volterrano*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, III. *Biografie,* catalogo della mostra (Palazzo Strozzi, Firenze, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), Firenze 1686, p. 188.

10 A. Grassi, *Per l'ultimo Volterrano*, "Paragone", LXII, terza serie 97 (735), 2011, pp. 15-18.

11 M. Privitera, *Disegni del Volterrano per i dipinti di Ferdinando Ridolfi*, "Paragone", LI, terza serie 33-34 (607-609), 2000, p. 68 e nota 1.

12 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 142.

13 M.A. Morelli Timpanaro, *Il Cavalier Giovanni Giraldi (Firenze 1712-1753) e la sua famiglia*, Firenze 2001, p. 18.

14 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 170.

1. Introduzione sulla città di Volterra e sulla famiglia d'origine; la scoperta del talento; i primi rudimenti nell'arte e l'apprendistato presso Matteo Rosselli e Giovanni da San Giovanni, con notazioni sui rispettivi caratteri; prima attività indipendente (pp. 141-147). La sezione corrisponde a quella che nel "questionario" comprende «il ritratto / patria / padre, madre, fratelli e parenti / anno, mese e giorno / nome, casato, soprannome / suo stato e qualità di nascita / qualità di tempi»[15].

2. Grande sezione che, in ottemperanza al quesito se l'artista avesse avuto «servitù di principi», si incentra sull'attività per don Lorenzo de' Medici e si snoda sullo sfondo dell'impresa delle *Glorie di casa Medici* affrescate nel cortile della Villa della Petraia (pp. 147-162). Qui, anche, si situa la saporita divagazione dello scherzo giocato al buffone di corte, il Trafredi, che risponde al punto del questionario circa le «stravaganze, facezie, burle / dette o fatte da lui ad altri, da altri a lui».

3. Attività per alcune famiglie patrizie fiorentine, partendo dalla cappella Colloredo all'Annunziata sino alla grande impresa della cappella Niccolini in Santa Croce (pp. 162-167).

4. Ulteriore sezione sulla "servitù" prestata ad altri principi medicei: Vittoria della Rovere, Giovan Carlo, Leopoldo e Mattias, sino all'impresa del soffitto della navata dell'Annunziata (pp. 167-177).

5. Elenco miscellaneo di opere eseguite per diversi committenti privati, sino al 1677, e chiusura con probabile riferimento agli studi grafici per l'impresa della cupola dell'Annunziata, avviati in quell'anno (pp. 177-180).

Paradossalmente, la maggior aderenza all'effettiva successione degli eventi si riscontra nelle prime tre sezioni, ovvero quelle relative a fatti più lontani nel tempo, per i quali Baldinucci – nato nel 1625 – non poteva ricorrere alla propria esperienza. Dalla metà degli anni cinquanta invece, man mano che stringeva i rapporti con l'artista (al 1654 si data infatti la colorazione, da parte del Volterrano, dell'*Ecce Homo* ligneo di Jacopo Maria Foggini, oggi nella chiesa fiorentina di San Marco, che Baldinucci conservava in un cappellina nella propria abitazione[16]), il futuro biografo, ormai trentenne, poté seguire con i propri occhi la sua carriera, serbando così memoria personale «di tutto ciò, che io più volte da me medesimo mi trovai a vedere e conoscere»[17].

Per i fatti precedenti, dunque, Baldinucci dovette servirsi delle informazioni ricavate mediante il questionario, che sottopose direttamente al Volterrano. È appunto a questo che si riferisce quasi in abbrivio:

15 Per questa citazione e per le seguenti si rimanda alla nota 7.

16 Grassi, *Per l'ultimo Volterrano,* cit. (vedi nota 10), p. 15.

17 Sono parole tratte dall'introduzione alle *Notizie* di Matteo Rosselli, parimenti ben conosciuto dal biografo: Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, IV, p. 155.

> […] io, che a cagione della modestia di quest'artefice, non ho potuto ricavar quelle notizie, che per tesserne la vita mi abbisognavano, ho procurato, giusta mia possa, di dare alcuna cognizione di una parte delle molte sue pitture, con poco altro più; sicuro, che queste, meglio della mia penna, faranno conoscere, come è mio desiderio, a chicchessia procurerà di vederlo, l'abilità di questo soggetto[18].

Ma è proprio vero? La critica – me compreso, sinora – ha forse esasperato questa menzione della ritrosia del Volterrano nel parlare di sé[19]; ma se contestualizziamo la frase nella prima redazione della biografia, scritta quando l'artista era ancora vivente, ecco che essa appare né più né meno di un *topos* letterario, un elogio dovuto alla persona di cui si sta per trattare, secondo i codici tipici della scrittura barocca.

Infatti, ad onta della presunta «modestia», moltissime delle informazioni riportate dal Baldinucci non poterono che arrivargli dalla bocca dello stesso Volterrano. Mi riferisco in particolare alle date di alcuni fatti salienti, quali ad esempio l'arrivo di Baldassarre giovinetto a Firenze, avvenuto il 25 maggio 1628[20]. Chi poteva serbar memoria di un fatto così privato se non il Volterrano stesso, che avrà sempre ricordato con commozione e gratitudine il giorno tanto agognato in cui poté mettersi alla bottega di Matteo Rosselli, dopo esser stato costretto dal padre a lavorare d'alabastri? Nella sua memoria di ragazzo il ricordo poté forse fissarsi più nitidamente giacché, quel giorno, a Firenze era festa, ricorrendo la memoria di san Zanobi, vescovo e compatrono della città, e di Maria Maddalena de' Pazzi, allora soltanto beata (tralascio qui – ma è un punto interessante – la tangenza con il valore riservato dallo stesso Baldinucci, nel proprio *Diario spirituale*, alla coincidenza tra vicende personali e memorie dei santi secondo il calendario liturgico).

La menzione delle date esatte ricorre poi a proposito del primo viaggio di studio fatto dal Volterrano in Emilia, a spese di Don Lorenzo de' Medici, di cui il Baldinucci indica i giorni di partenza e di ritorno (3 aprile e 15 agosto 1640)[21]. Una simile precisione implica necessariamente una fonte, che non può essere che il Volterrano; e, data la stupefacente esattezza di altri ricordi, ritengo plausibile che l'artista tenesse una sorta di quadernuccio o diario sul quale – quando, verso il 1678, Baldinucci gli sottopose il questionario – andò a ricercare i punti richiesti. Il biografo non ebbe tra le mani questo documento (a differenza di quanto avvenne per l'elaborazione delle *Notizie* di Matteo Rosselli, per le quali ricorda esplicitamente di aver utilizzato un registro di bottega[22]) ma fu il Volterrano a

18 Ivi, V, p. 142.

19 Gregori, *Il Volterrano,* cit. (vedi nota 9), p. 188.

20 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 144.

21 Ivi, V, p. 162.

22 Ivi, IV, p. 153: «per quanto all'opere di pittura appartiene, di quello sono per valermi che di propria mano di lui io trovai scritto in un piccolo libretto che oggi conservano quelli di sua famiglia, ove per lungo

comunicare all'amico una selezione di risposte ai quesiti che Baldinucci aveva approntato e che probabilmente erano già suddivisi nelle sequenze che abbiamo visto.

Credo infatti che – per esigenze narrative – il biografo avesse stabilito di far coincidere il termine della lunga "cornice" della lavorazione della Petraia con l'anno di morte del committente, il principe Don Lorenzo, ovvero il 1648, sebbene (come attestano i documenti[23]) l'affrescatura del ciclo fosse stata conclusa nel 1646. Nel questionario sottoposto al Volterrano, verisimilmente, Baldinucci aveva chiesto quali altre imprese ad affresco avesse condotto in quel periodo:

> Non fece però Baldassarre tutte queste opere di seguito, ma con interrompimento; attesoché ne' tempi d'inverno il rigor del freddo, che in quella loggia si rende insopportabile, nol permettesse; che però dalla benignità di quel Principe gli fu conceduto di talora desistere, ed operare altrove in luoghi più comodi[24].

E il Volterrano dovette rispondere di conseguenza, reperendo dal proprio diario la successione di tali imprese, che i recenti studi critici hanno confermato essere esatta: nel «primo anno» (da intendersi come il primo inverno trascorso alla corte di don Lorenzo, ovvero quello a cavallo fra il 1636 e il 1637) la volta della compagnia dei Battuti presso la pieve di San Michele Arcangelo a Castello[25]; quindi, l'intervento nel soffitto dell'oratorio dei Vanchetoni a Firenze (circoscrivibile tra febbraio 1639 e marzo 1640)[26]; la decorazione della cappella Orlandini in Santa Maria Maggiore, nel 1641-1642[27], e della cappella Grazzi alla Santissima Annunziata, nel 1643-1644[28]; l'affresco nel cortile di Palazzo Dal Borro, del 1644[29]; e altri interventi nella villa medicea di Castello, fra cui lo sfondo allegorico con *La Vigilanza e il Sonno*, creduto sinora del 1642 circa ma forse coevo all'impresa precedente[30].

corso d'anni, dico fino all'anno 1635, egli usò di notarle, giacché da indi in poi, o fusse perché troppo se gli accrescessero l'occasioni d'operare, o per altra qualsifusse cagione, egli s'astenne dall'uso antico di farne memoria». In effetti le opere del Rosselli fino al 1635 sono scalate dal Baldinucci praticamente *ad annuum*, seguendo fedelmente il diario di bottega.

23 Ivi, V, p. 157; ma circa la datazione e i pagamenti documentati per il ciclo, vedi Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 83-84, cat. 11.

24 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 157.

25 Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 106-107, cat. 12.

26 Ivi, pp. 110-113, cat. 16.

27 Grassi, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 115-121, cat. 18a/b.

28 Fabbri, in Ivi, pp. 129-134, cat. 21.

29 Grassi, in Ivi, pp.136-139, cat. 23.

30 Spinelli, in Ivi, pp. 126-128, cat. 20; in effetti il puttino che abbrucia le capsule di papavero è consentaneo al suo omologo nell'affresco di Palazzo Dal Borro, così come l'effetto della luce che colpisce da basso la figura della *Vigilanza* pare approfondire le sperimentazioni della cappella Grazzi.

A causa dell'equivoco fatto a monte da Baldinucci circa la data di conclusione del ciclo della Petraia (1648 anziché 1646), nella sua risposta il Volterrano non incluse l'affrescatura della cappellina domestica nel Casino di Valfonda, dei marchesi Riccardi, che difatti è documentata al maggio 1647[31]. Essa, così, non trovò luogo in questa sezione che pure doveva accoglierla, e fu menzionata soltanto nel lungo elenco di opere miscellanee della quinta sezione[32]. Una sorte simile, dettata dall'arbitrario termine d'inizio della terza sezione con la prestigiosa affrescatura della cappella Colloredo alla Santissima Annunziata[33], avviata nel corso del 1650, toccò al *Cristo servito dagli angeli* nel refettorio di Santa Teresa, che è immediatamente precedente[34]. Ma, a parte questa imprecisione dovuta all'impianto narrativo, il racconto prosegue con una straordinaria fedeltà cronologica, menzionando, subito dopo la cappella Colloredo, gli interventi in Palazzo Della Gherardesca (autunno 1651); quelli praticamente coevi nel Casino Guadagni (febbraio-luglio 1652) e in Palazzo Niccolini (il primo acconto è del dicembre 1651 ma il termine dei lavori si situa nel settembre 1652)[35]; quindi il viaggio a Roma finanziato dal marchese Filippo Niccolini, con la specifica che durò «circa due mesi e mezzo», introdotto da un narrativo e solenne «correva già l'anno 1652, e dell'età di Baldassarre il quarantesimo anno»[36], da intendersi ovviamente secondo lo stile fiorentino *ab incarnatione*, in quanto il Volterrano effettivamente partì a febbraio 1653[37]. Ancora, Baldinucci ricorda nella giusta successione i lavori nel romano Palazzo del Bufalo (aprile 1653) e, al rientro a Firenze, quelli in Palazzo Capponi (estate 1653)[38], e finalmente l'inizio del cantiere della cappella Niccolini in Santa Croce, i cui primi pagamenti risalgono all'autunno di quell'anno[39].

L'impressionante esattezza *ad annuum* se non talora *ad mensem* di queste due sezioni, dunque, è senza dubbio frutto delle risposte fornite dal Volterrano al questionario di Baldinucci, che costituirono il fulcro della prima redazione della biografia, scritta verso il 1678. Ma nella seconda redazione il biografo volle inserire altre informazioni, probabilmente raccolte nel frattempo, e – non potendo più avvalersi delle risposte dell'artista, ormai morto – le ridistribuì all'interno delle sezioni già scritte, laddove riteneva, per vie traverse o supposizioni, che si adattassero meglio.

31 Grassi, in Ivi, pp. 144-146, cat. 27.

32 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 179.

33 Fabbri, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 160-164, cat. 34.

34 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, p. 177; Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 154-158, cat. 32.

35 Ivi, rispettivamente pp. 167-169, cat. 38; pp. 176-179, cat. 43; pp. 169-172, cat. 39-40.

36 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 165.

37 R. Spinelli, *Baldassarre Franceschini detto il Volterrano in Palazzo Niccolini a Firenze e in Palazzo del Bufalo a Roma: nuovi documenti*, "Antichità viva", XXXVII, 1998, 1, p. 27.

38 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 166; Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 180-183, cat. 44, pp. 361-362, OP 72.

39 Ivi, pp. 201-211, cat. 54a/b/c.

Se torniamo infatti a leggere i paragrafi dedicati alle opere eseguite dal Volterrano durante le "pause" del ciclo della Petraia, ci accorgiamo che entro la precisa griglia cronologica delle imprese ad affresco, di cui abbiamo già parlato, sono stati interpolati i ricordi di alcune tele non pertinenti.

È il caso dei quadri menzionati fra l'affresco dei Vanchetoni e la cappella Orlandini, che vengono così ad assumere un'implicita datazione fra il 1640 e il 1642. Premetto che essi sono ad oggi da rintracciare e che, pertanto, un'eventuale analisi stilistica potrebbe smentire la mia supposizione; tuttavia credo di poter affermare con una certa sicurezza che essi dovevano essere posteriori di circa dieci anni. Probabilmente il Baldinucci pensò di riferire agli anni della Petraia l'«ovato» raffigurante un *San Giovannino* a mezzobusto, che il Volterrano dipinse «pel dottor Lattanzio Magiotti, suo medico»[40], giacché questi aveva avuto in cura anche don Lorenzo[41]; ma non è da escludere che il quadro sia da collegare alla lunga malattia sofferta dall'artista fra il 1649 e il 1650[42], per la quale evidentemente ricorse a Magiotti che aveva conosciuto alla corte del principe. Una medesima datazione all'inizio degli anni cinquanta dovrebbero avere i dipinti che nel resoconto baldinucciano vengono rammentati immediatamente dopo, ovvero il *Ritratto di fra' Bonaventura Cavallo* e le effigi di un *Eremita*, di *Biante* e di *Diogene*, tutti eseguiti per Francesco Cordini, già amico di Salvator Rosa durante il suo soggiorno fiorentino e membro dell'Accademia dei Percossi[43]. Proprio dall'epistolario del Rosa, infatti, sembra di capire che i rapporti del Volterrano col Cordini debbano risalire al 1650 circa[44]; mentre è fuor di dubbio che il *Ritratto di fra' Buonaventura Cavallo* non poté esser dipinto che nel corso del maggio 1652, quando il frate calabrese giunse a Firenze e vi rimase qualche settimana[45].

Il medesimo discorso vale per i dipinti eseguiti per Ferdinando Ridolfi – questi, fortunatamente, noti – ovvero l'*Orfeo ed Euridice* in collezione Pucci, il *Perseo con la testa di Medusa* a Monaco di Baviera e la *Venere con Cupido* a Stoccarda. Oggi, su base stilistica, non esitiamo a collocarli lungo gli anni cinquanta[46], ma il Baldinucci

40 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 158.

41 Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), p. 351, OP 24.

42 Fabbri, in Ivi, p. 160.

43 E. Fumagalli, *Napoli a Firenze nel Seicento*, in *"Filosofico umore" e "maravigliosa speditezza". Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno 2007-6 gennaio 2008), a cura di E. Fumagalli, Firenze 2007, pp. 62-69.

44 Così mi sembra di evincere da una lettera del Rosa all'amico Giovan Battista Ricciardi, del 24 agosto 1650: «Godo che vi siate intavernato in compagnia del nostro signor Cordini e signor Baldassarre carissimo, al quale prego che mi conservi il suo affetto: meritandolo per la stima che voi sapete che faccio delle sue pitture» (edita in S. Rosa, *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G. G. Borrelli, Bologna 2003, pp. 77-78, n. 70).

45 Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), p. 371, OP 107.

46 Fabbri, in Ivi, rispettivamente pp. 215-217, cat. 60; pp. 222-223, cat. 63; pp. 223-225, cat. 64.

ritenne di doverli menzionare al tempo della Petraia, fra quelli eseguiti «per gentiluomini di quella corte»[47], in quanto il Ridolfi, nel decennio precedente, era effettivamente stato al servizio di don Lorenzo[48].

Venendo alla quarta sezione, credo che nella prima redazione della biografia essa presentasse le opere secondo una scansione più fedele all'ordine cronologico; ma, successivamente, Baldinucci si premurò di rimaneggiarla onde far meglio risaltare la logica cortigiana della «servitù di principi», rispettando cioè i gradi di "precedenza" dinastica. Un indizio dell'avvenuta modifica si ravvisa nella duplice menzione – quasi uno sdoppiamento – di uno stesso quadro, che il biografo rammenta per la prima volta nella terza sezione, subito dopo il ritorno dell'artista da Roma: «[…] fece in un quadro a olio l'immagine di Santa Maria Maddalena, che poi capitò nelle mani del marchese Vieri Guadagni»[49]: ed effettivamente i documenti confermano che l'opera venne dipinta nel 1653[50]. Per lo stesso committente, il Volterrano avrebbe eseguito poco dopo altre opere: non soltanto una *Santa Agnese* saldatagli nel 1656, a pendant della *Maddalena*[51], ma pure il ritratto del Guadagni, che venne realizzato entro il 1654 se diede stimolo a Giovan Carlo de' Medici di farsi dipingere il proprio (oggi alla Galleria Palatina), databile appunto a quell'anno[52]. Ma dopo il 1678, Baldinucci dovette decidere di rimodulare questa parte, per dare la dovuta precedenza a Vittoria della Rovere (peraltro, allora ancora vivente): smontò quanto già scritto lasciando il primo accenno alla *Maddalena* al luogo opportuno, nella terza sezione, e posticipando il resto delle opere Guadagni dopo aver rammentato le committenze ufficiali della granduchessa (lo *Sposalizio di santa Caterina d'Alessandria*, del 1661, oggi nella collezione della Banca Popolare di Vicenza; le pitture della volta della Sala delle Allegorie in Palazzo Pitti, del 1658; lo sfondo già nella Villa del Poggio Imperiale, del 1659, oggi nei depositi delle Gallerie fiorentine)[53], assieme a un breve accenno a una decorazione per Giovan Carlo in Palazzo Pitti[54] e al resoconto della prestigiosa tela[55] inviata in Francia nel 1664 a un altro sovrano, Luigi XIV (oggi conservata a Versailles). In questa nuova posizione,

47 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 160.

48 Il Ridolfi, già "cameriere" di don Lorenzo nel 1644, l'anno seguente fu nominato suo "scalco" (Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, 5168, filza intitolata *Registro di rescritti e ordini* 1629-1645, cc. 172*v* e 178*v*).

49 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 166.

50 Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), p. 353, OP. 32.

51 Ivi, pp. 374-375, OP 126.

52 Grassi, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 191-192, cat. 49a.

53 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, pp.167-169; sulle opere, vedi rispettivamente Grassi, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 236-239, cat. 70; Fabbri, in Ivi, pp. 225-231, cat. 65; Spinelli, in Ivi, pp. 232-233, cat. 66.

54 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, p. 168; cfr. Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 233-234, cat. 67.

55 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, p. 169; cfr. Grassi, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 253-255, cat. 83.

Baldinucci inserì dunque l'inciso sulle opere Guadagni, cronologicamente più antiche, lasciando però un'ulteriore menzione della *Maddalena*, in maniera tale che si ha quasi l'impressione ch'egli stia parlando di una seconda e distinta opera:

> Per l'altre volte nominato Vieri Guadagni, fece ancora il ritratto di lui, che riuscì bellissimo: similmente allo stesso una santa Maria Maddalena a olio; e in un quadro della medesima proporzione, una santa Agnese, e questo fu dal medesimo donato al residente del re d'Inghilterra, che se lo portò in quelle parti. Il ritratto di questo gentiluomo fu veduto con tanto gusto dalla gloriosa memoria del serenissimo cardinale Gian Carlo di Toscana, che subito ordinò a Baldassarre, che gli facesse il proprio in abito cardinalizio, come fece[56].

Così posticipato, tuttavia, il nucleo Guadagni permetteva al Baldinucci di allacciare al ritratto di Vieri quello di Giovan Carlo, offrendo un nesso narrativo per proseguire con le altre opere da lui commissionate nell'arco di circa dieci anni, sino alla sua morte (gennaio 1663). Da qui, il biografo poteva passare agilmente agli altri principi medicei, presentando ancora una volta i rispettivi nuclei secondo il criterio della precedenza delle cariche onorifiche, e dunque anteponendo l'attività svolta dal Franceschini per il cardinal Leopoldo (†1675) a quella per il fratello Mattias, che pure gli premorì (†1667). Ciò, peraltro, forniva il destro a Baldinucci per chiudere la sezione con la grande impresa del soffitto ligneo della Santissima Annunziata, disegnato dal Volterrano e ornato di una sua tela con l'*Assunzione della Vergine*, che era stata appunto promossa da Mattias de' Medici[57].

La quinta e ultima sezione – dedicata a un elenco di opere eseguite non per i regnanti ma per privati cittadini, pur notabili – cominciava con un periodo che rimase inalterato:

> Ma troppo lunga cosa sarebbe il descrivere ad una ad una tutte le opere che ha fatto questo artefice a diversi Cavalieri, ed altre persone alla spicciolata fino a questo tempo, che però ci contenteremo di nominarne alcune delle molte[58].

Si tratta di un elenco di quelli che, in altre *Notizie* del Baldinucci, fungono da sunto conclusivo, rimanendo estranei da particolari intenti narrativi e programmatici. Ecco, quindi, che incontriamo mescolate fra loro opere degli anni quaranta, come la già

56 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, pp. 169-170.

57 Vedi le osservazioni riepilogative di Fabbri, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 260-262, cat. 87, e pp. 275-277, cat. 95a.

58 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 177.

rammentata cappellina nel Casino Riccardi di Gualfonda (1647) ad altre degli anni settanta (il *Bacco* Torrigiani), o la pala di Volterra (1655) e la *Didone* Lanfredini, di almeno dieci anni più tarda[59]. Questa sezione arrivava sino alla contemporaneità, cioè sino al 1678, come dichiara, al suo termine, la locuzione «ha fatto ultimamente»[60] con cui Baldinucci si riferisce a due tavole dipinte dal Volterrano nel 1677, cioè la *Vergine assunta con santa Caterina da Siena e la beata Margherita da Cortona*, collocata nel settembre di quell'anno in Santa Felicita a Firenze, e il *San Carlo Borromeo che comunica gli appestati*, per la chiesa dei barnabiti di Pescia[61]. Queste due pale d'altare erano insomma i parti più recenti del pennello del Volterrano ad esser menzionati nella prima redazione. Essa poteva forse includere, in chiusura, un accenno all'impresa della cupola della Santissima Annunziata, la cui affrescatura avrebbe atteso sino al 1680, ma per la quale – informa il Baldinucci con la solita precisione[62] – l'artista «cominciò […] a fare il primo disegno e invenzione» la sera del 12 gennaio 1677.

Dopo la morte del Volterrano, nel 1690, Baldinucci dovette riprendere quanto già scritto per aggiornarlo, estendendolo all'ultimo decennio di vita dell'artista (sino a narrarne, con la partecipazione commossa di chi ha assistito un amico al capezzale, l'ora estrema) ed operando anche le modifiche di cui abbiamo parlato. Allo stesso tempo, però, egli cominciava probabilmente ad esser sopraffatto dalla mole del lavoro delle *Notizie* e – ormai quasi settantenne – la sua capacità di gestire l'immane quantità di dati stava divenendo meno brillante. Lo suggeriscono non tanto alcune sviste clamorose, come l'errata data d'inizio dell'affrescatura della cupola servita (settembre 1681 anziché 1680[63]: il fallo non è ascrivibile a Ranalli in quanto compare già nella prima edizione), quanto l'infelicità – a livello logico e sintattico – di alcuni inserimenti o, per verso opposto, di alcuni tagli poi non ricuciti, come la mancata descrizione del celebre *Cristo piagato*, che pure Baldinucci loda moltissimo. Nella lista di cui abbiamo appena detto, leggiamo infatti: «Ha di sua mano Amerigo Gondi, in uno ovato, un Cristo, mezza figura, in atto di aprirsi la piaga, alquanto diverso dall'altro detto di sopra»[64]; chi scorra a ritroso la biografia, però, ne cercherà invano una precedente menzione.

Un'incongruenza di segno opposto, invece, si trova nelle pagine finali, laddove Baldinucci scrive ben due volte, e a poche righe di distanza, del compimento di una

59 Su queste tre tele, vedi Grassi, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), rispettivamente pp. 287-288, cat. 99; pp. 193-196, cat. 50a; pp. 262-264, cat. 88.

60 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 179.

61 Sulle due pale, vedi rispettivamente Spinelli, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 297-299, cat. 108a-b, e Grassi, in Ivi, pp. 300-302, cat. 109.

62 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 180.

63 Ivi, V, p. 185; sull'impresa, vedi Fabbri, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 307-315, cat. 115.

64 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 177.

Assunta (quella oggi a Vallombrosa[65]) acquistata dal Gran Principe Ferdinando, dando quasi l'impressione di parlare di due opere diverse:

> Diede fine ancora alla gran tavola di Maria Vergine Assunta in Cielo, che pure venne in mano dell'altezza serenissima del principe Ferdinando, insieme con tutti i disegni della cupola di Parma, fatti per istudio dello stesso Volterrano. Messe poi mano a due figure quanto il naturale, in due quadri: in uno rappresentò nostro Signore addolorato, con corona di spine, ed in mano la canna, o, come noi sogliamo dire, un *Ecce Homo*: e nell'altro fece una Vergine piangente la passione del figliuolo, che riuscirono sommamente devote. Incominciò a fare un ritratto di se stesso sopra tela da mezza figura, e ne condusse solamente la testa; e questa è rimasa, con più altre teste, bozze e disegni, a' suoi eredi. Si messe poi a finire una gran tavola, dove egli aveva fatta vedere la Vergine Santissima, in atto di volarsene al Cielo, e gli Apostoli appresso al sepolcro: opera, che a principio fu destinata per la città di Venezia, ma per morte, come si dice, di chi l'aveva ordinata, si era rimasa appresso l'artefice; che ebbe pensiero di mandarla a Volterra sua patria; ma essendo piaciuta al serenissimo principe Ferdinando, insieme colli due quadri dell'*Ecce Homo* e della Vergine addolorata, di che abbiamo pur ora parlato, volle che tanto gli uni che gli altri venissero in potere suo[66].

Non parendo possibile che il silenzio assoluto in cui sono cadute opere pur importanti – quali il dipinto d'altare della certosa di Calci (1681), l'intero nucleo di tre grandi tele eseguite per il granduca Cosimo III (circa 1684-1685), nonché la pala della cappella gentilizia del suo fedele collaboratore, il marchese Luca degli Albizi (il *Martirio di santa Lucia* per San Pier Maggiore e oggi in San Paolino a Firenze, già commissionato nel 1682 e lasciato interrotto verso il 1686)[67] – sia da imputare ad ignoranza, e giacché Baldinucci menziona altri lavori dello stesso periodo benché riferibili ad altri mecenati (come appunto il Gran Principe Ferdinando o Vittoria della Rovere), ritengo che egli avesse inserito tali opere in un medesimo appunto, anche in virtù della omogeneità delle committenze: un appunto, un fascicoletto volante, che poteva banalmente sfuggire o venir dimenticato al momento di una frettolosa o non più lucida sistemazione della biografia, stante «la copiosa confluenza delle informazioni e la loro faticosa elaborazione» da parte di Filippo[68]. Va messa in conto, naturalmente, la possibilità che tali "cortocircuiti" narrativi vadano imputati a Francesco Saverio e ai suoi collaboratori,

65 Grassi, in *Volterrano*, cit. (vedi nota 8), pp. 273-274, cat. 94.
66 Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, p. 191.
67 Grassi, *Per l'ultimo Volterrano,* cit. (vedi nota 10), *passim*.
68 Barocchi, *Nota critica,* cit. (vedi nota 3), p. 65.

che potrebbero aver operato una revisione sommaria di quanto lasciato scritto da Filippo; pure, sento di dover concordare con Paola Barocchi laddove affermava che costoro «dovettero accettarne le incongruenze e trovare soluzioni compromissorie» e, piuttosto che apportare modifiche sostanziali, preferirono «rispettare lo stato di una fase ancora operativa»[69] delle *Notizie*, lasciando inalterate quelle parti che le dichiaravano apertamente come un'opera ancora *in fieri*. Non è credibile infatti che Francesco Saverio, se avesse avuto l'intenzione di intervenire "migliorando" e "armonizzando" il testo paterno rimasto inedito, non sia stato capace di farlo nei circa trent'anni dalla morte di Filippo alla stampa del sesto volume. Diversamente, la scelta sua e dei collaboratori fu improntata a un approccio "conservatore" (financo nelle imprecisioni), che, al di là del deferente rispetto filiale per l'opera del padre, è uno dei tratti salienti della produzione erudita e critico-letteraria della Firenze tra Sei e Settecento.

69 Ivi, p. 42.

BALDINUCCI, *NOTIZIE* SULL'ARCHITETTURA*

Mario Bevilacqua

Nel 1664 Filippo Baldinucci venne inviato a Mantova dal granduca Ferdinando II per dirimere alcune intricate questioni patrimoniali. Nella *Vita* dedicata al padre, Francesco Saverio Baldinucci ricorda che i duchi di Mantova, ricevutolo con onore, avrebbero apprezzato le sue capacità di conoscitore d'arte e lo avrebbero agevolato mostrandogli la galleria e facendogli aprire le più prestigiose collezioni della città.

> Non passarono inoltre molti giorni, che chiamato Filippo dalla stessa Serenissima Duchessa, volle che andasse lo stesso giorno [...] alla Regia Villa del Tè [...] dove [...] volle che Filippo vedesse tutto, sempre colla compagnia della stessa Serenissima, la quale testé domandavagli il suo parere non solo de bellissimi quadri che ivi erano, ma eziandio sopra quanto di bello e di ottimo potevasi vedere e ammirare[1].

Un'allusione forse al capolavoro architettonico di Giulio Romano, questa concessione ad osservare «non solo» i bellissimi quadri: ma nelle *Notizie* baldinucciane non si trova alcun riferimento specifico all'architettura di Palazzo Te, né ad altri monumenti mantovani.

La sensibilità – o contraddittorietà – di Baldinucci per l'architettura può essere racchiusa in questo breve aneddoto.

1. *Le* Notizie *degli architetti e le* Vite degli architettori *di Vasari*

Nelle *Notizie* Baldinucci non ha avuto modo, o tempo, di compilare o completare e pubblicare sistematicamente, sulla scorta della tradizione vasariana, le biografie dei più celebrati architetti del passato. Se il suo interesse per il mondo dell'architettura, al contrario di Vasari, appare sicuramente limitato, pure una prima analisi di quanto contenuto

* Ringrazio Elena Fumagalli e Massimiliano Rossi per aver sollecitato queste prime riflessioni su Baldinucci e l'architettura, presentate al seminario da loro curato presso il Kunsthistorisches Institut in Florenz il 7 dicembre 2017, e pubblicate qui in forma ancora preliminare con un apparato di note ridotto ai riferimenti essenziali. Assunta Di Sante e Simona Turriziani hanno agevolato i riscontri presso l'Archivio della Fabbrica di San Pietro.

1 F.S. Baldinucci, *Vita*, in B. Santi, *Zibaldone baldinucciano*, II, Firenze 1981, pp. 11-12.

nelle *Notizie* conferma una certa sensibilità, coltivata e alimentata anche in relazione alle frequentazioni di corte e in dialogo diretto con artisti e intellettuali. Baldinucci ricorda ripetutamente la familiarità con l'erudito Carlo di Tommaso Strozzi e l'assidua frequentazione della sua biblioteca di «manoscritti, e spogli» di fonti artistiche medievali e primorinascimentali, da cui emerge un'attenta, preziosa verifica delle *Notizie* degli artisti del XIV-XV secolo[2]. Francesco Saverio Baldinucci ricorda poi lo speciale legame del padre con Paolo Falconieri (che a Roma avrebbe dovuto curare la stampa dell'*Albero genealogico* delle maniere pittoriche)[3], indubbiamente uno dei protagonisti della politica medicea delle arti, e dell'architettura in modo specifico, tra Firenze e Roma negli ultimi decenni del Seicento. Consigliere di Cosimo III, mecenate, collezionista, Falconieri fu in diretto contatto con Bernini, Borromini, Cortona e Ciro Ferri; responsabile di importanti cantieri e di un ambizioso programma di radicale aggiornamento della facciata di Palazzo Pitti sollecitato dal granduca, inviato come modello ligneo a Firenze nel 1681 e riprodotto in una spettacolare veduta da Gaspar Van Wittel nel 1701 (celebrato da Baldinucci con una attenta e minuziosa descrizione pubblicata a conclusione delle *Notizie* su Ammannati)[4].

La trattazione baldinucciana dell'architettura inizia con la vita di «Arnolfo di Lapo ovvero di Cambio scultore e architetto da Colle di Valdelsa discepolo di Cimabue»[5]. Sulla scorta dell'edizione del 1568 di Vasari, in cui sostanzialmente viene costruita per la prima volta la figura dell'architetto, Arnolfo è ricordato da Baldinucci come «il primo, che con la scolta del miglior disegno di Cimabue suo maestro, incominciasse a dar qualche miglioramento all'architettura»[6]. Anche l'architettura, parallelamente alla pittura e alla scultura, deriva il suo rinnovamento dal «miglioramento, che di tempo in tempo ha fatto il disegno» e, sempre riprendendo Vasari, Baldinucci ribadisce che Arnolfo «divenne il migliore di quanti altri maestri fossero stati avanti a lui per più secoli» in virtù dell'apprendistato del disegno con Cimabue[7].

2 F. Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell'Arti di Pittura, Scultura, e Architettura lasciata la rozzezza delle maniere Greca, e Gottica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, Firenze 1681 e F. Baldinucci, *Delle Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo II. Dal MCCC. al MCCCC. distinto in decennali*, Firenze 1686, *passim*.

3 Baldinucci, *Vita*, cit. (vedi nota 1), p. 19.

4 F. Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua Parte seconda del secolo quarto Che contiene tre Decennali, dal 1550. al 1580*, Firenze 1688, pp. 43-55: «Descrizione del modello del palazzo de Pitti Fatta da Paolo Falconieri Nobile Fiorentino, Primo Gentiluomo della Camera del Sereniss. Granduca di Toscana Cosimo III»; cfr. H. Kanayama, *Paolo Falconieri e il suo modello di palazzo Pitti del 1681*, in *Pietro da Cortona*, a cura di C.L. Frommel, S. Schütze, Milano 1998, pp. 385-389. Su Falconieri cfr. M. Bevilacqua, *'Uno de più magnifici Palazzi di Fiorenza'. Palazzo Incontri nella città Barocca*, in *Palazzo Incontri*, a cura di E. Barletti, Firenze 2007, pp. 23-45; D. Frascarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Roma 2012.

5 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 2), pp. 35-38.

6 Ivi, p. 35.

7 *Ibidem*. Più in generale su Baldinucci e Vasari rimando alla sintesi fondamentale di F. Baldinucci, *No-*

L'elenco delle opere di Arnolfo è ripreso da Vasari, ma, mentre è evidente l'attenzione vasariana per la fabbrica di Santa Maria del Fiore, sul duomo Baldinucci sintetizza drasticamente in un'unica frase:

> Fu parto del suo ingegno il modello ed architettura della gran chiesa di S. Maria del Fiore, incominciatasi a edificare in luogo, dove per avanti era una chiesa dedicata a S. Reparata; e fu posta la prima pietra di questo edifizio nel giorno della natività di Maria Vergine l'anno 1295, o come altri vogliono, 1294, benché il Vasari e 'l Bocchi dichino del 1298[8].

Vasari aveva legato indissolubilmente l'opera di Arnolfo in duomo al successivo intervento di Brunelleschi:

> Fece con tanta diligenza e giudizio fare i fondamenti di sì gran fabrica larghi e profondi, riempiendogli di buona materia, cioè di ghiaia e calcina, e di pietre grosse in fondo [...] come oggi si vede, reggere il peso della gran macchina della cupola, che Filippo di ser Brunellesco le voltò sopra[9].

Baldinucci non ebbe modo di completare e pubblicare una biografia di Brunelleschi. È Francesco Maria Niccolò Gabburri, che fu «suo amico e molto lo praticò nella sua gioventù», che, dedicando a Baldinucci una *Vita* nella sua raccolta di biografie di artisti, annota:

> Nelle vite dei pittori del Baldinucci non si vede la Vita di questo singolarissimo artefice, ma non è già che egli l'avesse trascurata. Il vero motivo fu realmente quello di volerla scrivere esattamente e arricchirla di tutte le notizie possibili e chi ora queste cose scrive attesta di averla veduta come in abbozzo, restata così imperfetta per cagione della morte del medesimo Baldinucci[10].

tizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, 6 voll., a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847, edizione anastatica a cura di P. Barocchi, con due voll. di appendici, Firenze, 1974-1975; E.L. Goldberg, *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988; G. Perini, *Carlo Cesare Malvasia's florentine letters. Insight into conflicting trends in seventeenth-century Italian art historiography*, "Art Bulletin", 70, 1988, pp. 273-299; G. Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998, pp. 105-122; B. Tovey, *Baldinucci's Apologia and Florentine Claims to be the Cradle of the Renaissance*, "Renaissance Studies", 16, 2002, pp. 548-560, e all'ultimo intervento di E. Struhal, *Filippo Baldinucci's 'novità'. The Notizie de professori del disegno and Giorgio Vasari's Vite*, in *Vasari als Paradigma*, a cura di F. Jonietz, A. Nova, Venezia 2016, pp. 193-203, con riferimenti bibliografici completi.

8 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 2), p. 37. Per la datazione al 1294 Baldinucci fa riferimento alla *Cronica* di Giovanni Villani (cfr. C. Guasti, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato*, Firenze 1887, p. 3).

9 G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* [1568], I, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878, p. 287 (d'ora in poi Vasari, ed. Milanesi).

10 Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (=BNCF), Pal. E.B.9.5, II, p. 862: http://grandtour.bncf.firen-

La biografia di Brunelleschi stesa da Baldinucci, rielaborata dal figlio Francesco Saverio e quindi pubblicata da Moreni nel 1812[11], è costruita sulla *Vita* di Antonio di Tuccio Manetti, fonte anche di Vasari, che Baldinucci conosce nel codice della biblioteca di Carlo Strozzi[12], e su vari altri brani delle stesse *Vite* vasariane, spesso corrette con la verifica di dati documentari probabilmente segnalati anche da Giovan Battista Nelli (1661-1725), allievo di Vincenzo Viviani, «Provveditore già della detta Opera di Santa Maria del Fiore, ingegnere e architetto molto eccellente e diligentissimo investigatore delle presenti e d'ogn'altra più antica notizia»[13]. Nel 1695-1696 Nelli sarebbe stato incaricato dello studio delle lesioni della cupola di Santa Maria del Fiore e ne avrebbe iniziato uno studio storico e un rilievo completo, pubblicato poi a cura di Bernardo Sansone Sgrilli solo nel 1733[14]. Baldinucci fa emergere, in modo non molto diverso da quanto elaborato da Vasari, un Brunelleschi eroe che risolve il problema della cupola imponendo la sua rivoluzionaria visione basata su capacità tecnica e studio dell'antico. In un'epoca in cui la figura di Brunelleschi è in realtà ancora molto sfumata e dipendente dal testo vasariano, avvolta nel mito più che effettivamente ancorata all'analisi delle opere, la *Vita* di Baldinucci registra i nuovi interessi per la struttura e l'ingegneria della cupola e per la figura dell'architetto-tecnico, elemento caratterizzante del rapporto tra Baldinucci e l'architettura, costantemente presente dalla valutazione di Michelangelo architetto della cupola di San Pietro al Bernini architetto della Reverenda Fabbrica.

Per il Cinquecento Baldinucci aveva previsto la pubblicazione della *Vita* di Michelangelo, rimasta però allo stato di semplici appunti. Michelangelo è più volte presentato come il culmine di un'evoluzione iniziata con la fine del Medioevo; con lui l'architettura «giunse a quel termine, oltre al quale, per mio avviso, ella forse sormontare non può»[15]. Per tutta l'architettura del Cinquecento italiano Baldinucci non sembra invece mostrare alcun

ze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_2.pdf. Cfr. anche Santi, *Zibaldone*, cit. [vedi nota 1], I, pp. 257-319; II, pp. 525-527.

11 BNCF, Palatino 460 (Santi, *Zibaldone*, cit. [vedi nota 1], I, pp. 257-319; II, p. 551); D. Moreni, *Vita di Filippo di ser Brunellesco Architetto Fiorentino scritta da Filippo Baldinucci...*, Firenze 1812.

12 Cfr. Santi, *Zibaldone*, cit. (vedi nota 1), I, pp. 258-259. Sulla *vita* cfr. almeno A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di D. De Robertis, G. Tanturli, Milano 1976; M. Collareta, *Du portrait à la biographie. Brunelleschi et quelques autres*, in *Les vies d'artistes*, a cura di M. Washek, Paris 1996, pp. 41-53; M. Trachtenberg, *Building and writing S. Lorenzo in Florence. Architect, Biographer, Patron, and Prior*, "Art Bulletin", 2015, pp. 140-172; P. Meneses, *Antonio Manetti's Brunelleschi. An attempt at establishing artistic authority*, in *Shaping authority. How did a person becole an authority in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance?*, a cura di S. Boodts, J. Leemans, B. Meijns, Turnhout 2016, pp. 439-458.

13 Santi, *Zibaldone*, cit. (vedi nota 1), I, p. 314; cfr. ad esempio L. Barbi, F.P. Di Teodoro, *1695-1698: i rilievi di Giovan Battista Nelli per la cupola di S. Maria del Fiore*, "Rivista d'arte", 1989, pp. 57-111, in particolare a p. 71, per la valutazione baldinucciana dell'impiego dell'apparecchio di mattoni a spinapesce sulla base di documentazione originale del 1425-26 utilizzata da Nelli.

14 *Ibidem*.

15 F. Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua Secolo III. e IV. dal 1400. al 1540. Distinto in Decennali opera postuma*, Firenze 1728, p. 485.

interesse specifico. Galeazzo Alessi e Pellegrino Tibaldi, e il rinnovamento cinquecentesco di città come Genova e Milano, gli sfuggono; non sembra conoscere i protagonisti dell'architettura veneta e veneziana, ignorando figure come Palladio e Scamozzi, fosse anche solo come autori di testi di straordinaria diffusione come i *Quattro Libri dell'Architettura* e l'*Idea dell'architettura universale*. Infine, Baldinucci accenna ma non si sofferma mai sugli enormi cantieri che hanno segnato il rinnovamento della capitale pontificia: San Pietro, i palazzi Vaticani, Villa Madama, Palazzo Farnese, le grandi chiese dei nuovi ordini della Controriforma, in cui pure architetti e maestranze fiorentini avevano spesso contribuito da protagonisti. L'attività architettonica di Bramante, Raffaello, Antonio da Sangallo, Peruzzi, trova uno spazio estremamente limitato nelle *Notizie*. E questo non soltanto nonostante Vasari, da cui le notizie sono sostanzialmente prese, ma anche nonostante i nuclei di disegni di Bramante, dei Sangallo, di Peruzzi, conservati a Firenze e ben noti a Baldinucci[16].

Le *Notizie* su Jacopo Barozzi da Vignola «architetto e prospettivo» non sono che la ristampa della *Vita* premessa da Egnazio Danti nel 1583 all'edizione delle *Due Regole della prospettiva pratica di mess. Jacomo Barozzi da Vignola con i commentarij del R.P.M. Egnazio Danti*. Sulla scorta di Bellori, ripreso pedissequamente, Baldinucci elogia i prodigi tecnici di Domenico Fontana per Sisto V, menzionando anche il fratello Giovanni Fontana, mentre il nipote Carlo Maderno, nonostante Baglione, è ricordato unicamente come «architetto della fabbrica di S. Pietro»[17].

In questo panorama, Firenze emerge unicamente con i due protagonisti Ammannati e Buontalenti, nella continua ambiguità tra localismo mediceo e ampiezza di riferimenti che caratterizza tutta l'impostazione delle *Notizie*, costruendo le premesse della considerazione per l'architettura fiorentina del Seicento e codificando quel panorama su cui sembra ancora lavorare un cinquantennio più tardi Ferdinando Ruggieri nella selezione di monumenti per la prima raccolta fiorentina di rilievi di architettura, lo *Studio di Architettura civile* (1722-1728).

16 E. Kieven, *Notizien zur Geschichte der Sammlungen von Architekturzeichnungen. Die Sammlung Nelli in den Uffizien*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001; A. Belluzzi, *Il collezionismo dei disegni di architettura nel Cinquecento*, "Opus incertum", 3, 2008, pp. 92-103 e Id., *Il collezionismo dei disegni di architettura di Michelangelo*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di G. Maurer, A. Nova, Venezia 2012, pp. 315-327; D. Donetti, *Bramante agli Uffizi. I disegni per S. Pietro e la storiografia architettonica*, "Annali di architettura", 2016, pp. 107-112; M. Bevilacqua, *Insegnamento d'architettura, pratica, collezionismo e studio del disegno architettonico nelle capitali del Barocco italiano tra 1670 e 1730. Firenze*, in *Giacomo Amato. I disegni di palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, a cura di S. De Cavi, Roma 2017, pp. 473-480.

17 F. Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua che contengono tre Decennali, dal 1580 al 1610. Opera postuma*, Firenze 1702, p. 110; sul contrasto tra la visione vasariana dell'architetto – Brunelleschi – e belloriana – Fontana – cfr. M. Burioni, *Biographie als Theorie. Der Wagemut des Architekten bei Vasari, Bellori un Félibien*, in T. De Filippo, *Architekt und/versus Baumeister*, a cura di P. Tscholl, Zürich 2009.

Su Ammannati e Buontalenti, Baldinucci sembra costruire un modello di architetto che resta valido nella contemporaneità: evitando qualsiasi notazione di tipo stilistico, al di là di un generico tributo a Michelangelo, una solida e versatile perizia tecnica, un confacente decoro sociale. Le *Notizie* su Ammannati sono riprese da Vasari[18] e dal *Riposo* di Borghini, a cui si aggiungono documenti originali sui rapporti coi Gesuiti, la devota lettera dell'artista agli Accademici del Disegno con la richiesta della distruzione delle statue ritenute «empie», già stampata a Firenze nel 1582, e la nota sul ritrovamento del «bellissimo Trattato [...], nel quale intese di dare il modo di fabbricare una grande e nobil Città, con tutte le piante delle sue parti principali», già ricordato da Borghini e quindi da Baglione, ma salvato dalla distruzione da Vincenzo Viviani, restaurato e regalato poi all'amico Luigi del Riccio[19]. Attraverso Ammannati, Baldinucci introduce le vicende che portano all'ampliamento di Palazzo Pitti con Giulio e Alfonso Parigi, e ai progetti contemporanei di Cortona e Falconieri. Buontalenti – sul quale Baldinucci oltre che dal *Riposo* di Borghini aveva raccolto notizie di prima mano dai parenti e da Gherardo Silvani[20], che ne aveva ereditato i disegni poi passati a Viviani[21] – è ricordato come artista, architetto e geniale inventore di macchine teatrali al diretto servizio della corte. Sottolinando il rapporto privilegiato con Francesco I, glissa però sulle difficoltà di rapporti con Ferdinando I e i clamorosi fallimenti dei progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore e la cappella dei Principi.

2. *Baldinucci e la grafica di architettura*

Baldinucci ha una conoscenza diretta estremamente limitata dell'architettura costruita e la sua cultura visiva è sostanzialmente acquisita, al di là di Firenze, attraverso libri, disegni e stampe.

Baldinucci non solo ha a disposizione e conosce intimamente le collezioni medicee di grafica, avendo dato un contributo essenziale per farne una tra le più spettacolari d'Europa, ma, come sopra ricordato, ha accesso alle altre collezioni della città, in cui i disegni di architettura sono presenti e apprezzati. Per la propria raccolta personale

18 Cfr. G. Vasari, *Dal Leben des Sansovino und des Sanmicheli mit Ammannati, Palladio und Veronese*, a cura di K. Lemelsen, S. Feser, Berlin 2007, p. XXX.

19 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 2), p. 346. Sui disegni della "città ideale" di Ammannati cfr. B. Ammannati, *La città. Appunti per un trattato*, a cura di M. Fossi, Roma 1970.

20 V. Daddi Giovannozzi, *La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani. Appunti d'archivio*, "Rivista d'arte", 1932, pp. 505-524; Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, VII, pp. 11-20; A. Fara, *Bernardo Buontalenti*, Milano 1995, p. 28.

21 Kieven, *Notizien zur Geschichte*, cit. (vedi nota 16), pp. 667-672.

acquista anche disegni di architettura, o comunque a soggetto architettonico, anche se alle volte attribuiti, forse, con generosità. Baldinucci conosceva bene i progetti per San Pietro in Vaticano di Cigoli, avendoli lui stesso acquisiti e donati al cardinal Leopoldo[22]. Il disegno con la veduta della facciata della basilica, oggi al British Museum (fig. 1), riporta una improponibile attribuzione a Cigoli (ricondotta a Baldinucci da Gabburri, nuovo proprietario del foglio)[23]. Non solo il disegno è veramente lontano dai raffinati elaborati di Cigoli, ma è preparatorio, probabilmente di mano di Giovanni Guerra, per un'incisione pubblicata da Natale Bonifacio nel 1587 (fig. 2), ripresa poi nelle tavole del volume di Domenico Fontana *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano* (1590), diffusissimo in tutta Europa, e sicuramente noto a Baldinucci.

Lo studio del rapporto tra Baldinucci e l'architettura implica dunque un attento lavoro di scavo filologico sulle fonti utilizzate: letterarie, come detto sopra, e grafiche. Disegni, dunque, e soprattutto stampe. A differenza di Venezia e Roma, che si confermano tra i principali centri europei, Firenze nel Cinquecento e per buona parte del Seicento sostanzialmente non conosce una produzione di grafica di architettura[24]. Baldinucci, erudito intendente di stampe[25], è sicuramente conscio di questa particolarità che penalizza fortemente la conoscenza e il ruolo dell'architettura della capitale medicea. A parte l'architettura del Quattrocento, che ad eccezione della cupola verrà sostanzialmente "riscoperta", rilevata e incisa solo nel secondo Settecento, tutto il Cinquecento fiorentino di Michelangelo, Vasari, Ammannati e Buontalenti, e poi dei loro allievi e seguaci, sarà rilevato e riprodotto in incisione solo sporadicamente, per trovare esito solo nel Settecento con lo *Studio di architettura civile* (1722-1728) di Ferdinando Ruggieri.

Baldinucci intendente di stampe ha una conoscenza precisa di quanto disponibile sul mercato romano e internazionale: nelle *Notizie* non tralascia di segnalare, così come fa puntualmente per quanto riguarda dipinti e affreschi, le riproduzioni a stampa delle architetture da lui menzionate – di Greuter, Falda, Barrière – seguendo quello che fu probabilmente il proprio percorso conoscitivo personale. Ma Baldinucci vuole anche circoscrivere il valore dell'incisione di architettura: mezzo valido per comunicare l'aspetto e le dimensioni di un edificio ma, a livello generale, incapace di

22 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 2), p. 37.

23 J.A. Gere, P. Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum. Artists working in Rome*, London 1983, n. 189.

24 M. Bevilacqua, *Tra Roma e Venezia: l'incisione di architettura a Firenze nel Cinquecento*, in *Architettura e arte del Principato mediceo (1512-1737). Firenze e la Toscana, Vasari e gli Uffizi. Per i 500 anni dalla nascita di Giorgio Vasari (1511-2011) e del 'Principato mediceo' (1512-2012). Studi in memoria di Gabriele Morolli* ("Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 22, 2013), pp. 184-193.

25 A. Baroni, *I libri di stampe dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011; F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame. Colle vite di molti de più eccellenti maestri della stessa professione* [1686], a cura di E. Borea, Torino 2013.

comunicarne la spazialità e le proporzioni in relazione al contesto. La collocazione della mole gigantesca del baldacchino berniniano in San Pietro, che all'inizio aveva suscitato critiche proprio in relazione al rapporto dimensionale con la cupola, lo esime dal commentare le scelte dell'artista per armonizzare l'opera all'interno della basilica, non solo perché «molti sono stati coloro, che la nobiltà, la vastità, le maraviglie tutte di questo gran Tempio anno nel passato, e molto più, e meglio nel presente secolo con non ordinaria accuratezza descritte», e «altri (per dir così) an procurato di farle visibili, e godibili anche alle più lontane Nazioni, mediante le stampe fatte a lor simiglianza»[26], ma soprattutto, conclude, perché solo l'esperienza diretta e individuale dello spazio può comunicare il valore dell'opera di architettura: «all'occhio solamente vien riserbato il pregio di poter di loro dare un'intero giudizio [...] ond'è, che tempo al tutto perduto stimerei io quello, che in simili descrizioni io volessi impiegare»[27].

3. Baldinucci e l'architettura del barocco romano: Borromini, Cortona, Rainaldi

Da questo quadro emergerebbe un Baldinucci attento alla raccolta di dati biografici oggettivi ma sostanzialmente tributario, per l'architettura, della letteratura artistica precedente; un Baldinucci conoscitore di edifici, al di fuori della realtà fiorentina, essenzialmente attraverso riproduzioni; un Baldinucci di fatto estraneo a valutazioni estetiche e stilistiche, volto per lo più a ribadire, vasarianamente, il ruolo dell'architetto socialmente riconosciuto, intellettuale e tecnico. Vanno però rilevati anche un interesse e una sensibilità per la realtà contemporanea, dove è la scena romana a essere individuata come centro privilegiato, e ineludibile, del rinnovamento post-michelangiolesco dell'architettura. Lo spessore di questa considerazione è tanto più significativo se messo in relazione con la scarna letteratura sugli architetti attivi a Roma nel Seicento con cui Baldinucci poteva confrontarsi e da cui poteva trarre indicazioni: le *Vite* di Baglione (1642), cronologicamente, erano poco significative; quelle di Bellori (1672), strenuo oppositore delle novità berniniane e borrominiane, non includevano che la *Vita* di Domenico e Giovanni Fon-

26 Uguale atteggiamento nella *Vita* di Michelangelo di Vasari, con riferimento al Giudizio Universale («Né verrò a particolari della invenzione o componimento di questa storia, perché se n'è ritratte e stampate tante e grandi e piccole, che e' non par necessario perdervi tempo a descriverla»); e San Pietro («e dove prima per ordine di Bramante, Baldassarre e Raffaello, come s'è detto, verso Camposanto vi facevano otto tabernacoli, e così fu seguitato poi dal S. Gallo, Michelagnolo gli ridusse a tre, e di drento tre cappelle, e sopra con la volta di trevertini et ordine di finestre vive di lumi, che hanno forma varia e terribile grandezza, le quali, poi che sono in essere e van fuori in stampa, non solamente tutti quegli di Michelagnolo, ma quegli del San Gallo ancora, non mi metterò a descrivere per non essere necessario altrimenti»).

27 F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682, pp. 11-12.

tana, che Baldinucci effettivamente parafrasa per le sue *Notizie*[28]; quelle di Giambattista Passeri (pubblicate solo nel 1772, ma in circolazione dal momento della loro redazione negli anni settanta del Seicento) includevano una *Vita* di Borromini improntata a una forte ammirazione e all'accentuazione polemica del conflitto con Bernini[29]: posizioni del tutto avulse dalla sensibilità di Baldinucci, agiografo di Bernini, che assume un atteggiamento sottilmente critico, ma di fatto conciliante, col genio di Borromini.

Per l'architettura contemporanea Baldinucci sembra pertanto discostarsi in modo autonomo e originale dall'apologia fiorentinocentrica vasariana, che per il Seicento non può più essere supportata dalla grandiosa impalcatura delle *Vite*. E il panorama fiorentino non riesce a emergere dalla scala locale in cui si trova circoscritto, essenzialmente con l'unica figura di Gherardo Silvani[30], presentata in tutta la sua straordinaria iperattività, attorniato da pochissimi altri dal profilo ancora oggi poco definito: il «valoroso» figlio Pierfrancesco; i colti fratelli Sigismondo e Giovanni Coccapani, di cui evidenzia i legami a Firenze con Galileo e a Roma con la corte Barberini; Alfonso Parigi, continuatore dell'opera del padre Giulio, per il quale non mostra però simpatia in relazione alla conduzione del cantiere dell'ampliamento di Palazzo Pitti[31].

È in sintonia con il rinnovarsi della cultura architettonica fiorentina negli anni settanta del Seicento, in cui intervengono nuovi, vitali rapporti con Roma, che Baldinucci riconosce la portata del linguaggio barocco, supportando le proprie valutazioni, prima dell'unico, breve soggiorno romano del 1681, con discussioni e confronti con artisti e intellettuali – tra cui sicuramente Paolo Falconieri – integrando in tal modo le proprie conoscenze libresche. Nonostante le *Notizie* degli artisti del Seicento vengano pubblicate postume dal figlio Francesco Saverio nel 1728, Baldinucci è, di fatto, il primo biografo di Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi (a cui si può aggiungere l'inaspettata presenza dell'olandese Jacob van Campen, unico architetto straniero nelle *Notizie*, con la preziosa segnalazione di un altrimenti non documentato soggiorno romano)[32].

28 Cfr. Burioni, *Biographie als Theorie*, cit. (vedi nota 17), pp. 30-39. Domenico Fontana è più volte elogiato da Baldinucci per l'impresa della trasportazione dell'obelisco vaticano; cfr. ad esempio nelle *Notizie* su Bartolomeo Ammannati.

29 Cfr. S. Burbaum, *Die Rivalitätzwischen Francesco Borromini und Gianlorenzo Bernini*, Oberhausen 1999; J. Morissey, *The genius in the design. Bernini, Borromini, and the rivalry that transformed Rome*, New York 2006.

30 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 15), pp. 93-108. Le *Notizie* su Silvani erano state fornite dall'amico Giovanni Sini e integrate dal figlio Pierfrancesco Silvani (R. Linnenkamp, *Una inedita vita di Gherardo Silvani*, "Rivista d'arte", 33, 1960, pp. 73-114; Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, VII, pp. 81-94).

31 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 15), pp. 123-131 (Giovanni Coccapani); pp. 132-136 (Sigismondo Coccapani); pp. 332-334 (Alfonso Parigi); pp. 528-532 (Pierfrancesco Silvani). A queste possono essere aggiunte le *Notizie* su Cosimo Lotti (pp. 306-311) e Baccio del Bianco (pp. 311-331).

32 Ivi, p. 380 (cfr. B.W. Meijer, *Rembrandt nel Seicento toscano*, Firenze 1980 per le notizie baldinucciane di prima mano di artisti olandesi).

Lavorando in modo e in circostanze diverse, ma avvalendosi di documentazione di prima mano, Baldinucci è in grado di formulare una prima, sintetica valutazione comparata su protagonisti dalle personalità così contrastanti e dalle opere di concezione antitetica.

È in relazione alle biografie dei protagonisti del Seicento romano che Baldinucci elabora, come premessa alle *Notizie* su Carlo Rainaldi, una breve introduzione sull'architettura. Si tratta di considerazioni generali sull'importanza, la necessità e la nobiltà dell'architettura, prima fra le arti del disegno, e una sintesi della sua evoluzione dalla perfezione in età classica alla decadenza con le invasioni barbariche, e dalla rinascita a Firenze tra tardo Medioevo e Quattrocento al vertice raggiunto con Michelangelo. Una ripresa vasariana, dunque, dove Baldinucci esprime una sicura capacità di inquadramento teorico e una conoscenza dei testi di Vitruvio, di Alberti e della trattatistica rinascimentale, che si apre però inaspettatamente con l'individuazione del ruolo cardine della Roma contemporanea:

> Non fu, a mio parere, se non effetto di saggio avvedimento, quello di coloro, che fra le arti, che hanno per padre il Disegno, a quella dell'Architettura diede il primo pregio di maggioranza: e questo non pure per cagione di più nobil fine, al quale ella è ordinata [...] quanto per lo diletto, comodo e vaghezza, che ella è solita apportare all'umana conversazione [sic; conservazione]: e per esser quella, a quale allo eternar le glorie de grandi, è solita a mirabilmente contribuire; imperciocché, se daremo una occhiata all'antiche e moderne storie, e a quello eziandio, che ogni dì veggiamo accadere ne tempi nostri, assai chiaro ne apparirà, e da i fatti de Cesari e de i Trajani, e poi di tant'altri Monarchi, non aver saputo essi, né sapere altro modo trovare, per fare sempre vivi negli anni futuri i nomi loro, che quello delle egregie fabbriche e de sontuosi edificj. E anche attributo molto apprezzabile di quest'arte nobilissima, l'essersi mostrata in ogni tempo madre benigna de suoi artefici, col fargli ricchi di facoltà e di onori: intorno a che è da notarsi, quanto ci lasciarono scritto Cicerone, e Vitruvio e Catone, cioè di essere stata legge appresso agli Efesii, che i professori di quella fossero con cariche pubbliche onorati; onde non mi cagiona ammirazione il sapere (tanta è la dignità di un buono architetto) che il famoso Dinocrate per portarsi al cospetto del grande Alessandro, sprezzato ogni mezzo o favore, e solo provvisto del proprio merito e virtù, da per se stesso s'introducesse a lui, e da esso non solo fosse cortesemente ricevuto, ma che anche ne guadagnasse l'amore. Tale in somma è stata la stima, in che sono stati avuti i grand'uomini in tal mestiere che in ogni età (toltone quelle infelici, nelle quali la misera Italia, colpa della barbara crudeltà delle straniere nazioni, vedova si rimase di ogni scienza ed arte più ragguardevole) se ne trovarono degli eccellentissimi, finché alle mani del gran Michelangnolo ella giunse a quel termine, oltre al quale, per mio avviso, ella forse sormontare

non può. Molti perciò sono stati coloro, che tirati da sì belle prerogative, dopo quel divino artefice han procurato a tutto lor potere di apprenderla: e seguendo le pedate di lui, o accuratamente investigando ed imitando il più bello antico, si son procacciati gran nome in Italia, e particolarmente in Roma: de i quali, se Iddio ne concederà tempo e vita, ci toccherà a ragionare[33].

Per la biografia di Borromini, non senza polemica definito «discepolo del Cav. Bernino», Baldinucci aveva inviato al nipote Bernardo Borromini il questionario utilizzato per raccogliere le notizie degli artisti presso parenti e allievi[34]. Bernardo, di cui non è emerso ad oggi un profilo che vada oltre quello di un corretto professionista e attento custode della memoria dello zio, rispose con una relazione agiografica ma puntuale, priva di descrizioni e valutazioni critiche ma polemica nei confronti di Bernini[35]. Baldinucci la utilizza come base della sua narrativa, modificandola significativamente: neutralizzando il portato polemico, eliminando ogni aneddoto che sottolineasse la protervia, disonestà e incompetenza tecnica berniniane, arrivando ad interpolare la versione di Bernardo costruendo l'aneddoto della violenta e ingrata testimonianza di Borromini contro Bernini, durante il consulto voluto da Innocenzo X, sulla statica della facciata di San Pietro in relazione alla costruizione dei campanili. Gli episodi del baldacchino, dei campanili, e di Palazzo Barberini sono narrati da Baldinucci attutendo in modo evidente la rivalità con Bernini che connota la relazione di Bernardo e su cui si incardinavano anche le prime note biografiche elogiative di Fioravante Martinelli e Giambattista Passeri.

Dalla relazione di Bernardo Baldinucci trae l'elenco delle opere e i pochi aggettivi per la loro definizione. A differenza delle architetture di Ammannati, Buontalenti, Pietro da Cortona, Bernini, per quelle di Borromini viene quindi a mancare qualsiasi descrizione di piante e alzati, decorazioni, materiali, funzioni. L'unico aggettivo riportato è,

33 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 15), p. 485.

34 «Nota per aver le cognizioni che si richieggono nel descriver le vite di pittori, della quale se ne potrà fare più copie per dare a questo e a quello»: Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, pp. 564-565.

35 BNCF, cod. Magliab. II.II.110, cc. 170-173 (Santi, *Zibaldone*, cit. [vedi nota 1], II, pp. 554-555), trascritta parzialmente da H.H. Thelen, *Francesco Borromini die Handzeichnungen*, Graz 1967, e integralmente da Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, VI, *Appendice*, pp. 114-120, e poi da J. Connors, *Borromini and the Roman Oratory. Style and society*, New York 1980, pp. 157-160 e Burbaum, *Die Rivalitätzwischen*, cit. (vedi nota 29), pp. 277-282. Nello stesso codice a c. 173: Chirografo di *lire* 3000 per Francesco Borromini rilasciato da Virgilio Spada cameriere ed elemosiniere di Sua Santità (Innocenzo X) il 19 dicembre 1651 (Santi, *Zibaldone*, cit. [vedi nota 1], II, p. 555; episodio riportato nella *Vita*, ma correttamente con *scudi* 3000), c. 349: «Notizia riguardante Francesco Borromini, su come sia possibile aggiungere una cappella alla chiesa di Santa Maria in Vallicella, della 'Chiesa Nuova'; su come ripari la Torre dei Conti e provveda al mantenimento della fabbrica di San Pietro (da Roma, 9 novembre 1644)», di A.F. Marmi (Santi, *Zibaldone*, cit. [vedi nota 1], II, p. 557). Sulla biografia borrominiana cfr. anche R. Wittkower, *Francesco Borromini. Personalità e destino,* in *Studi sul Borromini*, *atti del convegno promosso dall'Accademia Nazionale di S. Luca*, I, Roma 1967, pp. 19-48; J. Connors, *Francesco Borromini. La vita*, in *Borromini e l'universo barocco*, I, a cura di R. Bösel, C.L. Frommel, Milano 1999, pp. 7-21.

sulla scorta della relazione di Bernardo, «bello»: «bella prospettiva» a Palazzo Spada, «bella simetria» di Palazzo Falconieri – dove Bernardo aveva usato l'espressione «bona simitria» – «bella» la cappella Falconieri a San Giovanni dei Fiorentini. La «bella scala a lumaca» di Palazzo Carpegna, e il «bel disegno» per l'altare Filomarino a Napoli sono invece rapide interpolazioni di Baldinucci su due opere elencate ma altrimenti non commentate da Bernardo. Significativo è anche rilevare come Baldinucci trasformi la semplice menzione di Bernardo dei lavori di San Giovanni in Laterano («nel pontificato di Inocenzo X.o fecie la bella chiesa di Sant Giovanni Latterano»), in una valutazione che, per quanto stringata, allude forse a una conoscenza diretta della basilica:

> Nel tempo d'Innocenzio [fece] la gran fabbrica, che si fece di nuovo nella Basilica di San Giovanni Laterano, la quale riuscì di gran sodisfazione del Papa, non pure per la sua magnificenza e vaghezza, ma per esser convenuto al Borromini il superare in essa grandissime difficoltà; onde il Pontefice lo volle onorevolmente ricompensare[36].

Baldinucci riprende dalla relazione di Bernardo la volontà di Borromini di pubblicare le proprie opere, dando incarico all'incisore Dominique Barrière, di cui ricorda le stampe realizzate della Sapienza e dell'Oratorio dei Filippini[37] (figg. 3-4). Anche in questo caso Baldinucci semplifica drasticamente il problematico rapporto tra Borromini, il disegno e l'incisione[38]. Nel menzionare l'episodio del rogo dei disegni viene attenuato il legame con la meditazione del suicidio, riportato dal nipote Bernardo in tutta la sua drammaticità. «Non fu mai possibile il farlo disegnare a concorrenza di alcun'altro artefice», ricorda Baldinucci, come nel caso del Louvre, soggiungendo che i disegni «erano i suoi propri figliuoli: e non volere, che eglino andasser mendicando la lode per lo mondo, con pericolo di non averla», da cui la distruzione di tutti quei disegni «che egli aveva destinati all'intaglio, e non avevalo potuto effettuare: e ciò fece per timori, che i medesimi non venissero in mano de suoi contrari, i quali o gli dessero

36 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 15), p. 372.

37 Ivi, pp. 373-375: «Trovavasi questo virtuoso negli ultimi suoi tempi di aver fatto raccolta di tanti e sì diversi disegni, e pensieri da se inventati, e didotti al pulito in varie occasioni, e per diversi personaggi, e talvolta ancora per proprio gusto [...] onde affinché tante sue fatiche colla sua morte non rimanessero sepolte in danno dell'universale: ed ancora perché restasse più noto al mondo il suo sapere, determinò farne un libro, per doversi intagliare in rame: e però fatto chiamare a se il Barriera intagliatore, diedegli in primo luogo i disegni della Sapienza, e fecegli intagliare la pianta, l'alzata interiore, e deretana parte. Fecevi anche intagliare la facciata dell'Oratorio di San Filippo Neri coll'Orologio, il tutto con ispesa di quattrocento scudi; ma avendo la morte troncato il filo alla totale esecuzione del bel pensiero, restarono intagliati solamente i pezzi, che detti abbiamo, de i quali vennero i rami in potere del nipote».

38 Cfr. Connors, *Francesco Borromini*, cit. (vedi nota 35); J. Connors, *Opus architectonicum. Die Selbstdarstellung im Stichwerk*, in *Borromini e l'universo barocco*, II, a cura di R. Bösel, C.L. Frommel, Milano 2000, pp. 590-597; M. Raspe, *The final problem. Borromini's failed publicazion project and his suicide*, "Annali di architettura", 13, 2001, pp. 121-136.

fuori per lor propri, o gli mutassero»[39]. La distruzione dei disegni prima della morte è un *topos* della letteratura artistica, e Vasari la ricorda – benché con altre motivazioni – per Michelangelo: «Innanzi che morissi di poco, abruciò gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui et i modi di tentare l'ingegno suo, per non apparire se non perfetto»[40].

Baldinucci conclude l'elenco delle opere riprendendo le note finali della relazione di Bernardo, ricordando Borromini come «molto valoroso artefice, pieno di concetti, e d'invenzione», che «non volle per ordinario por mano ad opere, che non avessero assai del grande, come Templi, Palazzi e simili» (a negare l'altrimenti schiacciante contrasto con un Bernini architetto di papi e sovrani, grande e consapevole cortigiano, come stigmatizzato nella celebre frase al cospetto del re Sole: «non mi si parli di niente che sia piccolo»)[41]. In una forte consapevolezza del ruolo intellettuale dell'artista creatore, Borromini «non sottoscrisse mai misure fatte per mano di suoi giovani, dicendo non convenirsi all'architetto altro fare, che disegnare e ordinare, e procurar che il tutto fosse bene eseguito», rifiutando di partecipare a società tra capomastri e scalpellini: come però, è noto, era usuale tra i maestri dei laghi e come lui stesso aveva fatto nei primi anni romani[42].

Baldinucci conclude le *Notizie* su Borromini ricordando il valore del progettista «pieno di concetti, e d'invenzione: e certo che se egli talvolta, per desiderio di far cose, che avessero del nuovo, non avesse voluto uscir troppo di regola, potremmo affermare, ch'e' non avrebbe mai fatta opera, che non fosse stata degna, non pure di lode, ma eziandio d'ammirazione»[43]. Una approvazione "temperata" dell'originalità delle invenzioni borrominiane, quasi a riecheggiare le valutazioni vasariane su Michelangelo alla Sagrestia Nuova e Biblioteca Laurenziana:

> E perché egli la volse fare ad imitazione della sagrestia vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro uno ornamento composito, nel più vario e più nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi et i moderni maestri abbino potuto operare; perché nella novità di sì belle cornici, capitegli e base,

39 F. Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua Secolo III. e IV. dal 1400. al 1540. Distinto in Decennali opera postuma*, Firenze 1728 p. 374.

40 Vasari, ed. Milanesi, cit. (vedi nota 9), VII, p. 270.

41 D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli 2007, p. 339.

42 *Il Tempio Vaticano 1694 Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003.

43 Baldinucci, *Notizie de professori*, cit. (vedi nota 39), p. 373; l'espressione è poi ripresa da Lione Pascoli (L. Pascoli, *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1730, p. 298): «per soperchio desio di voler negli ornati troppo innovare, usciva alle volte di regola», mentre Passeri (G.B. Passeri, *Vite de pittori, scultori, ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673* [1772], a cura di J. Hess, 1934, p. 389) lo definisce architetto «spiritoso», a cui va perdonata «qualche capricciosa irregolarità, ma sempre ingegnosa».

porte, tabernacoli e sepolture, fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità [...]. La quale licenzia ha dato grande animo a quelli che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti. Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose, che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano. Ma poi lo mostrò meglio e volse far conoscere tal cosa nella libreria di San Lorenzo nel medesimo luogo, nel bel partimento delle finestre, nello spartimento del palco e nella maravigliosa entrata di quel ricetto. Né si vidde mai grazia più risoluta nel tutto e nelle parti come nelle mensole, ne' tabernacoli e nelle cornici, né scala più comoda: nella quale fece tanto bizzarre rotture di scaglioni e variò tanto da la comune usanza delli altri, che ogni uno se ne stupì[44].

Anche in questo caso si tratta di un *topos* ricorrente e anche la celebre dichiarazione borrominiana contenuta nell'*Opus architectonicum*: «Chi segue altri non gli va mai inanzi. Ed io al certo non mi sarei posto a questa professione col fine d'esser solo copista», appare basata in ultima analisi sul detto michelangiolesco riportato da Vasari (1568): «Chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi»[45]. E in questo senso andrà in parte letta anche la definizione del «bel composto» nella *Vita* di Bernini pubblicata da Baldinucci nel 1682, riportando l'affermazione dell'artista che «chi non esce talvolta della regola non la passa mai»[46].

Baldinucci conclude quindi con una considerazione rassicurante, che riporta Borromini nell'alveo del modello di artista da lui promosso, dove il valore delle opere si rispecchia nel decoro della persona, del suo comportamento e considerazione sociali:

In somma fu il Cavaliere Borromino uomo degno di gran lode: ed a lui dee molto la bell'arte dell'Architettura, come a quegli, che non solo se ne valse con vario e bello stile in egregie fabbriche, dentro e fuori della nobilissima città di Roma, ma eziandio l'esercitò quanto altri mai con nobiltà e decoro[47].

44 Vasari, ed. Milanesi, cit. (vedi nota 9), VIII, p. 193; per il rapporto tra la biografia vasariana di Michelangelo e quelle di Borromini e Bernini di Baldinucci cfr. ora anche T. Montanari, *Il "bel composto": nota filologica su un nodo della storiografia berniniana*, "Studi secenteschi", 46, 2005, pp. 195-210, pp. 204-206; S. Pierguidi, *Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi artistica: la speaking likeness, il 'bel composto' e il 'paragone'*, "Artibus et historiae", 32, 2011, pp. 143-164, p. 148.

45 F. Borromini, *Opus architectonicum* [1725], a cura di J. Connors, Milano 1998; Vasari, ed. Milanesi, cit. (vedi nota 9), VII, p. 193.

46 Baldinucci, *Vita del cavaliere*, cit. (vedi nota 27), p. 67.

47 Baldinucci, *Notizie de professori*, cit. (vedi nota 39), p. 375.

La biografia di Pietro da Cortona è rimasta allo stadio di predisposizione dei materiali, base poi per le *Notizie* rielaborate, ma mai pubblicate, da Francesco Saverio Baldinucci[48]. Nel 1679 Baldinucci ricevette note estremamente circostanziate, tramite Ciro Ferri, da Luca Berrettini, cugino dell'artista; altre notizie biografiche, in realtà scarne e poco puntuali, gli vennero comunicate nel 1680 da Giacinto Capulli, cortonese vissuto molti anni a Roma, tramite Diotisalvi Mei[49]. La biografia di Pietro da Cortona stesa da Giambattista Passeri negli anni settanta era rimasta incompiuta e non conteneva alcuna indicazione sull'attività architettonica[50].

Luca Berrettini, «capomastro scalpellino» attivo nei cantieri del cugino[51], comunica a Baldinucci notazioni specifiche sui progetti, di cui non fornisce solo un elenco piuttosto nutrito (il Pigneto Sacchetti, Palazzo Barberini, Santa Maria della Pace, Santa Maria in via Lata, San Carlo al Corso, Santi Luca e Martina; i progetti fiorentini per San Firenze e il rinnovamento della facciata esterna di Palazzo Pitti; il progetto per il Louvre), ma anche descrizioni e qualche attento commento valutativo. Alla Pace «fece vedere quanto bene possedesse tal professione, poiché in un sito angusto e difficile operò maraviglie, mostrando d'aver accoppiato con la sodezza degl'antichi lo spirito e la bizzarria propria del suo ingegno»; «il simile può dirsi della fabrica di Santa Maria in via Lata, vedendosi quivi portico, facciata e fianco tanto bene intesi, che i professori dell'arte non possono rimirarla senza stupore»[52]. Della chiesa dei Santi Luca e Martina, Berrettini fornisce una descrizione articolata di pianta e alzato dell'interno, ricordando i piloni della cupola e le sedici grandi colonne, e commentando la pianta «con bellissima proporzione disposta», la cupola «ornata tutta di stucchi d'incredibil bellezza», le finestre della tribuna «con intrecci bizzarrissimi di palme, nicchie e festoni, che rendono non men vaga che soda e spiritosa l'architettura», la confessione «nobile et elegante» (resta singolare la mancanza di qualsiasi riferimento alla facciata).

Le *Notizie* di Pietro da Cortona sono rielaborate da Francesco Saverio Baldinucci in due versioni: in quella più articolata riprende il testo di Luca Berrettini, integrandolo con «poche ma vere notizie» ricevute da Cortona attraverso Marcello Venuti;

48 BNCF, Palatino 565, I, cc. 71-83; II, c. 314; Palatino II.II.110, cc. 409-418: G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, pp. 505-515; S. Samek Ludovici, *Le 'Vite' di F.S. Baldinucci. Pietro Berrettini detto da Cortona*, Roma 1950; F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del codice Palatino 565,* a cura di Anna Matteoli, Roma 1975, pp. 113-140; Santi, *Zibaldone*, cit. (vedi nota 1), I, pp. 323-336; II, pp. 116-154.

49 BNCF, Palatino II.II.110, cc. 421-422, 425-427 (Santi, *Zibaldone*, cit. [vedi nota 1], I, 337-345).

50 Passeri, *Vite de pittori,* cit. (vedi nota 43), pp. 398-415.

51 S. Leone, *Luca Berrettini (1609-1680): the Scalpellino-Merchant in Pietro da Cortona's architectural production and Baroque Rome*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 41, 2013-2014, pp. 437-472.

52 Santi, *Zibaldone*, cit. (vedi nota 1), I, p. 329.

le osservazioni sull'architettura sono però sostanzialmente immutate, ad eccezione di quelle sul Pigneto Sacchetti, di cui si riporta il sostanziale fallimento e la caustica battuta di Bernini, divenuta celebre, che definì il ninfeo «una bella capannuccina»[53]. Nella versione più stringata le notizie di architettura vengono drasticamente limitate: non si menzionano che i progetti per la chiesa dei Santi Luca e Martina e il modello commissionato da Ferdinando II de' Medici per la «riforma e nuovo ornato» di Palazzo Pitti[54]; una nota sull'impegnativo progetto per la chiesa oratoriana di San Firenze, rimasto poi ineseguito in quanto «e per lo tempo, e per la spesa sarebbe giunto a segno oltre ogni credere eccedentissimo», è inclusa nelle *Notizie* di Pierfrancesco Silvani (incaricato del nuovo progetto definitivo)[55]. Francesco Saverio Baldinucci conclude risolvendo in maniera concisa quanto iperbolica l'attività architettonica di Cortona:

> Grandissimo è il numero de disegni, e opere di Architettura di questo Artefice, delle quali oltre alla bella fabbrica del mentovato Tempio di Santa Martina, ne fanno veridica testimonianza le molte Cappelle, Altari, Sepolcri, Cupole, e facciate di Palazzi, che in Roma, e in più Città, non solo dell'Italia, ma eziandio di là da monti si vedono, le quali lo rendono architetto, famoso al pari di quello faccia la Pittura stessa nell'arte sua[56].

La biografia di Carlo Rainaldi viene scritta, come ricordato da Baldinucci stesso, entro il 1685, dopo il soggiorno romano del 1681 in cui, come ricorda l'amico Gabburri, «lo conobbe, e praticò».

Quella di Rainaldi, architetto vivente, è una biografia scritta in modo circostanziato, con una dovizia di informazioni di prima mano sulla famiglia e l'attività del padre Girolamo (solo in parte derivazione dalla biografia di Girolamo stesa da Passeri), e un elenco di opere ordinato cronologicamente particolarmente ricco. Ad oggi si ignorano l'origine e l'attendibilità delle informazioni riportate, ma quanto asserito circa i progetti per piazza San Pietro presentati a Innocenzo X, con proposte a pianta circolare, ovale, esagonale e a «quadrato perfetto», sono pienamente attendibili[57]. Baldinucci appare in grado di selezionare, elaborare e presentare il materiale in modo dettagliato. Le descrizioni e le valutazioni sulle singole opere potrebbero riflettere più da vicino

53 Ivi, II, pp. 124-125.

54 Samek Ludovici, *Le 'Vite' di F.S. Baldinucci*, cit. (vedi nota 48), p. 89; Santi, *Zibaldone*, cit. (vedi nota 1), II, p. 151.

55 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 15), p. 528.

56 Samek Ludovici, *Le 'Vite' di F.S. Baldinucci*, cit. (vedi nota 48), p. 89; Santi, *Zibaldone*, cit. (vedi nota 1), p. 151.

57 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 15), p. 488. I progetti di Carlo Rainaldi sono riportati in incisione da F. Bonanni 1696, tav. 67, p. 188, ma restano, insieme ad altro materiale grafico e documentario, ancora da approfondire: A. Roca De Amicis 1999, pp. 49-50.

le sue reali – e non sempre brillanti – capacità di lettura: l'analisi degli edifici è pressoché inesistente e le poche espressioni elogiative comprendono l'aggettivo «bella» e il superlativo «bellissima» per le facciate di Santa Maria in Campitelli, Sant'Andrea della Valle, Gesù e Maria al Corso, e per la chiesa di Monteporzio, cui si aggiungono espressioni generiche come «riccamente ornata» (la tribuna di Santa Maria Maggiore) e «vaghissime» (le chiese di piazza del Popolo, di cui segnala anche alcune incisioni disponibili sul mercato: i «segni, che vanno in stampa, fra i quali uno ve n'è intagliato per mano di Giovambattista Falda» (fig. 5) della chiesa di Santa Maria dei Miracoli) [58].

4. *Baldinucci e l'architettura del barocco romano: Bernini*

Baldinucci doveva essere perfettamente consapevole della portata della genialità di Bernini ben prima dell'incarico di scriverne la biografia: Firenze aveva da subito riservato grande interesse per l'artista, considerato comunque fiorentino. Attraverso Paolo Falconieri il cardinale Leopoldo fu sempre in contatto con Bernini e ne collezionò i disegni, interessandosi anche delle sue opere di architettura: nel 1657 richiedeva e riceveva direttamente dall'artista disegni del colonnato di San Pietro e in seguito viene coinvolto in vari progetti e consulti a Firenze, accolto con gli onori della corte durante il viaggio a Parigi[59].

Fin dagli anni settanta Baldinucci aveva previsto la redazione di una *Vita* di Bernini, entrando in contatto diretto con l'artista e i suoi figli[60] e forse, secondo il suo metodo, sollecitando notizie organizzate secondo il proprio questionario. Esponente di una tradizione storiografica fiorentina delle arti ritenuta ancora gloriosa e

58 Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 15), pp. 485-491; citaz. a p. 489. Nella vita di Salvator Rosa le stampe e quella di Falda sono riferite a entrambe le chiese.

59 M. Mercantini, *Due disegni inediti berniniani per piazza S. Pietro*, Città di Castello 1981; A. Roca De Amicis, *Le prime idee di Bernini per piazza S. Pietro: lo stato degli studi e qualche precisazione*, "Palladio", 23, 1999, pp. 43-50; *Bernini e la Toscana. Da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, a cura di O. Brunetti, S.C. Cusmano, V. Tesi, Roma 2002; *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010. Per i rapporti tra Bernini e il card. Leopoldo, attraverso la mediazione di Paolo Falconieri, cfr. anche T. Montanari, *Un Bernini giovane fra i disegni del cardinal Leopoldo de Medici*, "Bollettino d'arte", 103-104, 1998, pp. 33-50.

60 C. D'Onofrio, *Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci*, "Palatino", 10, 1966, pp. 201-208; T. Montanari, *Pierre Cureau de la Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini*, "Paragone", 50, 1999, pp. 103-132 e Id., *At the margins of the historiography of art. The 'Vite' of Bernini between autobiography and apologia*, in *Bernini's biographies*, a cura di M. Delbeke, E. Levy, S. Ostrow, University Park/Penn 2006, pp. 73-109; M. Delbeke, E. Levy, S. Ostrow, *Prolegomena to the interdisciplinary study of Bernini's biographies*, in *Bernini's biographies*, a cura di M. Delbeke, E. Levy, S. Ostrow, University Park/Penn 2006, pp. 1-72, in particolare alle pp. 16-17; F. Mormando, *The Life of Gian Lorenzo Bernini by Domenico Bernini. A Translation and Critical Edition*, University Park/Penn 2011. Gabburri ricorda il soggiorno romano di Baldinucci in cui «conobbe molti professori, e fece di propria mano il ritratto dello stesso Bernino dal vivo, a lapis nero, somigliantissimo, il quale parimente si conserva nel sopraddetto libro che si ritrova di presente appresso di quegli che queste cose scrive» (BNCF, Pal E.B.9.5-II, p. 954).

autorevole, e raccoglitore sistematico di biografie di artisti il cui primo volume, alla morte di Bernini nel 1680, era ormai in corso di pubblicazione insieme al *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Baldinucci – secondo quanto riportato dal figlio Francesco Saverio – in occasione del suo unico soggiorno a Roma nell'aprile-maggio del 1681 sarebbe stato incaricato da Cristina di Svezia di elaborare la biografia di Bernini come «vita a parte», cioè come libro autonomo. Cristina avrebbe provveduto a «procacciargli con ogni abbondanza e sicurezza le notizie», coinvolgendo i figli di Bernini affinché «lo provvedessero di tutto ciò che al disteso della vita di loro padre gli fosse abbisognato»[61].

La *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, uscita a Firenze nel 1682 (riproposta in compendio da Francesco Saverio Baldinucci nel volume postumo delle *Notizie* del 1728, e poi, ma con significative varianti, nel 1713 da Domenico Bernini), è, dopo quella francese di Pierre Cureau de la Chambre uscita a Parigi nel 1681 e riproposta nel 1685[62], in assoluto la prima biografia a stampa dell'artista. Ne riporta in ordine cronologico le opere, elencate poi in un indice per generi («ritratti teste con busto», «statue di marmo», «statue di metallo», «opere di architettura, e miste»), ed elabora in modo brillante quella teoria del «bel composto», divenuta celebre ed essenziale per l'analisi della poetica berniniana, che con inedita sensibilità sembra riferita specificamente all'architettura (come nell'elenco finale delle opere lascia capire anche la dizione «opere di architettura, e miste»).

Baldinucci fa dichiarare a Bernini che per «unire» l'architettura con la scultura e la pittura il progettista deve essere anche scultore e pittore: l'architetto che non domina le altre arti non può ambire a raggiungere quel «bel composto» che, eliminando la rigidità della separazione tra impianto architettonico e apparato decorativo (inserti pittorici incorniciati, statuaria indipendente dal contesto), rompe le regole senza però alterarle (l'architetto puro meglio che «si stesse fermo ne buoni precetti dell'Arte»):

61 Santi, *Zibaldone*, cit. (vedi nota 1), II, p. 21; cfr. anche gli appunti in BNCF, ms. II.II.110, c. 47-51: «Notizie di Gian Lorenzo Bernini» (Santi, *Zibaldone*, cit. (vedi nota 1), II, p. 553). Quanto riportato da Francesco Saverio Baldinucci va quindi probabilmente riferito alla dedica del libro a Cristina di Svezia, da cui l'autore avrebbe tratto un indubbio prestigio, e quelle risorse essenziali alla pubblicazione di un volume illustrato altrimenti totalmente al di fuori della sua portata economica, come del resto pare capire da alcune missive ad Apollonio Bassetti (Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, lettere del 9 e 12 dicembre 1681). Goldberg, *After Vasari*, cit. (vedi nota 7) e T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia: alle origini della storiografia berniniana,* in *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo 1998, pp. 402-424 non trovano riscontro di alcuna elargizione: resta il fatto che Baldinucci, oberato di spese per la pubblicazione delle *Notizie* e del *Vocabolario*, non avrebbe mai potuto intraprendere quella della *Vita* di Bernini senza un ulteriore contributo economico da parte della famiglia Bernini, ovvero dalla regina, come del resto all'epoca implicito da parte di un mecenate che accettasse una dedica.

62 Montanari, *Pierre Cureau de la Chambre*, cit. (vedi nota 60), pp. 103-132.

> È concetto molto universale, ch'egli sia stato il primo, che abbia tentato di unire l'Architettura colla Scultura e Pittura in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto; il che fece egli con togliere alcune uniformità odiose di attitudini, rompendole talora senza violare le buone regole, ma senza obbligarsi a regola: ed era suo detto ordinario in tal proposito, che chi non esce talvolta della regola non la passa mai; voleva però, che chi non era insieme Pittore e Scultore, a ciò non si cimentasse, ma si stesse fermo ne buoni precetti dell'Arte[63.]

Baldinucci sorvola sulle cause più delicate del contrasto con Borromini, ma ne registra comunque l'importanza nella comprensione dell'architettura romana del Seicento, menzionando due volte la netta censura espressa da Bernini, quasi parafrasando quanto da Vasari attribuito a Michelangelo nei confronti di Antonio da Sangallo:

> Parlando Bernini con un gran Prelato, il quale gli diceva, non poter soffrire, che quegli per troppa voglia d'uscir di regola, di buon disegnatore, e modellatore ch'egli era, avesse sbalestrato tanto nell'opere sue, che paresse, che alcune di essere tirassero alla maniera Gottica, anzi che al buon modo moderno, e antico: disse, Signore, dice ella molto bene, ed io stimo, che meno male sia essere un cattivo Cattolico, che un buon Eretico[64]

asserendo poi, eliminando ogni riferimento alla fase giovanile di collaborazione tra i due artisti pressoché coetanei, che Borromini fu per molti anni impiegato in casa di Bernini, quasi alla stregua di allievo,

> per apprendere l'arte dell'Architettura, e divenne uno assai pratico Maestro, se non che per volere nell'ornato degli Edifici troppo innovare, seguitando il proprio capriccio, talvolta uscì tanto di regola, che s'accostò alla Gottica maniera[65]

63 Baldinucci, *Vita del cavaliere*, cit. (vedi nota 27), p. 67; ripreso poi, con sottili variazioni, da Domenico Bernini (D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713, pp. 32-33). Il passo è ovviamente fondamentale nella definizione della poetica di Bernini, ed è commentato da tutti gli studiosi dell'artista: M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini.Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma 1967; P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma 1967; I. Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*, New York 1980; M. Fagiolo, *La 'meravigliosa composizione'. Bernini e l'unità delle arti visive*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di Id., Roma 1987, pp. 7-10; G. Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel 'bel composto' di Bernini,* Roma 1991; T. Marder, *Bernini and the art of architecture*, New York 1998; M. Delbeke, *Gianlorenzo Bernini's 'bel composto': the unification of life and work in biography and historiography*, in *Bernini's biographies*, cit. (vedi nota 60), pp. 251-274; D. Dombrowski, *Wandlungen des "bel composto"*, in *Architektur und Figur: das Zusammenspiel der Künste*, a cura di N. Riegel, D. Dombrowski, München 2007, pp. 295-317; Mormando, *The Life of Gian Lorenzo Bernini,* cit. (vedi nota 60); Pierguidi, *Gian Lorenzo Bernini*, cit. (vedi nota 44), pp. 143-164. Montanari, *Il "bel composto"*, cit. (vedi nota 44) e Id., *La libertà di Bernini*, Torino 2016, ritiene meno evidente lo specifico riferimento architettonico della definizione baldinucciana.

64 Baldinucci, *Vita del cavaliere*, cit. (vedi nota 27), p. 90.

65 Ivi, p. 81.

e ribadendo il tema dell'ingratitudine di Borromini nei confronti di quello che andava considerato il suo maestro avanzato nelle *Notizie* di quest'ultimo con l'aneddoto dell'invettiva contro l'imperizia berniniana di fronte a papa Innocenzo X.

La biografia di Bernini, scritta con ovvi intenti apologetici, venne concepita attorno all'attività architettonica dell'artista, in quanto «era necessario l'andare incontro alla volgare e falsa diceria con cui per pura invidia veniva attaccato questo virtuoso, d'essere stato la causa coi suoi lavori fatti da lui d'ordine della Santità di Papa Urbano VIII, che la cupola di San Pietro avesse notabilmente patito»[66]. Alla sua morte, e proprio in relazione alla sua attività di architetto, Bernini era al centro di polemiche e nella sua lunga vita aveva avuto non pochi periodi di ombra e veri e propri fallimenti con le sue costruzioni, acuitisi, dopo lo smacco del Louvre, nei primi anni settanta.

Il testo di Baldinucci, che incorpora materiali diversi ma è di fatto basato, con importanti integrazioni, su quanto già predisposto in casa Bernini, assolve dunque l'impegno di spiegare, sfumare, ricostruire episodi e circostanze per costruire una biografia trionfale per l'artista più in vista – fiorentino di origine – della Roma pontificia, erede delle capacità tecniche di Brunelleschi (ed è stato notato il parallelismo tra la vita di Brunelleschi di Vasari e la ricostruzione baldinucciana dell'episodio dei campanili di San Pietro di Bernini)[67], e «Michelagnolo del suo secolo»[68].

Come per le *Notizie* di Borromini e Rainaldi, le opere di architettura di Bernini sono trattate in modo estremamente succinto: nel testo non sono menzionati la giovanile facciata e sistemazione interna di Santa Bibiana, l'apporto nella definizione delle chiese gemelle di piazza del Popolo (riportati però nell'elenco finale delle opere), le opere per Siena e in Santa Sabina all'Aventino[69]. Menzionati ma privi di qualsiasi commento sono Palazzo Barberini, Sant'Andrea al Quirinale, Castelgandolfo, Ariccia, Porta del Popolo, Santa Maria del Popolo, Propaganda Fide, così come nell'elenco delle opere sono ricordate la cappella Siri di Savona e le opere per Clemente IX al Quirinale e a Pistoia[70]. Descritte e commentate estesamente sono unicamente la fontana dei Fiumi, piazza San Pietro, e la Scala Regia, delle quali è messa in risalto la perizia tecnica e l'abilità ad adattarsi a preesistenze complesse – altro *topos* delle biografie di architetti, da Vasari in poi – peraltro sempre menzionando l'apporto del fratello Luigi, «buono Scultore, migliore Architetto, ed eccellente Mattematico»[71].

66 Ivi, p. 21.

67 Burioni, *Biographie als Theorie*, cit. (vedi nota 17).

68 Baldinucci, *Vita del cavaliere*, cit. (vedi nota 27), p. 5; Baldinucci, *Notizie*, cit. (vedi nota 15), p. 56.

69 Cfr. M. Fagiolo, S. Roberto, *Un'opera berniniana per Clemente IX. La cappella di S. Domenico nel convento di S. Sabina a Roma*, "Palladio", gennaio-giugno 1990, pp. 63-90.

70 S. Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004.

71 Baldinucci, *Vita del cavaliere*, cit. (vedi nota 27), p. 79.

I campanili e le logge delle reliquie a San Pietro costituiscono i due nuclei principali su cui Baldinucci confuta le accuse a Bernini di non avere mai padroneggiato competenze tecniche, a cui lega in ultima analisi la morte stessa dell'artista, impegnato, quasi a riscattare la propria reputazione, nei lavori di restauro statico del Palazzo della Cancelleria assegnatigli da Innocenzo XI che lo avrebbero fisicamente sfibrato.

Sulla vicenda della progettazione dei campanili, Baldinucci è molto circostanziato e tratta l'argomento anche sulla base di conoscenze dirette di documentazione tecnica conservata presso l'Archivio della Fabbrica: «tutto ciò, che io racconto, è tratto da autentiche scritture, che nell'archivio della fabbrica si conservano»[72]. Dopo la meticolosa descrizione dell'opera, narra come Bernini avesse fatto periziare le fondamenta già eseguite da Maderno da «due de migliori Capomaestri, che avesse allora la Città di Roma», cioè Giovanni Colarmeno e Pietro Paolo Drei, i quali «attestarono d'una intera fermezza, e stabilità di fondamenti», dando quindi assicurazione «al Bernino per lo proseguimento della fabbrica de Campanili»[73]. Bernini è quindi presentato quale «prudente Artefice»: l'imperizia tecnica così drasticamente asserita da Bernardo Borromini nel resoconto biografico inviato a Baldinucci è del tutto negata e le accuse ridotte a intrighi di corte e invidie e macchinazioni di colleghi durante il pontificato di Innocenzo X, come poi riportato anche nelle *Notizie* su Carlo Rainaldi[74].

Il perno di tutta la biografia è però la scottante questione delle «nuove crepature» visibili nella cupola che, proprio nel 1680, avevano dato adito a nuove accuse contro Bernini «a cagion delle Nicchie sotto le reliquie, ed altri asserti lavori, che fino ne tempi di Urbano VIII dicevano aver egli fatto ne i piloni, che reggono essa Cupola»[75]. Nel 1680 Innocenzo XI aveva richiesto nuove perizie a Mattia De Rossi, poi seguite da un consulto con Carlo Fontana e Giovanni Antonio De Rossi (che convalidarono l'opinione tranquillizzante di Mattia). Baldinucci, attento al tema tecnico, alla statica della "macchina" architettonica della basilica (così come lo era stato per Santa Maria del Fiore nella biografia di Gherardo Silvani), durante il soggiorno romano eseguì sopralluoghi con Mattia De Rossi per comprendere a fondo la questione e poter quindi scagionare totalmente Bernini e difenderne la memoria a pochi mesi dalla morte. Tutta la parte finale del testo – venti pagine su centootto[76] – contiene una articolata relazione tecnica basata,

72 Baldinucci, *Vita del cavaliere*, cit. (vedi nota 27), p. 28; S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven 2002, pp. 176-177.

73 Sull'intera vicenda dei campanili cfr. *Ibidem*.

74 Ivi, pp. 148-149.

75 Baldinucci, *Vita del cavaliere*, cit. (vedi nota 27), pp. 59-60.

76 Tutta questa parte specificamente tecnica non è poi inclusa in Bernini, *Vita del cavalier*, cit. (vedi nota 63); H. Hager in *Il Tempio Vaticano,* cit. (vedi nota 42), p. CLXII-CLXIII; T. Marder, *A Fingerbath in Rose Water: Cracks in Bernini's Reputation*, in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, a cura di G. Satzinger, S. Schütze, München 2008, pp. 427-434; P. Dubourg Glatigny, *Science, art et architecture dans la Rome de*

come accennato dallo stesso Baldinucci, su quella redatta da Mattia De Rossi sui piloni bramanteschi, le logge delle reliquie e le fissurazioni della cupola di San Pietro nel 1680, che Baldinucci, rientrato a Firenze nella tarda primavera del 1681, si fece inviare tramite Pier Filippo Bernini[77]. Rispetto alla versione rintracciata nell'Archivio della Fabbrica di San Pietro, il testo, ovviamente reso in forma letteraria, è una attenta rielaborazione, con tagli e interpolazioni (ad esempio sulle crepature della cupola brunelleschiana), e con una attenta selezione e uniformazione dei termini tecnici, in accordo con gli interessi del Baldinucci normatore dei linguaggi delle arti del *Vocabolario*.

Le argomentazioni di De Rossi-Baldinucci sono esemplificate con nove incisioni (figg. 8-9, 12, 15-20), basate sui disegni di De Rossi allegati alla relazione del 1680[78] (la biografia è poi completata dal ritratto di Bernini fatto incidere appositamente a Roma dagli eredi nel 1682 da Arnold van Westerhout su disegno di Gaulli[79], riproposto anche nella *Vita* di Domenico Bernini nel 1713) (fig. 6). La decisione di corredare il testo con le incisioni assume un valore significativo, dove la stampa di architettura diventa strumento essenziale di analisi tecnica anche in relazione alla intrinseca specificità scientifica del dato storico. Mentre Passeri aveva acriticamente accolto le accuse a Bernini[80], Baldinucci, sulla scorta di De Rossi, fa notare che la semplice analisi delle piante di Bramante, Raffello, Peruzzi, Michelangelo e Maderno, tutte note attraverso incisioni, avrebbe potuto da sola far capire che i piloni non erano stati minimamente toccati o «scarnificati» da Bernini. Con De Rossi, Baldinucci utilizza e cita ripetutamente la pianta della basilica di Maderno pubblicata da Greuter nel 1613, asserendone la piena attendibilità, anche se poi pubblica una copia della più leggibile pianta di Ferrabosco del 1620 (figg. 7-8) (peraltro

1680, in *Conflicting Duties: Science, Medicine and Religion in Rome, 1550-1750*, a cura di M.P. Donato, J. Kraye, London-Torino 2009, pp. 89-108.

77 La relazione di Mattia De Rossi è sollecitata da Baldinucci a Pier Filippo Bernini in una lettera del 15 giugno 1681: D'Onofrio, *Priorità della biografia*, cit. (vedi nota 60), pp. 203-204; T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia: alle origini della storiografia berniniana*, in *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo 1998, pp. 402-424, in particolare a p. 422. La relazione originale, con 5 disegni corrispondenti alle tavole 5-9 di Baldinucci, è stata rintracciata in Archivio della Fabbrica di S. Pietro, Arm. 12 D3a, fasc. 8, cc. 343-358, trascritta e analizzata in *Nuove ricerche sulla gran cupola del Tempio Vaticano*, a cura di L. Bussi, M. Carusi, Roma 2012, pp. 104-106, pp. 446-455. Marder, *A Fingerbath in Rose Water*, cit. (vedi nota 76), p. 430 n. 12, segnala una precedente "Breve relatione sopra della voce sparsa in Roma nel Mese d'Aprile 1636 circa il patimento della Cuppola della Basilica di S. Pietro" (Archivio della Fabbrica di S. Pietro, piano I, arm. III, n. 3, fasc. 6, cc. 228-271: segnatura attuale, dal 1984, Arm. 12 D3a, fasc. 6, cc. 228-231), ma i disegni che cita sono in realtà quelli del fasc. 8.

78 Come già avanzava A. Menichella, *Matthia de Rossi discepolo prediletto del Bernini*, Roma 1985, p. 74.

79 Lettera di Baldinucci ad Apollonio Bassetti, 6 febbraio 1682: "La Vita del Bernino, la quale Vostra Signoria Illustrissima averà a suo tempo, è finita di stampare; ma si aspetta di Roma il ritratto che, a cagione de' nuovi cardinali che fanno intagliare i loro, non si trova la via che comparisca, che però non lo posso publicare ancora". Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, V, pp. 495-496.

80 Passeri, *Vite de pittori,* cit. (vedi nota 43), pp. 108-109.

sempre basata su Maderno-Greuter)[81], rirendendo da questa i numeri della legenda, come nella relazione di De Rossi), con l'incongruenza della piazza rappresentata secondo il disegno di regolarizzazione dello stesso Ferrabosco. Le tavole di Ferrabosco, all'epoca ormai rare, non sono in realtà mai menzionate da Baldinucci, che poté venirne a conoscenza durante il soggiorno romano, quando tutto il materiale grafico sulla basilica, in relazione alle perizie del 1680, dovette tornare al centro dell'attenzione (con l'incarico a Carlo Fontana di riscontrare i rilievi esistenti, poi pubblicati nel *Templum Vaticanum* nel 1694, e la nuova edizione di Ferrabosco nel 1684). Dalle incisioni di Falda pubblicate da Carlo Padredio nel 1673-1677[82], peraltro sempre debitrici di Ferrabosco e ampiamente note a Fontana, non sembra invece siano state prese altre indicazioni. L'elaborazione delle tavole di Baldinucci è frutto di decisioni prese evidentemente in piena sintonia con Mattia De Rossi, se non anche con Carlo Fontana: la sezione in diagonale della crociera della basilica, che non sembra derivare da incisioni precedenti ed è strettamente funzionale alla dimostrazione della compattezza del sodo murario dei piloni bramanteschi non alleggeriti da Bernini, trova riscontro nella tavola di Alessandro Specchi nel *Templum Vaticanum*[83], ripresa poi, in una tavola composta con copie delle illustrazioni di Baldinucci, da Filippo Bonanni nel *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabrica indicantia* (1696) (figg. 9-11). La pianta a quote diverse del tamburo della cupola, anch'essa ripresa poi da Fontana, deriva evidentemente da Ferrabosco il concetto di rilievo «multiplo»[84], e va ricondotta sempre a Mattia De Rossi, di cui rimane un disegno autografo evidentemente utilizzato per l'incisione[85] (figg. 12-13).

L'apparato iconografico della *Vita* di Bernini, derivativo ma comunque impegnativo e caratterizzante della pubblicazione, non ha finora ricevuto particolare attenzione; non è noto chi abbia eseguito, probabilmente a Roma, le acqueforti e la loro tiratura. Quello che mi preme rilevare è che ci si trova di fronte a un uso dell'incisione di archi-

81 Cfr. F. Bellini, *L'architettura della basilica di S. Pietro di Martino Ferrabosco negli esemplari della Stiftung Bibliothek Werner Oechslin di Einsiedeln*, "Scholion", 1, 2002, pp. 106-107; F. Martinez Mindeguia, *Martino Ferrabosco, el Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano entre el limite y la maravilla*, "Annali di architettura", 23, 2011.

82 C. Padredio, *Descritione fatta della chiesa antica e moderna di S. Pietro*, Roma 1673.

83 D. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Roma 1694, tav. a p. 327, "Settione diagonale del tamburo e cuppola vaticana". Sull'apparato iconografico del volume di Fontana vedi i vari contributi in *Il Tempio Vaticano,* cit. (vedi nota 76), e, sulla pubblicazione, i nuovi dati in A. Antinori, *New light on the production of 'Il Tempio Vaticano'*, "Burlington Magazine", CLX, 2018, pp. 22-30.

84 Bellini, *L'architettura della basilica di S. Pietro*, cit. (vedi nota 81), pp. 87, 108; FMartinez Mindeguia, *Martino Ferrabosco*, cit. (vedi nota 81), pp. 97-114.

85 Segnalato da A. Russo, *L'album dei disegni di Mattia De Rossi. I progetti per la Galleria Colonna ai Santi Apostoli*, "ArcHistoR", II, 3, 2015, pp. 78-99, p. 81, che ringrazio, all'interno dell'album di disegni di Mattia De Rossi venduto all'asta a Marsiglia nel 2012, e consultabile in rete: http://asp.zone-secure.net/v2/index.jsp?id=2637/4699/21820&lng=fr. Un secondo disegno con la "Pianta del Tamburo della Cuppola grande della Chiesa di S. Pietro in Vaticano" (fig. 14) va probabilmente messo in relazione con la stessa impresa.

tettura come elemento di conoscenza – storica e tecnica – che Baldinucci deriva da una impostazione scientifica empirica, di derivazione lincea e galileiana[86], nella pratica rimasta però singolarmente estranea al contesto architettonico fiorentino, mentre era ormai strumento forte nella pratica romana – ed europea – del Seicento. Bernini aveva avuto un interesse vivo per l'incisione di architettura, promuovendo la riproduzione delle proprie opere e controllandone con attenzione l'esecuzione[87]. La *Vita* di Baldinucci non ha però alcuna intenzione di essere una monografia illustrata, sulla scorta dei precedenti cinquecenteschi di Androuet du Cerceau, Palladio e Fontana, dei tentativi promossi da Borromini e degli stessi progetti degli anni settanta di Pier Filippo Bernini circa una pubblicazione illustrata delle sculture del padre con settanta tavole per una spesa di 8.000 scudi[88], e forse anche di Cureau de la Chambre[89]. Le incisioni non sono illustrazioni delle opere dell'artista, bensì rilievi quotati – quindi documenti, prove, anche storicamente qualificati – finalizzati alla dimostrazione della correttezza e competenza tecnica dell'opera berniniana e dell'insussistenza delle accuse rivoltegli.

***

L'analisi approfondita delle ragioni di inclusioni e esclusioni, del materiale pubblicato, di quello sollecitato ai vari informatori e testimoni e poi vagliato e pubblicato postumo o rimasto inedito, potrà in futuro restituire un quadro più circostanziato del rapporto complesso tra Baldinucci e l'architettura, e forse gettare nuova luce su tutta la sua costruzione storiografica. La relazione tra lo scrittore e l'architettura a tutt'oggi appare ancora sfuocata e contraddittoria: da un lato si rileva senz'altro un superamento della visione vasariana e un interesse verso la scena romana contemporanea, individuata come esperienza di punta nel panorama italiano e unica erede del Rinascimento fiorentino e dell'opera di Michelangelo; dall'altro non si può non leggere una neutralità, e anche una moderazione, consone al carattere stesso del Baldinucci mite e devoto, che porta a ridurre, eludere o addirittura appianare il contrasto tra le realtà antitetiche del Barocco romano e la tradizione fiorentina, e gli ormai noti, violenti contrasti tra i principali protagonisti attivi nella capitale pontificia.

A differenza delle *Notizie* di pittori e scultori, per l'architettura Baldinucci esclude ogni riferimento ad altre realtà italiane: Firenze e Roma esauriscono il suo campo di inte-

86 Cfr. Struhal, *Filippo Baldinucci's 'novità'*, cit. (vedi nota 7).

87 Sul tema rimando a un mio prossimo intervento.

88 È quanto riportato da Carlo Cartari nel 1674: M. Beltramme, *Un nuovo documento sull'officina biografica di Gian Lorenzo Bernini*, "Studi romani", LIII, 1-2, 2005, pp. 146-160, in particolare alle pp.148-149; Montanari, *At the margins of the historiography of art*, cit. (vedi nota 60), p. 104.

89 Montanari, *Pierre Cureau de la Chambre*, cit. (vedi nota 60), p. 106.

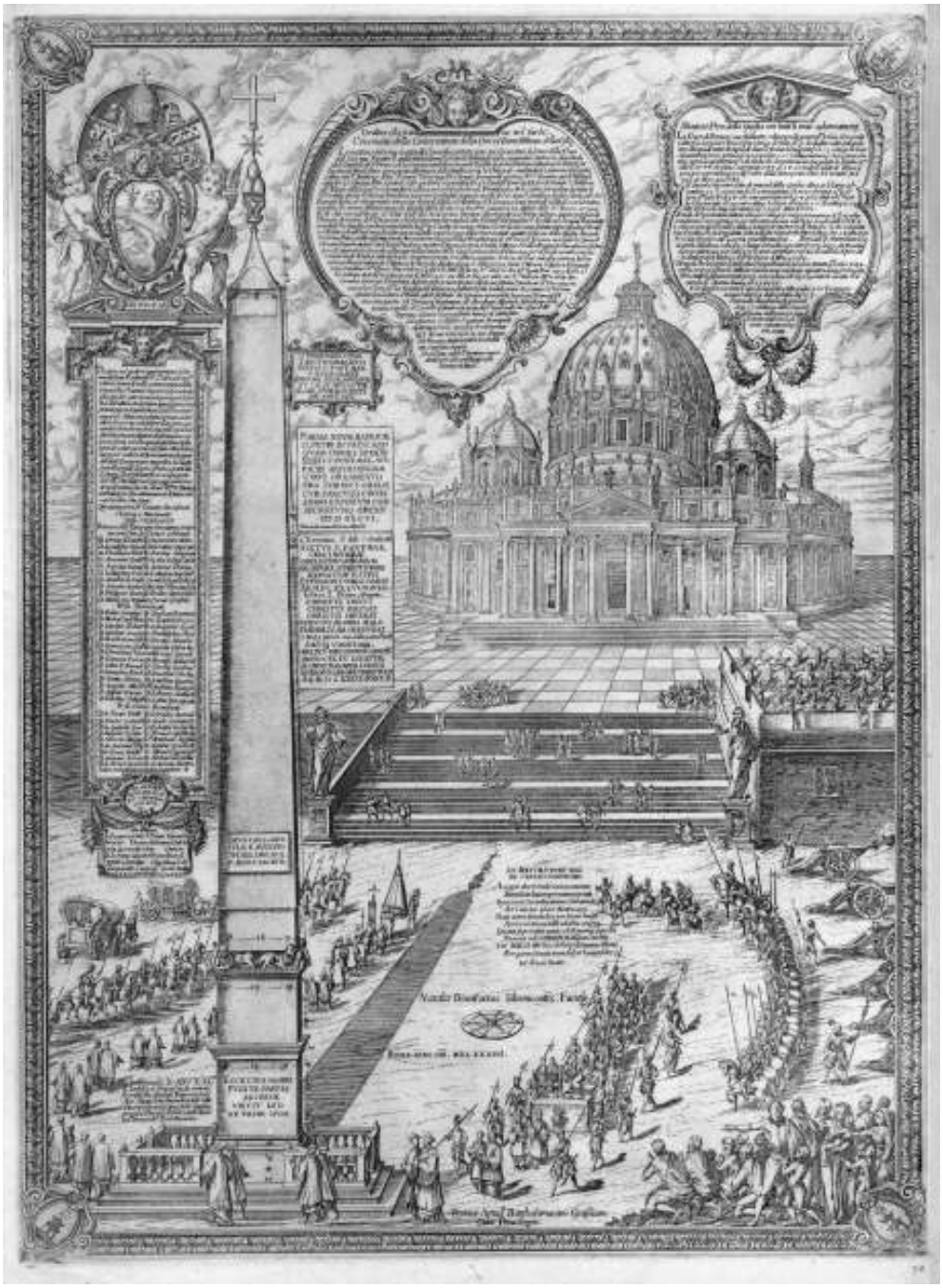
resse. Quale cultura architettonica, e considerazione teorica, poteva aver maturato nella Firenze di metà Seicento? E quale il ruolo della sua opera? Le notazioni su San Pietro contenute nella *Vita* di Bernini confluiranno nel materiale di Filippo Bonanni e quindi nel *Templum Vaticanum* di Carlo Fontana, per trovare nuova considerazione nelle *Memorie istoriche della gran cupola del Tempio Vaticano* (1748) di Giovanni Poleni in occasione dei restauri promossi da Benedetto XIV; nel Settecento le *Notizie* degli architetti circolano ampiamente e per quelli attivi a Roma trovano riscontro nelle *Vite* di Lione Pascoli. La grande impalcatura teorica che unisce la valutazione di Brunelleschi, Michelangelo e del tardo Cinquecento toscano con la consapevolezza del ruolo dell'incisione di architettura, porterà di lì a poco alla vera e propria esplosione di una produzione fiorentina – da Nelli a Sgrilli a Ruggieri[90] – che getta le basi per una diversa visione dell'architettura del Cinquecento e del Seicento – non solo locale – in un più vasto panorama italiano ed europeo. Il panorama barocco romano è dominato dal fiorentino Bernini e dal toscano Cortona, le cui vite sono costruite in parallelo a quelle di Borromini, presenza ineludibile, e di Carlo Rainaldi, selezionato da Baldinucci come protagonista durante il breve soggiorno romano.

Per l'architettura, Baldinucci si confronta con Bellori, Passeri, Félibien. Del primo contesta l'avversione per il Barocco romano e la decisione drastica di includere nella sua opera un'unica biografia di architetto, quella del "tecnico" Domenico Fontana e del fratello Giovanni. All'opposizione di Bellori verso Bernini, peraltro ora letta in modo meno drastico[91], corrisponde l'impegno di Baldinucci nella pubblicazione di una *Vita* dell'artista di fatto incentrata sulla sua produzione, e perizia, architettonica, in un parallelismo quasi ostentato con Domenico Fontana. Da Passeri Baldinucci coglie l'interesse per la Roma contemporanea, ma, in una visione più ampia, riesce a proporre una sintesi forse conciliante o addirittura a-problematica, comunque aperta all'apprezzamento dei valori di un deciso rinnovamento del classicismo rinascimentale e michelangiolesco. In una visione che, nonostante non sia ancora pienamente matura o consapevole, intende procedere a verifiche documentarie e al vaglio delle testimonianze dirette per costruire una impostazione oggettiva, Baldinucci accoglie nelle sue *Notizie* fonti e documenti che, nel caso dell'architettura, contemplano una attenta proposta di materiale tecnico, addirittura completato – nel caso della *Vita* di Bernini – con tavole esplicative.

90 M. Dezzi Bardeschi, *Archeologismo e neoumanesimo nella cultura architettonica fiorentina sotto gli ultimi Medici,* in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München 1976, pp. 245-267.

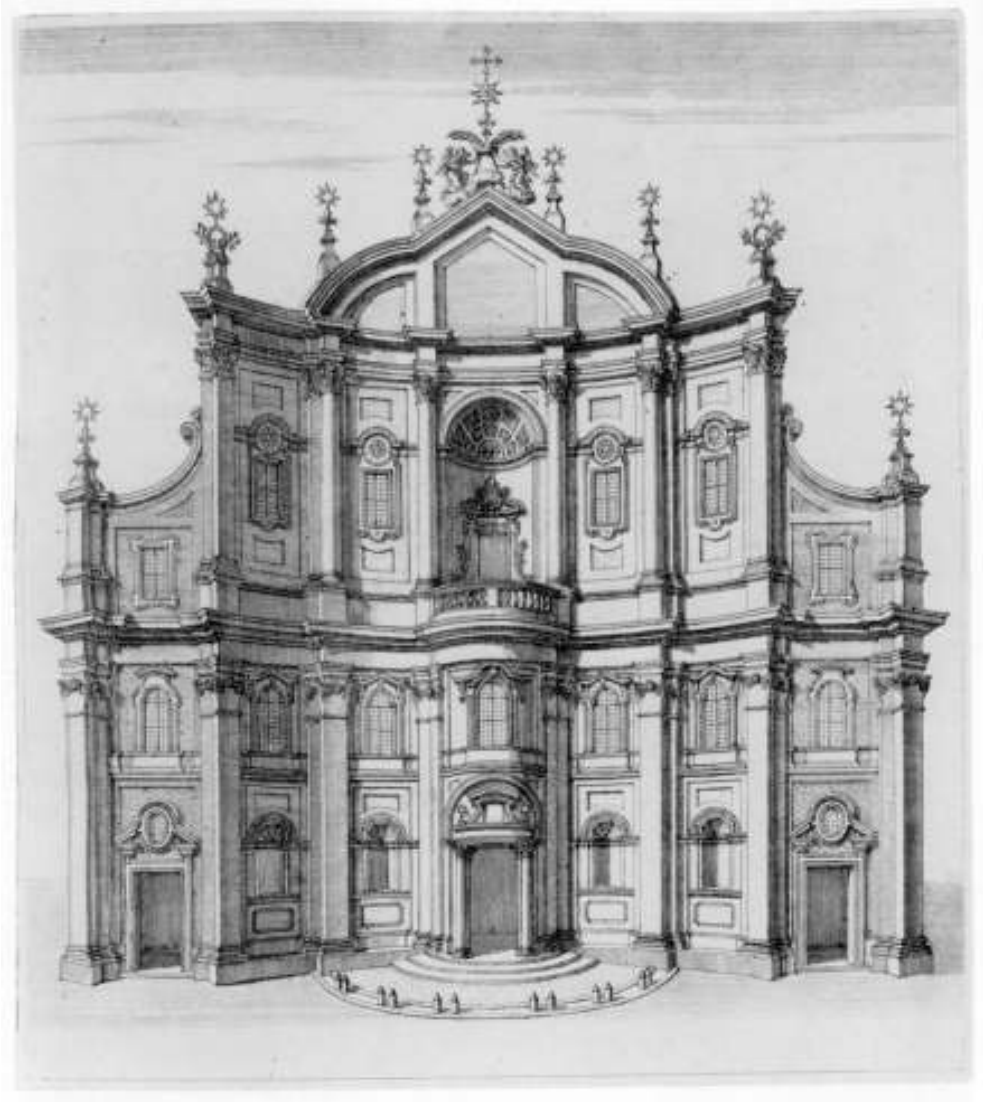
91 Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia*, cit. (vedi nota 61), pp. 418-419, e Id., *Bellori and Christina of Sweden*, in *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, a cura di J. Bell, T. Willette, Cambridge-New York 2002, pp. 116-117.

1. Giovanni Guerra, *Basilica di San Pietro*, disegno, Londra, British Museum

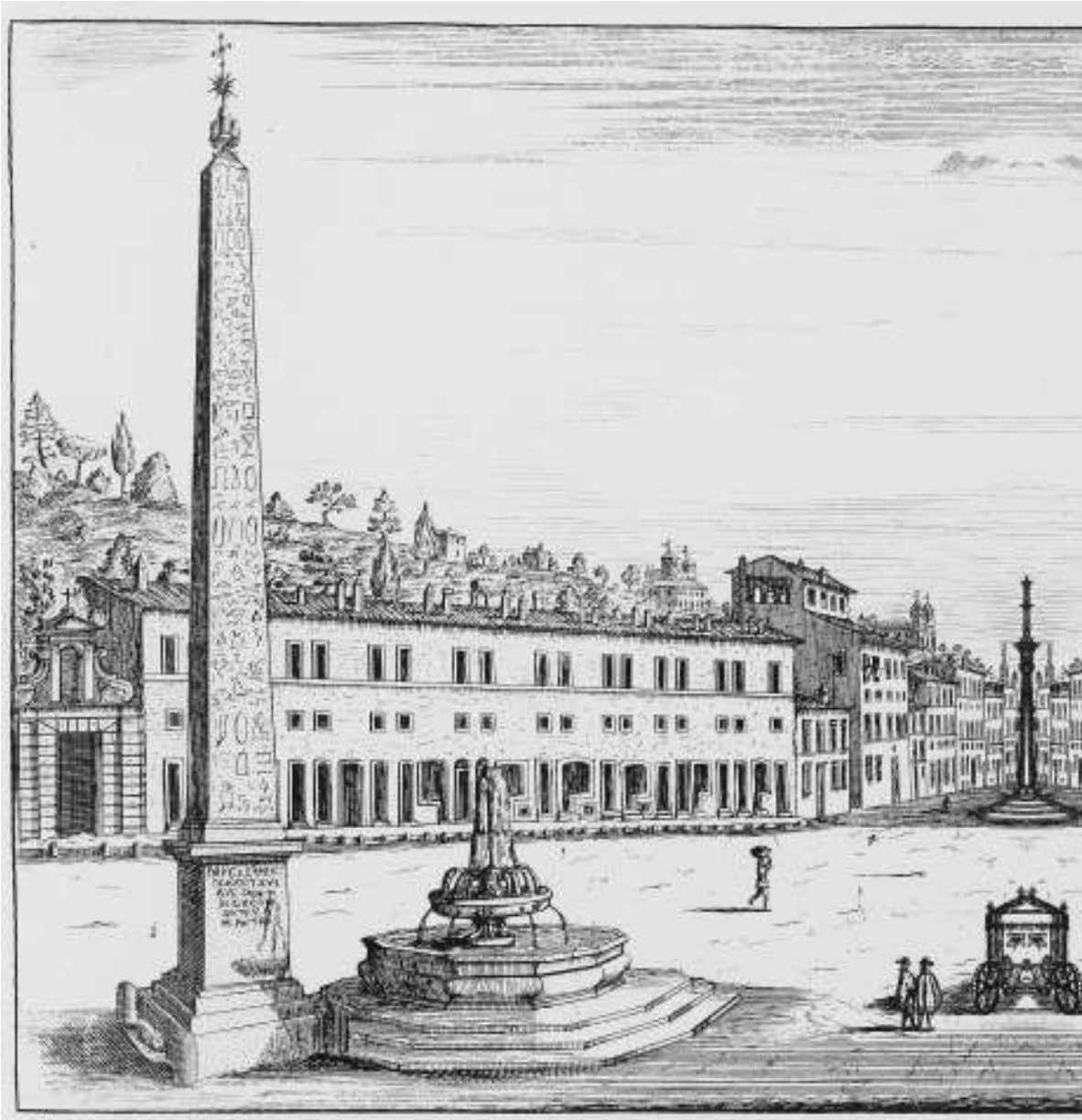


2. Natale Bonifacio, *Basilica di San Pietro e obelisco Vaticano*, incisione su disegno di Giovanni Guerra, 1587

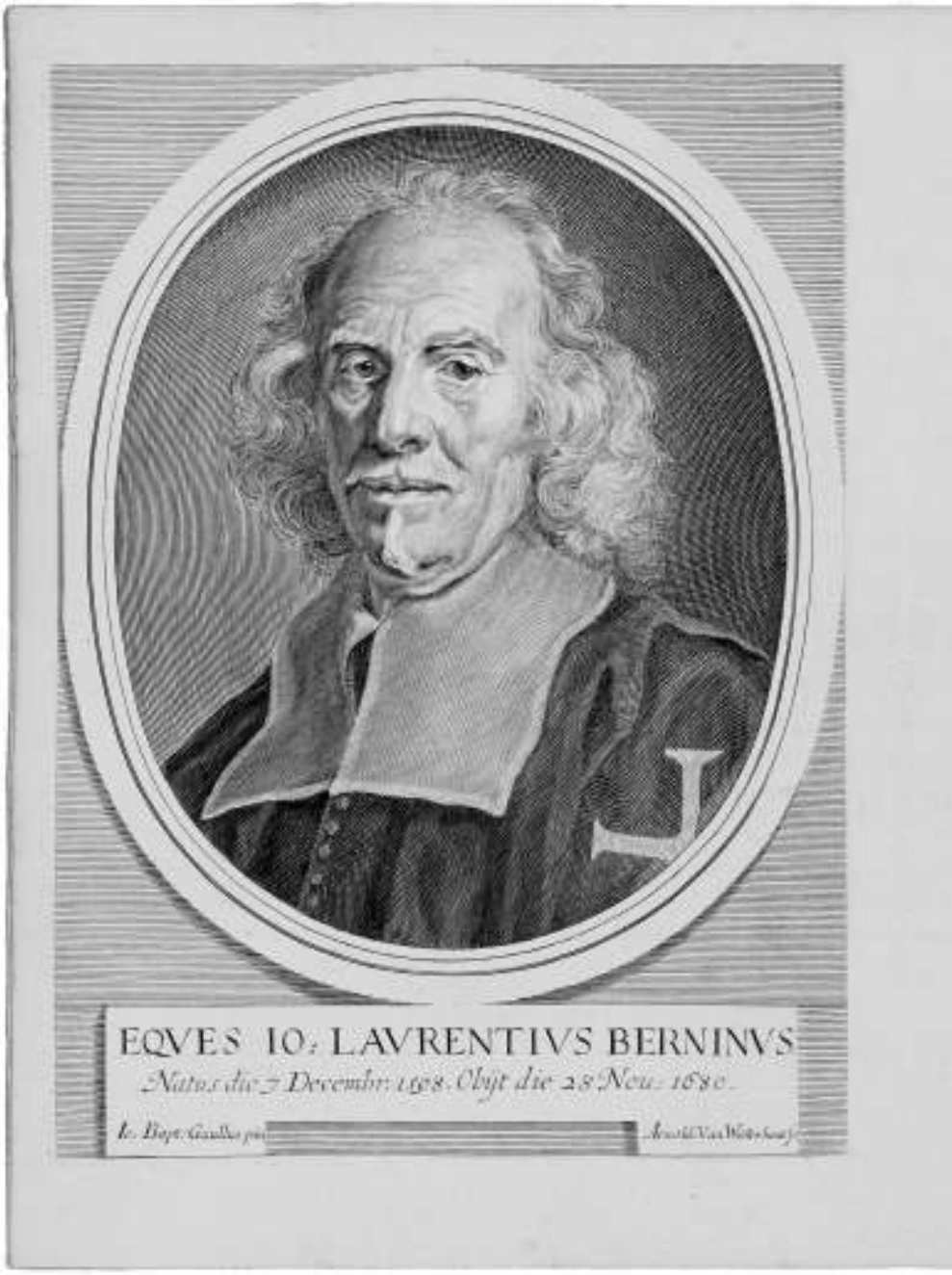
3. Dominique Barrière, *Sant'Ivo alla Sapienza*, incisione, 1659-1660



4. Dominique Barrière, *Oratorio dei Filippini*, incisione, 1660


1 Obelisco di Augusto.
2 Chiesa di Santa Maria di Mte Santo fatta da
N. Sig. Papa Alesandro Settimo.
ALTRA VEDVTA DELLA PIAZZA DEL'

5. Giovan Battista Falda, *Veduta di piazza del Popolo*, incisione, 1665


EQVES IO: LAVRENTIVS BERNINVS
Natus die 7 Decembr: 1598. Obijt die 28 Nou: 1680.

1

VITA DEL CAVALIERE

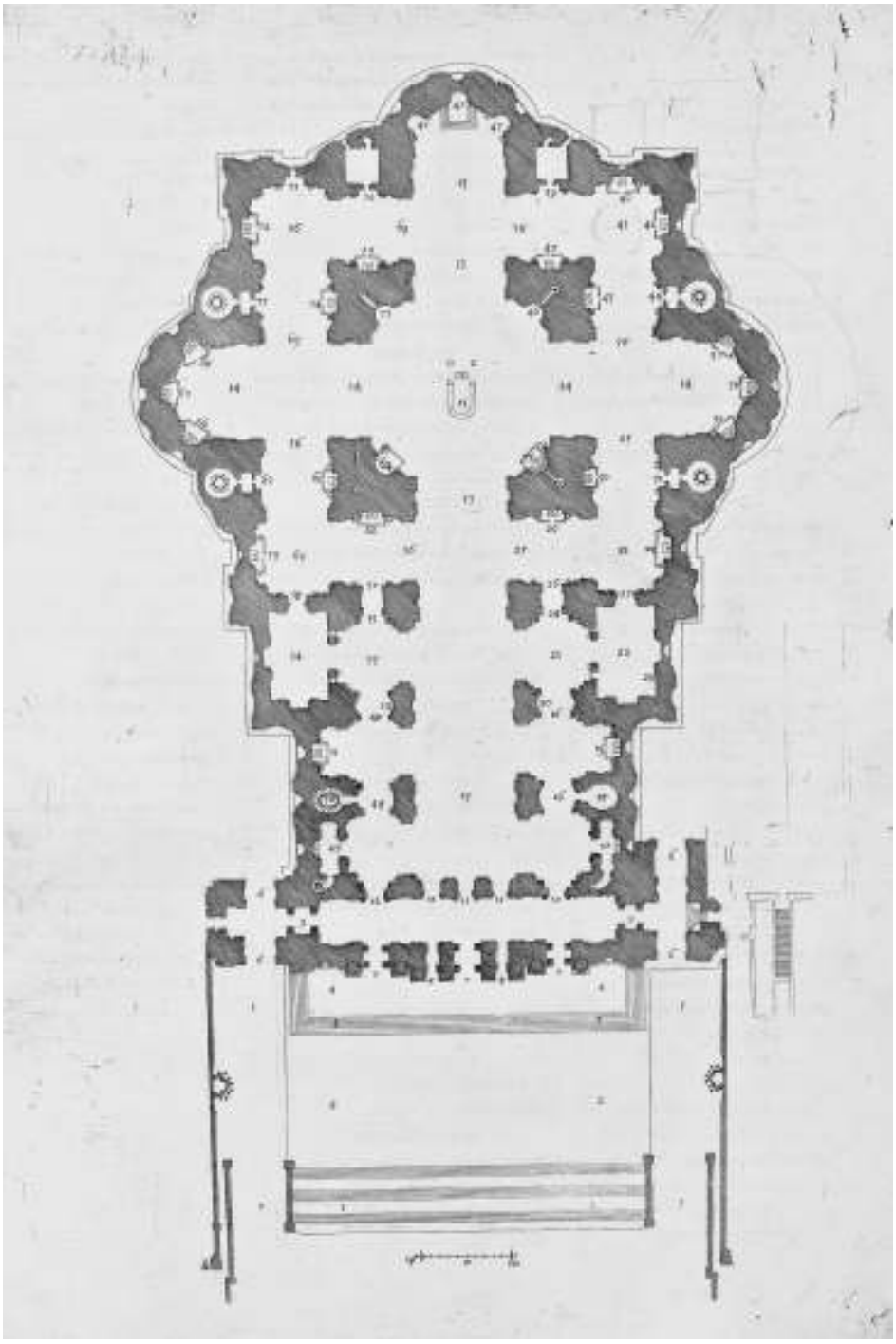
GIO. LORENZO

BERNINO.

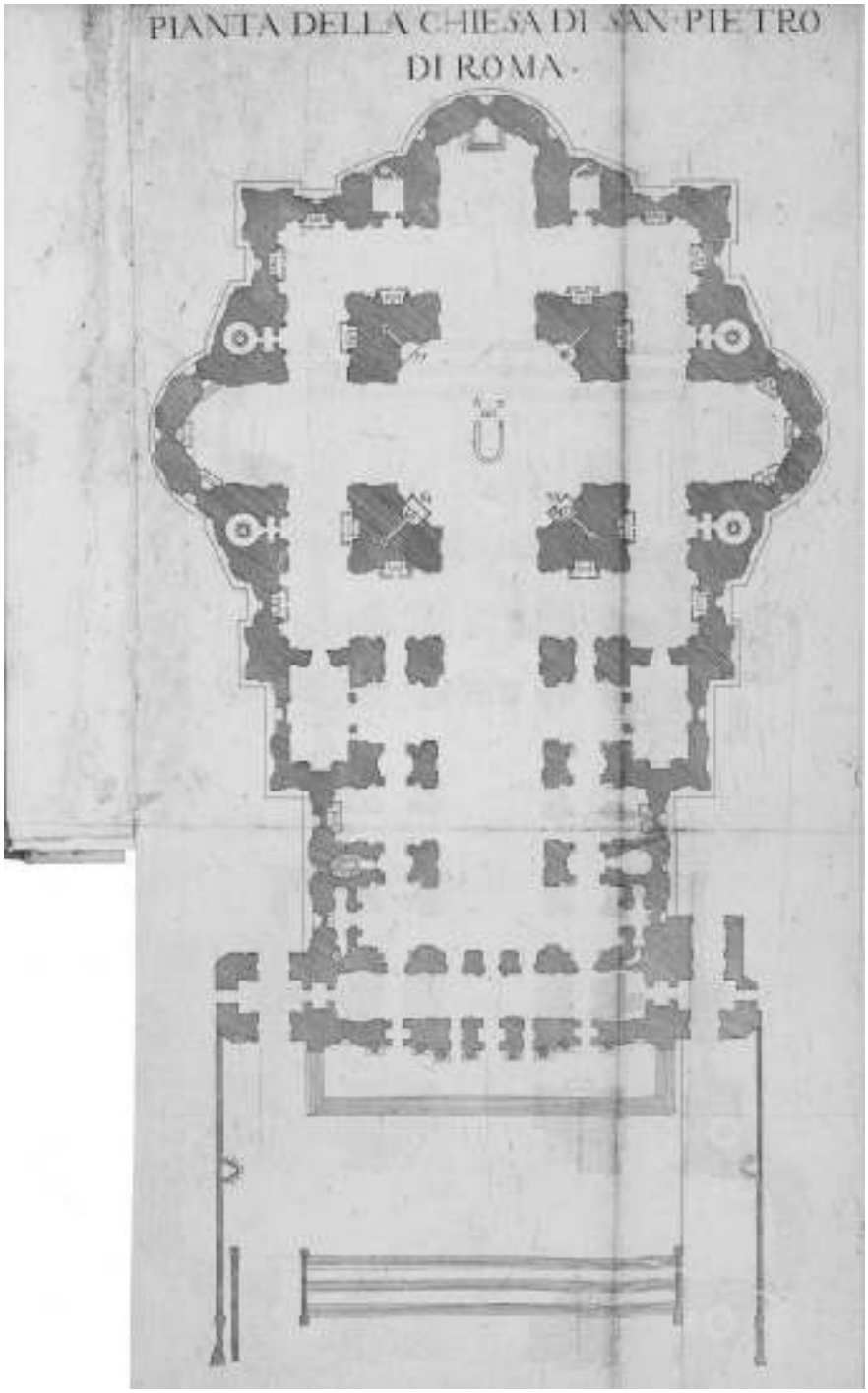
MArauigliosa, e quasi simil cosa, a miracolo, si è la forza di quegli occulti semi, che negli animi di più fina tempra, e di più alto affare, come in ben disposta, ed vbbidiente materia, la sempre saggia, e de' suoi miglior parti conseruatrice Natura prouidamente sparge, ed infonde. Nè dee ciò, per mio auuiso, parer molto nuouo a coloro, che la midolla delle cose con più sottile auuedimento riguardano, imperciocchè essendo questi semi di schiatta celeste, e co' gli animi nostri sposandosi, che per ragion del luogo, oue nacquero, e per la sempre mai dureuole età, che toccò loro in patrimonio, vantano anch'essi strettissima parentela col Cielo; ragioneuole cosa è, che sì fatta semenza nelle nostre menti, come in campo a se confaceuole riceuuta, di tutta sua forza vi s'imprima, e v'alligni; in quella maniera, che noi veggiamo i materiali semi in buono, ed opportuno terreno gittati, scappar ben tosto fuori del suolo, e indi a poco folta famiglia produrre d'innumerabili spighe. Il quale effetto, come che più, o meno generalmente osseruisi in tutti gli Vomini, egli senza fallo più spicca, e fa maggior rilieuo in coloro, che

A ad

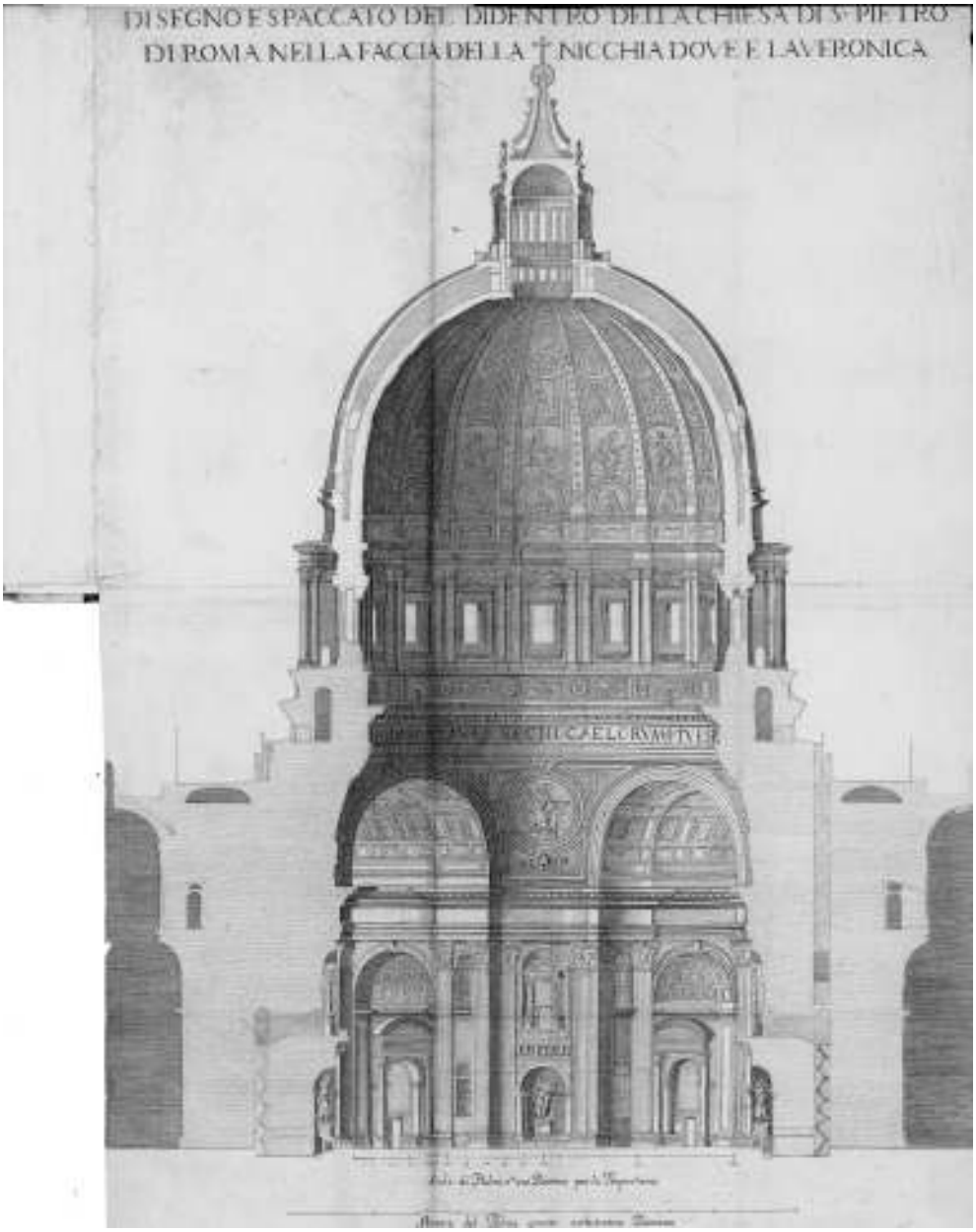
6. Arnold van Westerhout, *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, 1682, incisione da Giovan Battista Gaulli (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)



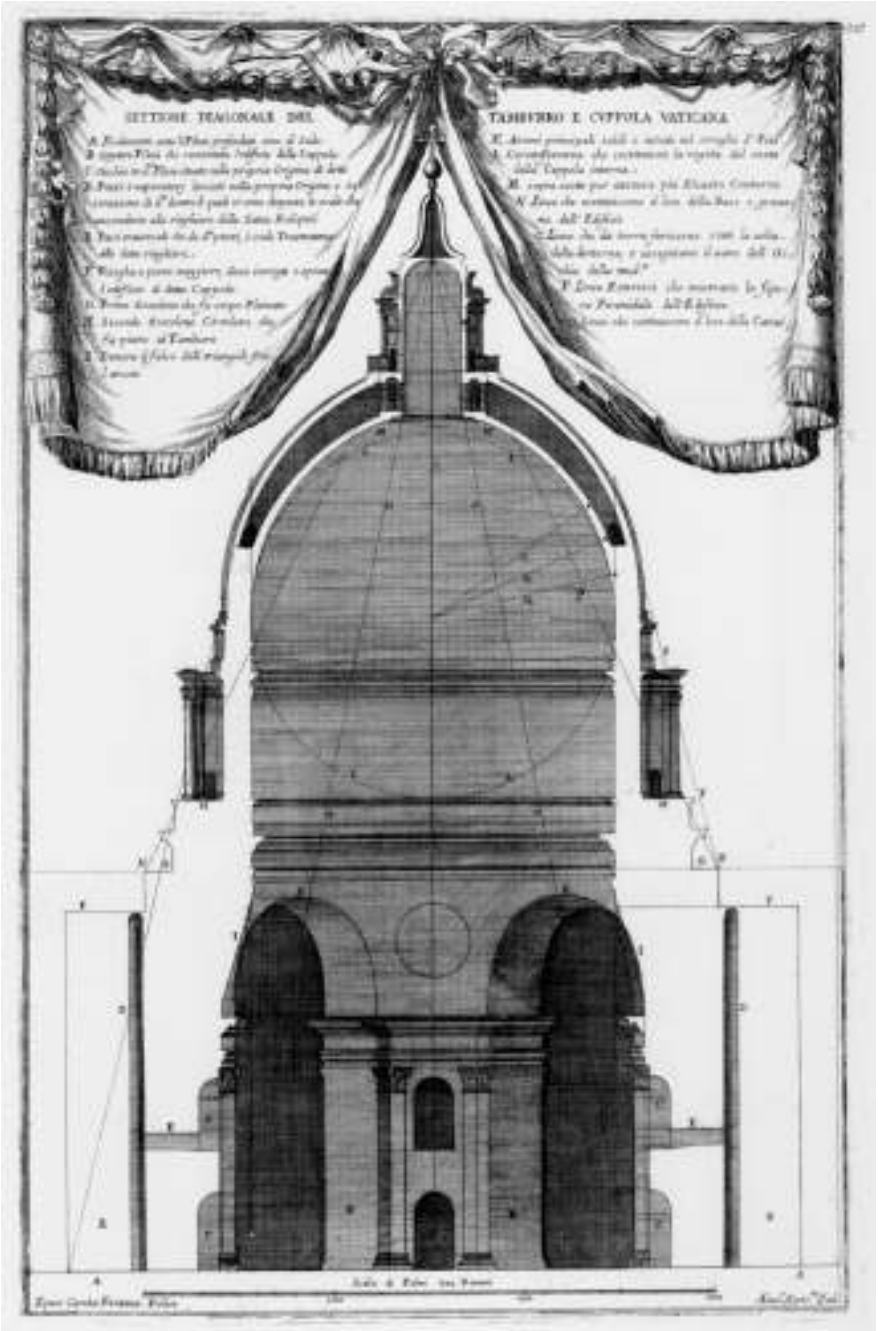
7. *Pianta della basilica di San Pietro*, incisione (da M. Ferrabosco, *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, Roma 1620)



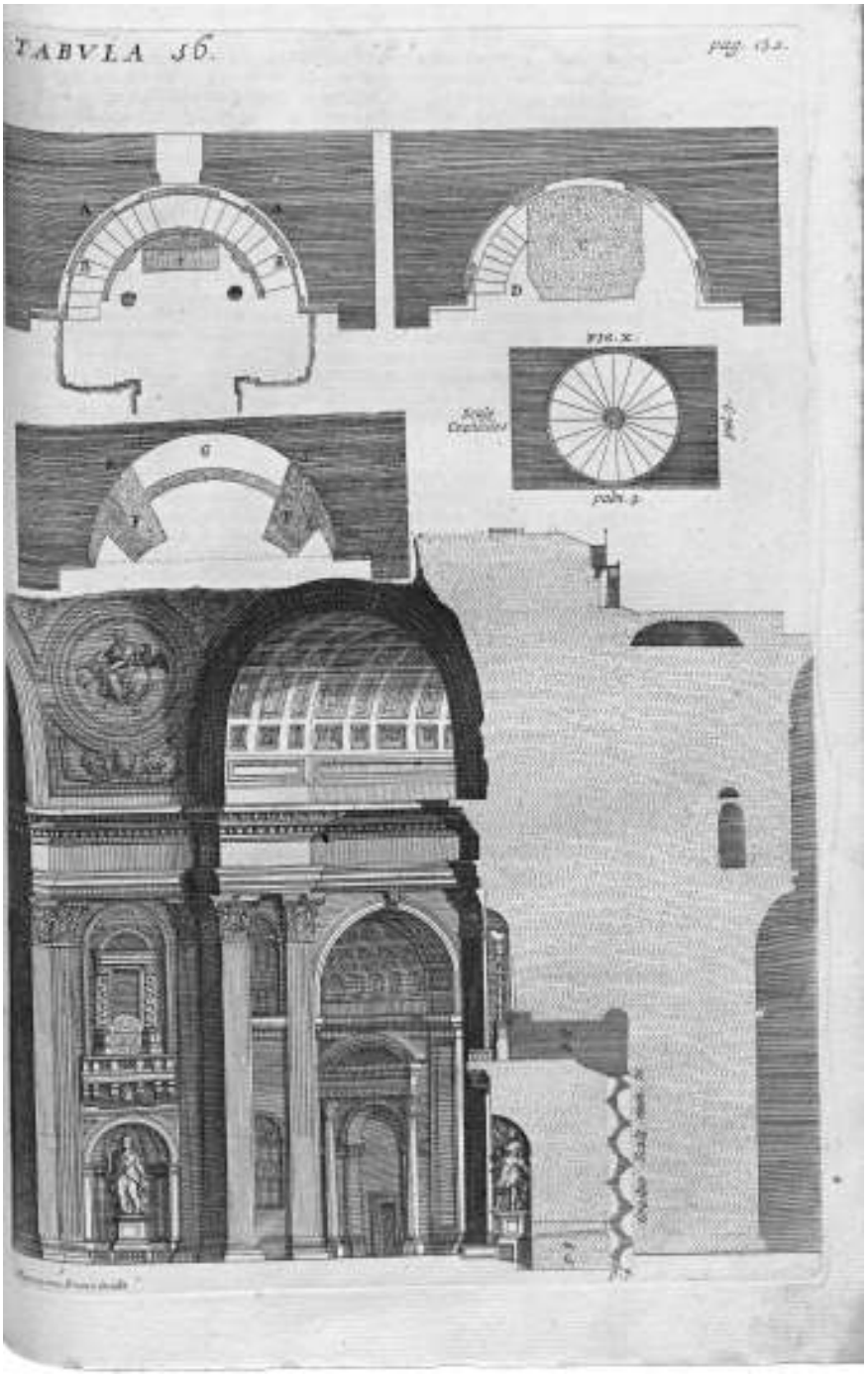
8. *Pianta della chiesa di San Pietro*, incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)



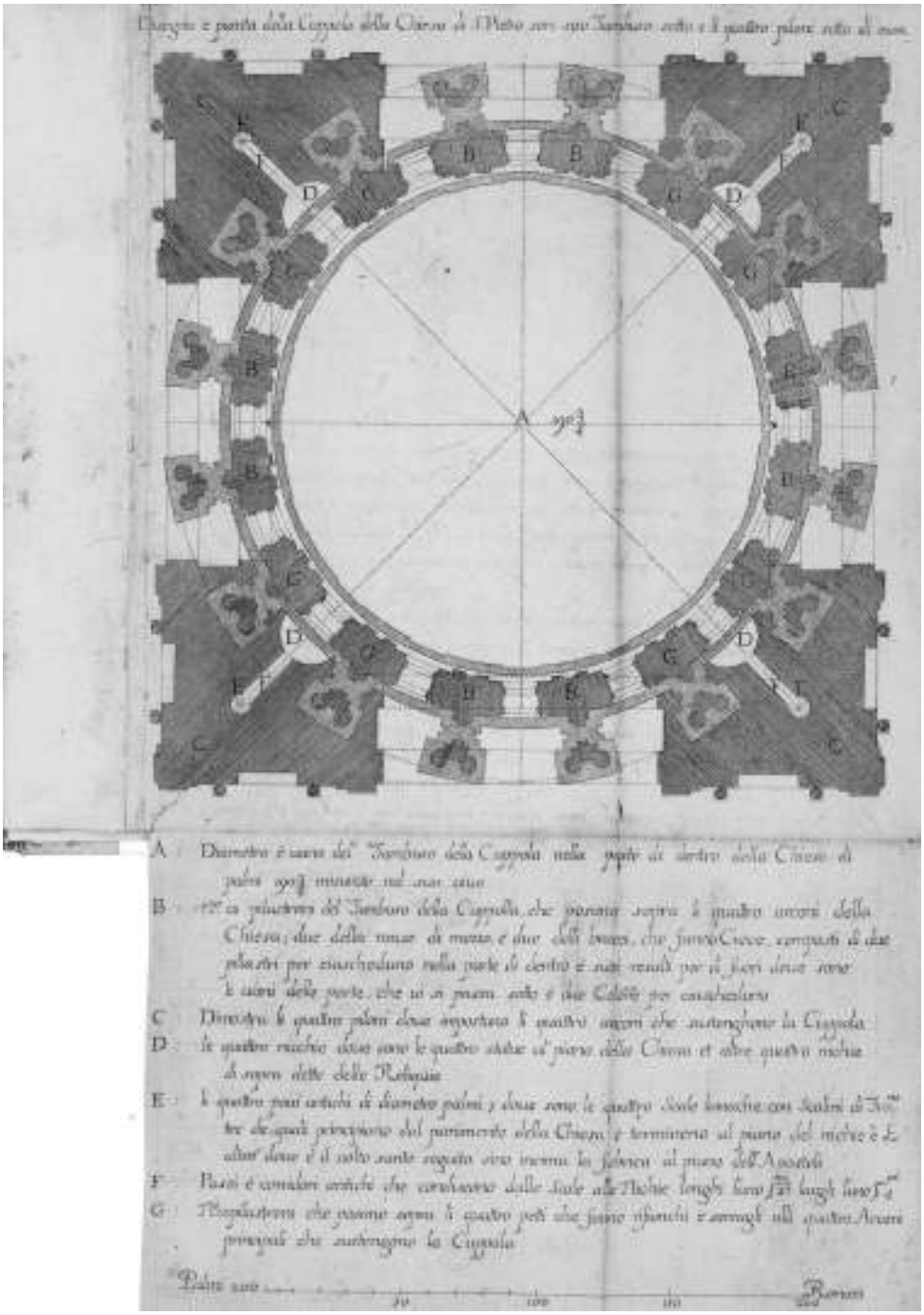
9. *Sezione in diagonale della crociera della basilica di San Pietro*, incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)



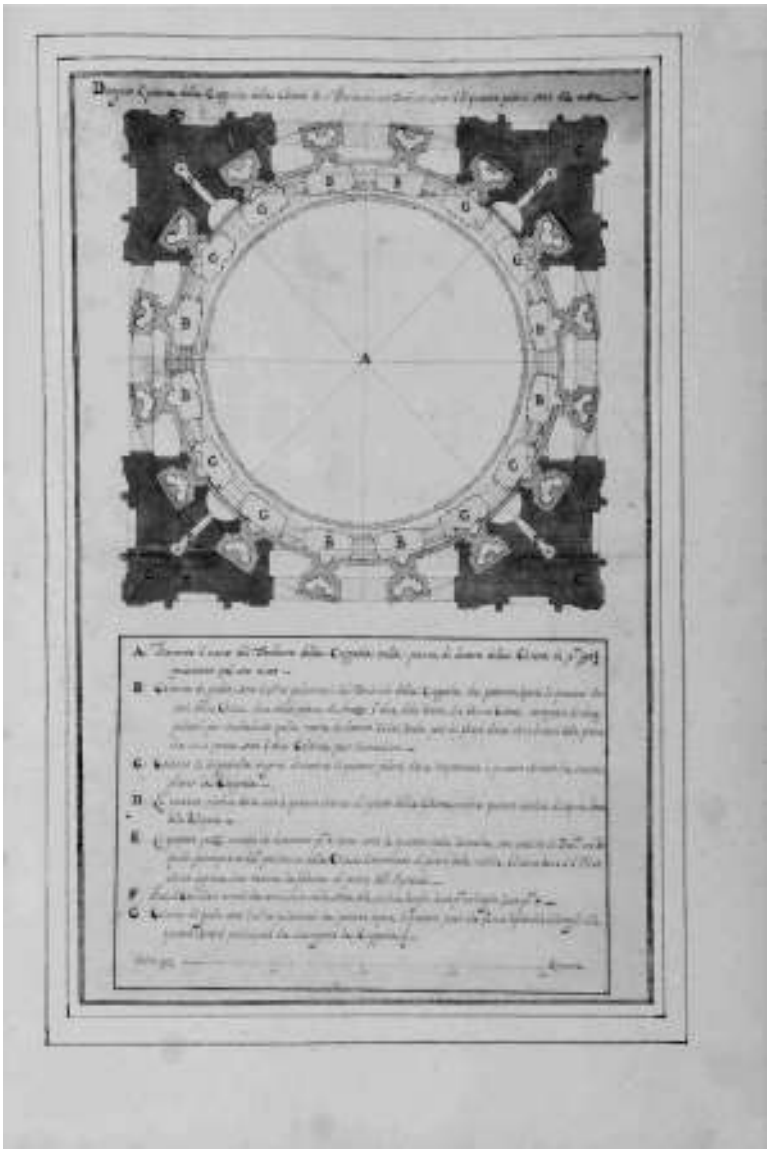
10. Alessandro Specchi, *Sezione in diagonale della crociera della basilica di San Pietro*, incisione (da C. Fontana, *Il Tempio Vaticano*, Roma 1694)



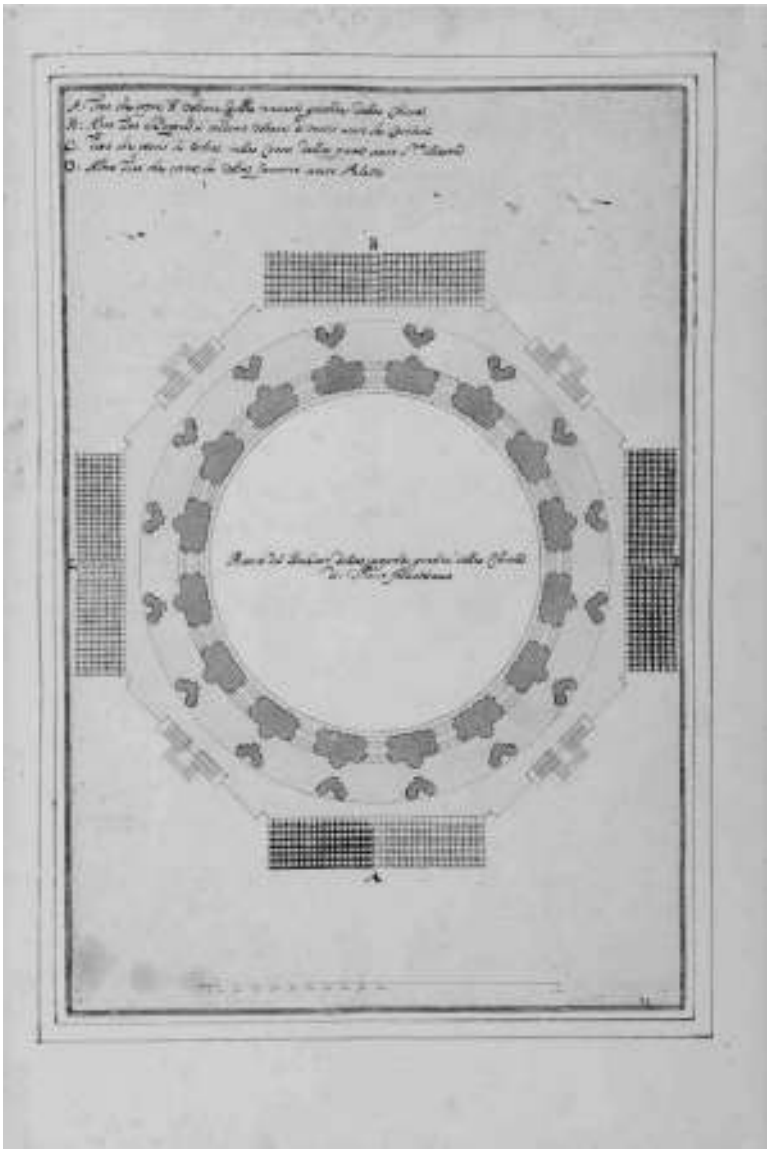
11. Girolamo Frezza, *Dettagli della basilica di San Pietro*, incisione (da F. Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabrica indicantia*, Roma 1696)



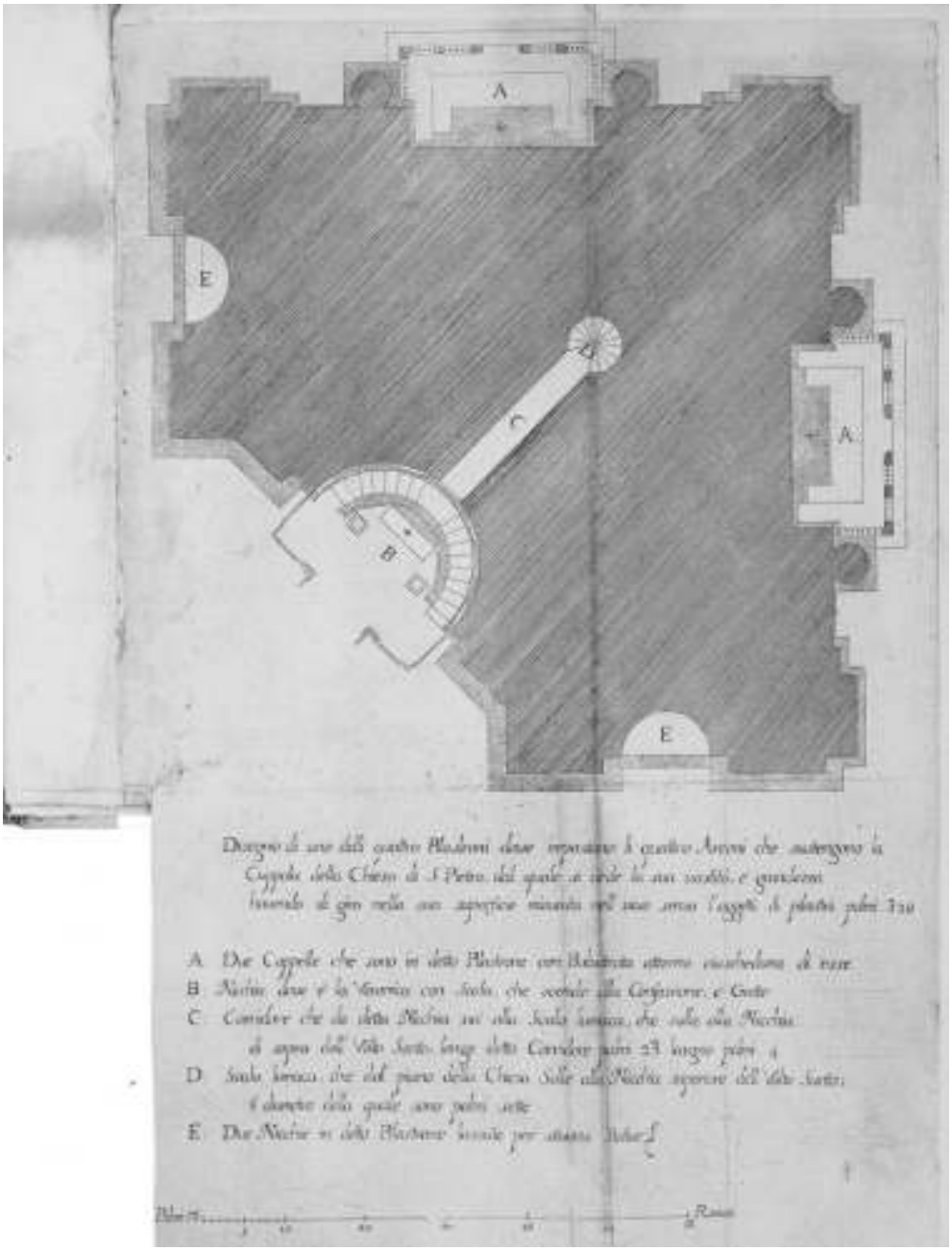
12. *Disegnio e pianta della Cuppola della Chiesa di San Pietro con suo Tamburo sotto e li quattro piloni sotto di essa,* incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)



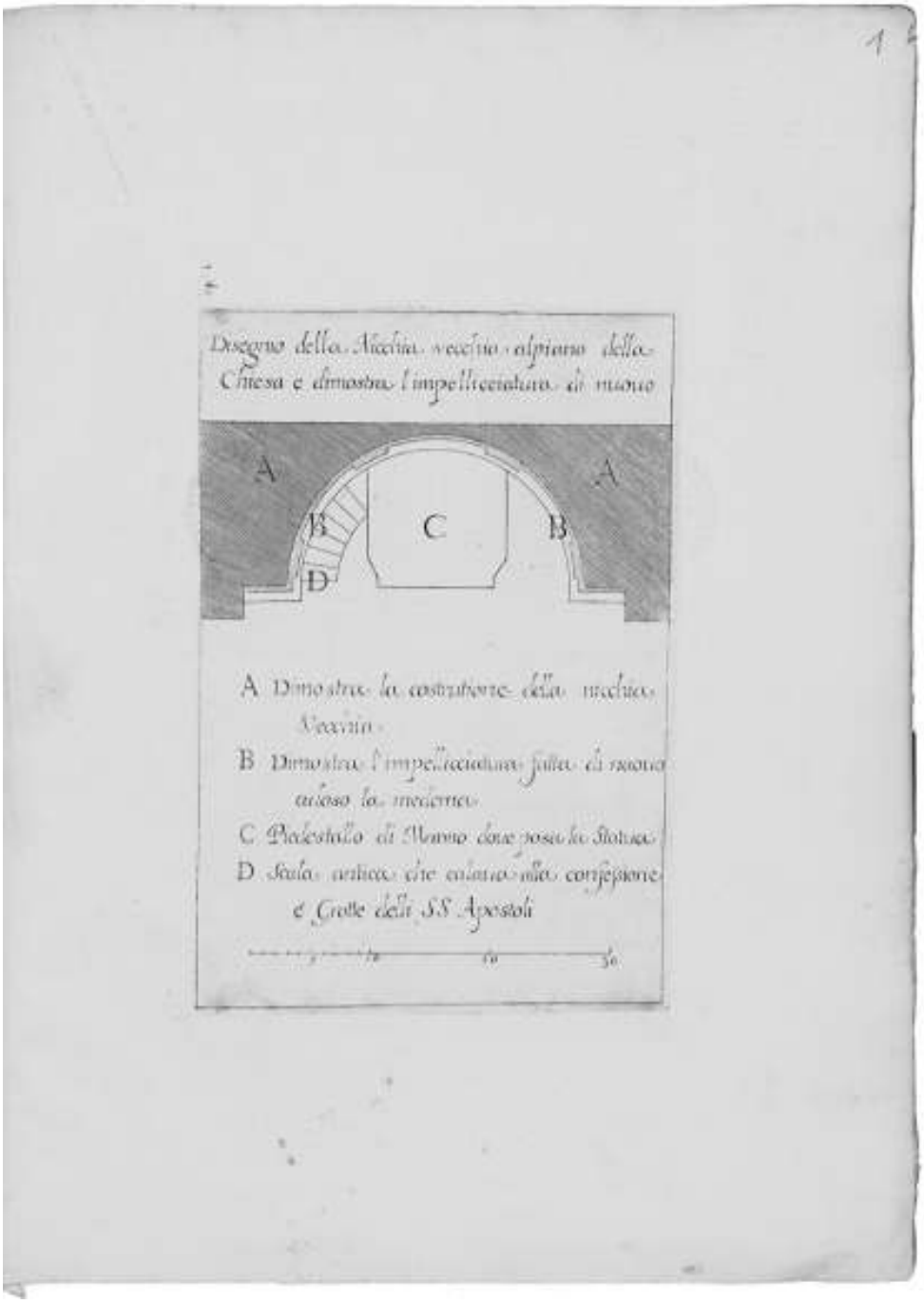
13. Mattia De Rossi, *Disegnio e pianta della Cuppola della Chiesa di S. Pietro con suo Tamburo sotto e li quattro piloni sotto di essa*, disegno acquarellato, Marsiglia, Leclere Maison de ventes



14. Mattia De Rossi, *Pianta del Tamburo della Cuppola grande della Chiesa di S. Pietro in Vaticano*, disegno acquarellato, Marsiglia, Leclere Maison de ventes

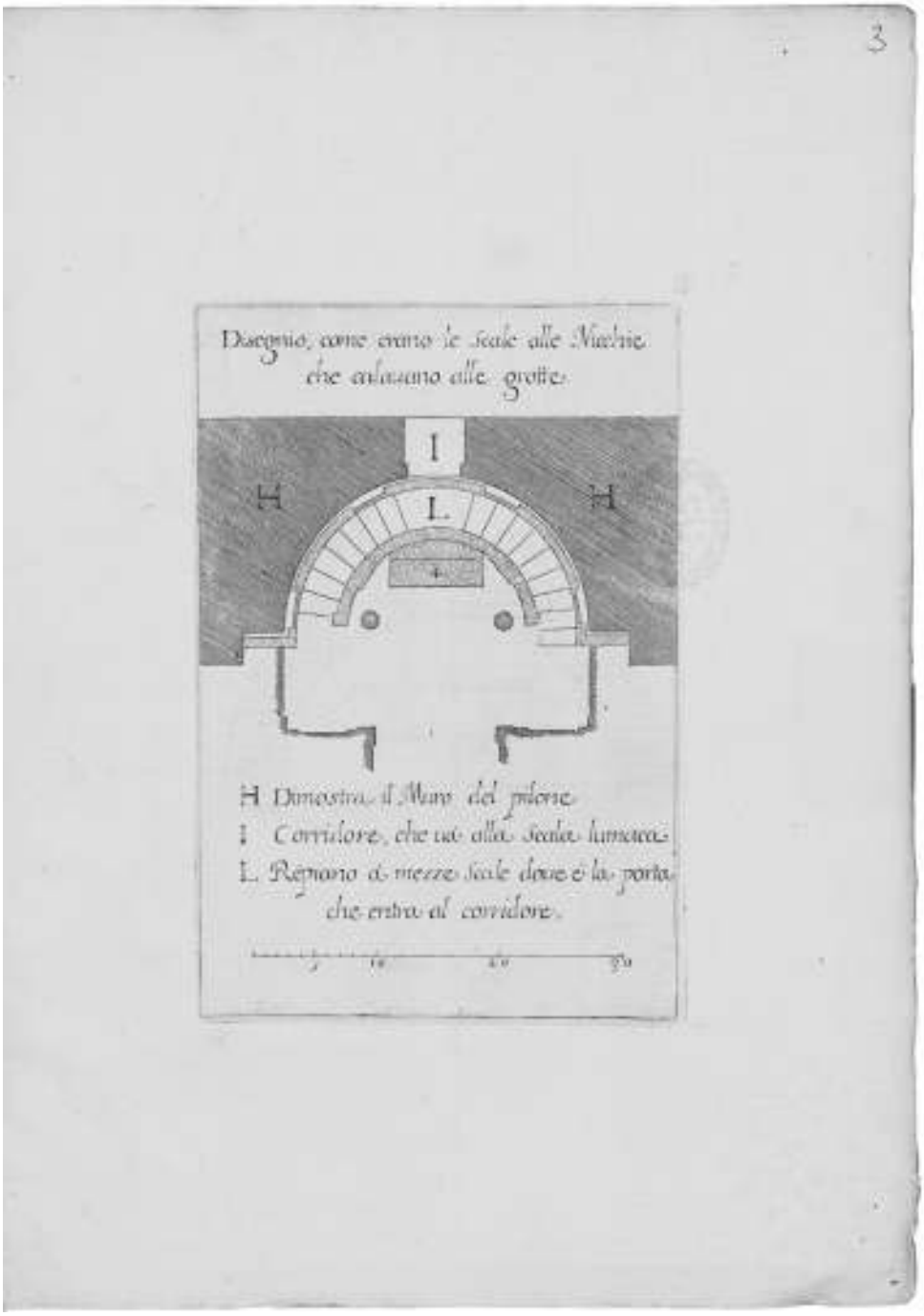


15. *Disegnio di uno delli quattro Pilastroni dove impostano li quattro Arconi che sustengono la Cuppola della Chiesa di S. Pietro, dal quale si vede la sua vastità, e grandezza havendo di giro nella sua superficie misurata nell'vivo senza l'aggetti di pilastri palmi 320*, incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Firenze 1682)



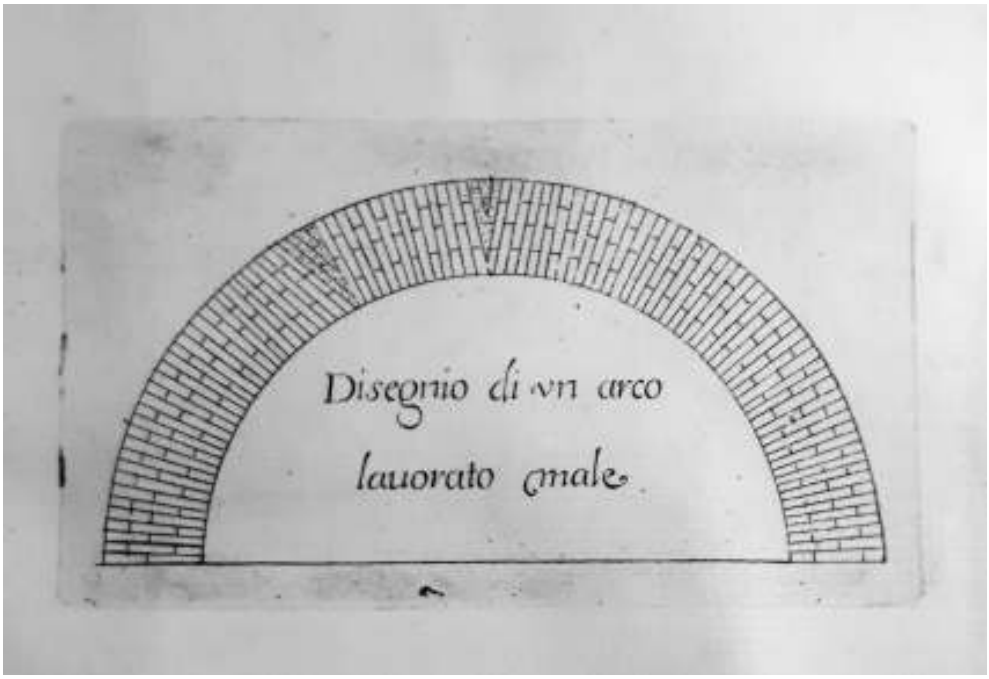
16. *Disegnio della Nicchia vecchia al piano della Chiesa e dimostra l'impellicciatura di nuovo*, incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)

17. *Disegnio, e pianta di una delle Nicchie Superiore*, incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)



18. *Disegnio, come erano le scale alla Nicchie che calavano alle grotte*, incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)

19. *Disegnio di un arco lavorato a perfettione*, incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)



20. *Disegnio di un arco lavorato male*, incisione (da F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682)

APOLLONIO BASSETTI, FILIPPO BALDINUCCI E IL COLLEZIONISMO DEL TARDO SEICENTO A FIRENZE: ANTICIPAZIONI DI UNA RICERCA IN CORSO

Elena Fumagalli

A Giuliana

Pur essendo stato segnalato in più occasioni quale personaggio di tutto rilievo, Apollonio Bassetti (1631-1699) non gode ancora di un profilo unitario, che metta in luce i molteplici aspetti per cui costituì un protagonista della Firenze del secondo Seicento[1] (fig. 1).

Figlio di un cocchiere di Giovancarlo de' Medici, da questi avviato alla carriera ecclesiastica, fu suo segretario dal 1654 al 1663, per poi passare nella segreteria di stato di Ferdinando II e venir destinato poco dopo al servizio del principe ereditario Cosimo, all'incirca nello stesso momento in cui Filippo Baldinucci si pose a quello di Leopoldo, fratello del Granduca e di Giovancarlo. Con Cosimo Bassetti viaggiò in Italia e in Europa e ne fu fidato «segretario delle cifre» per trentacinque anni. Nel 1666, per volere mediceo, fu nominato canonico della basilica di San Lorenzo: una carica che, come ha sottolineato Francesco Martelli, oltre a procurargli una rendita cospicua che si accompagnava allo stipendio di corte, «valorizzava grandemente la sua posizione di ecclesiastico, inserendolo in uno dei luoghi strategici del potere religioso a Firenze»[2].

Si deve ancora a Martelli l'aver evidenziato che nelle mani di Bassetti si concentrò una larghissima corrispondenza da centri italiani ed esteri parallela e distinta da quella politica e diplomatica più ufficiale, in quanto avente per oggetto argomenti di carattere culturale in senso largo[3]. Grazie alla lunga pratica della vita di corte, alla conoscenza diretta di paesi stranieri, alla frequentazione di personalità illustri del tempo (basti citare, in ambito fiorentino, Antonio Magliabechi, Lorenzo Magalotti, Francesco Redi) e di accademie quali quella del Disegno e quella della Crusca, di cui fu membro, Bassetti

Abbreviazioni: ASF = Archivio di Stato di Firenze; GM = Guardaroba medicea; MM = Miscellanea medicea; MP: Mediceo del Principato.

Avvertenza: tutte le date sono riportate in stile comune. Nella trascrizione dei documenti sono state sciolte le abbreviazioni, riunite le parole staccate, modernizzati la punteggiatura e l'uso delle maiuscole.

1 La breve voce (non scevra da imprecisioni) a cura di Roberto Cantagalli nel *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma 1970, pp. 117-118, è stata di recente integrata con puntuali precisazioni da Francesco Martelli, *A Corte e in Capitolo. Apollonio Bassetti, segretario di Cosimo III dei Medici e canonico di San Lorenzo, e il priore Giovan Battista Frescobaldi*, in *San Lorenzo. A Florentine church*, a cura di R.W. Gaston, L.A. Waldman, USA 2017, pp. 631-645.

2 Martelli, *A Corte e in Capitolo*, cit. (vedi nota 1), p. 633.

3 *Il viaggio in Europa di Pietro Guerrini (1682-1686). Edizione della corrispondenza e dei disegni di un inviato di Cosimo III dei Medici*, I: *Carteggio con Apollonio Bassetti*, a cura di F. Martelli, Firenze 2005, p. XXVII.

rappresentò un importante interlocutore per letterati e artisti, essendo colui che poteva intercedere presso il granduca riguardo a questioni di varia natura.

Il suo rapporto con Filippo Baldinucci appare di grande interesse soprattutto sotto due aspetti: da un lato per l'aiuto che il segretario mediceo gli diede nella pubblicazione delle *Notizie de' Professori del disegno*, dall'altro per gli scambi che certamente essi intrattennero in materia di collezionismo artistico. Bassetti, infatti, risulta proprietario, alla morte, di una vastissima e significativa raccolta di antichità, epigrafi, sculture, disegni e dipinti moderni, a tutt'oggi in buona parte ignorata, giacché si è considerato che essa fosse "limitata" a un elenco di oggetti donati a Cosimo III, il cui ingresso nel Guardaroba granducale è registrato il 27 ottobre 1699[4].

Non sappiamo quando ebbero inizio le relazioni fra i due: si può solo ipotizzare che esse diventassero più strette dopo la morte del cardinale Leopoldo (1675), allorché Baldinucci (di sei anni maggiore del Bassetti) dovette richiedere l'appoggio di Cosimo III per portare avanti l'impresa delle *Notizie*, a cui, com'è risaputo, si era applicato in seguito all'ordinamento della raccolta di disegni del porporato.

Per quanto finora si conosce, le prime lettere di Baldinucci a Bassetti risalgono al periodo tra luglio e ottobre 1679[5], ma probabilmente un esame integrale del carteggio del segretario potrebbe fornire nuovi elementi in merito. Dovendo consigliare a corte un pittore abile nella copia, Baldinucci in primo luogo chiariva in cosa consistesse per lui tale esercizio («in non tirar la cosa che si copia alla propria maniera nel modo del tignere e in caricare di chiari scuri o di sfumati la copia più di quello apparischino nell'originale»[6]); aggiungeva poi tre nomi di pittori che, a suo parere, mettevano in pratica quanto appena esposto, Pier Dandini, Antonio Franchi e Onorio Marinari, precisando che, se avesse dovuto essere lui a prendere contatto con uno di essi, avrebbe preferito farlo con i primi due. Dal prosieguo dello scambio epistolare si apprende che, in un secondo momento, Baldinucci consigliò apertamente Franchi – proposta accettata dal Bassetti in nome del Granduca – e che questi impiegò circa trenta giorni per copiare una «testa» attribuita ad Anthon van Dyck presente in galleria. La disponibilità dello storiografo in questa occasione appare non fine a sé stessa, giacché

4 Si veda più avanti alla nota 16.

5 Un certo numero di lettere (alcune delle quali si trovano in W. Prinz, *Geschichte der Sammlung*, in *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, I, Berlin 1971, pp. 180-184) sono state trascritte senza commento in: Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, VI, pp. 406-414. La stessa corrispondenza, con qualche aggiunta, è stata tradotta in inglese e usata per ricostruire il contesto in cui vennero pubblicati i primi volumi dell'opera baldinucciana in E.L. Goldberg, *After Vasari. History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988, cap. 3.

6 ASF, MP 1525, ins. Diversi, 27 luglio 1679: Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, cit. (vedi nota 5), VI, p. 406, n. CXLVI. Il tema della copia verrà affrontato da Baldinucci più estesamente al punto 2 della nota lettera del 28 aprile 1681 a Vincenzo Capponi (Ivi, pp. 462 ss.).

all'interno della corrispondenza di cui si sta trattando sono comprese due lettere del settembre 1679 nelle quali Baldinucci affronta esplicitamente la questione della stampa delle *Notizie*[7].

Il timore di essere «ingannato, come segue spesso, che prima che l'autore dia fuori l'opere, si vedon comparire stampate altrove e male», lo aveva spinto, all'inizio del 1678, a cercare un accordo con la tipografia fiorentina Gugliantini, ma l'intesa non era stata raggiunta per questioni finanziarie. Dopo lunga riflessione, Baldinucci scriveva a Bassetti di aver deciso di confidarsi con lui affinché, qualora lo ritenesse opportuno, egli informasse delle sue difficoltà Cosimo III, il quale, in un'udienza di un paio di mesi prima, lo aveva dissuaso dal contrarre debiti per la stampa dell'opera, accennando a un proprio intervento, che tuttavia non aveva ancora avuto luogo. Nella seconda missiva, del 27 settembre 1679, Baldinucci – evidentemente rassicurato da Bassetti – appariva convinto ad attendere «di godere quando piacerà all'Altezza Serenissima gli effetti della di lui molta generosità»; nel frattempo, abbandonata l'idea di «comperare la stamperia», si sarebbe applicato a predisporre la pubblicazione senza indebitarsi[8].

Due inedite lettere qui trascritte in appendice forniscono ulteriori dettagli su questa fase di gestazione della stampa delle *Notizie*. La prima di esse è datata 14 ottobre 1679: sempre timoroso di possibili forme di contraffazione del proprio testo, Baldinucci si preoccupava di ottenere il privilegio di stampa da parte di «potentati» italiani e forestieri, vale a dire quella facoltà concessa da un'autorità a tipografi e librai di stampare opere con garanzia di esclusività per un determinato periodo di tempo. A tale scopo egli inviava a Bassetti una bozza di richiesta che, se approvata, avrebbe dovuto valere per tutte le autorità da lui elencate (il Papa, l'Imperatore, i re di Spagna e di Francia, le Repubblica di Venezia e di Lucca, i duchi di Savoia, Parma, Modena, Mantova) ed essere di accompagnamento alla lettera a favore dell'autore che il segretario granducale stesso avrebbe scritto in nome di Cosimo III.

Nella bozza di richiesta di privilegio è manifesto il carattere "aperto" dell'opera baldinucciana, che verrà ribadito anche in seguito. L'autore ha già previsto a questa data, come poi effettivamente avverrà nel 1681, di far uscire il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* insieme al primo volume delle *Notizie* (o ai primi?), ma circa la pubblicazione di queste ultime resta vago, confermando di considerarle una fatica *in progress*. Infatti, «perché quest'opera darà egli [l'autore] fuori in più volumi e in diversi

7 ASF, MP 1525, ins. Diversi, 21 e 27 settembre 1679: Ivi, pp. 409-412, nn. CXLIX, CL.

8 La stamperia Gugliantini fu attiva dal 1676 al 1679. Ebbe una produzione esigua ma di rilievo, basti pensare all'edizione 1677 de *Le bellezze della città di Firenze* di Francesco Bocchi: R.L. Bruni, *Editori e tipografi a Firenze nel Seicento*, "Studi secenteschi", XLV, 2004, p. 374.

tempi e sotto diversi frontespizii e titoli secondo le materie che occorreranno trattarsi, quali tutti ora non è possibile esplicare, potendo essere che coll'avanzarsi del tempo e della medesima opera convenga accrescere diminuire o variare», Baldinucci si cautela chiedendo un privilegio di 20 anni dal momento in cui ciascuna parte sarà stampata.

Questi stessi contenuti sono riproposti nella minuta del «memoriale» indirizzato al Granduca che accompagna la lettera del 14 ottobre 1679[9]. Baldinucci era consapevole che la struttura ad "albero universale" che aveva concepito per le *Notizie* comportava la possibilità di un'estensione illimitata della materia, all'interno di un'organizzazione ordinata in base a un metodo classificatorio che trovava riscontro sia nella pratica della mnemotecnica, sia nei principi della scienza empirica[10]. Probabilmente anche per questo era così importante per lui ottenere il privilegio di stampa, per garantirsi che l'architettura della sua opera non venisse modificata.

Sul tema del privilegio di stampa Baldinucci tornava in una lettera a Bassetti del 3 febbraio 1680: nel maggio seguente, al rientro dalla zona di Vico Pisano (di cui era stato nominato vicario granducale nel 1677), egli pensava di poter dare finalmente avvio alla stampa delle *Notizie*. Pur avendo iniziato a preoccuparsi dei privilegi nell'estate precedente, non li aveva ancora ottenuti, e per questo si rivolgeva di nuovo al segretario di Cosimo III, definendolo significativamente «unico protettore di questa mia fatica» e pregandolo di attivarsi a tal fine. Introduceva inoltre un nuovo argomento, il frontespizio dell'opera, ricordando che il cardinale Leopoldo, «fra gl'altri favori che aveva in animo di farmi», si era impegnato in merito, ma la sua scomparsa era avvenuta prima che potesse provvedervi. Baldinucci osservava che per Cosimo III sarebbe stato di poco disturbo incaricare Domenico Tempesti di intagliarlo, ma si rimetteva, come sempre, al giudizio del Bassetti. A quella data, dopo un triennio trascorso a Parigi per espressa volontà del Granduca a imparare l'arte del bulino sotto la guida di Robert Nanteuil, il Tempesti era tornato a Firenze entrando al servizio della corte con l'assegnazione di uno stipendio mensile e di una stanza in Galleria dove lavorare[11]. Egli era noto anche a Bassetti, con il quale ebbe un rapporto di crescente familiarità, come testimoniano le

9 Il testo varia di poco rispetto a quello del memoriale trascritto in Baldinucci, ed. Ranalli-Barocchi, VI, pp. 419-420, n. CLV, che si data al gennaio 1681 e si riferisce alla richiesta di privilegio da inoltrare al pontefice (ASF, MP 3661). Si veda anche Goldberg, *After Vasari*, cit. (vedi nota 5), pp. 96, 255-256 note 35-37.

10 Sul rapporto tra il metodo classificatorio di Baldinucci e la mnemotecnica si vedano le osservazioni di M.E. De Luca, Altro diletto che imparar no' trovo. *Pietro Testa attraverso l'albero della memoria baldinucciano*, in *Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo tra Lucca e Roma*, a cura di G. Fusconi, A. Canevari, Roma 2014, pp. 97-98. Il rapporto con il metodo scientifico è stato proposto da Eva Struhal nella comunicazione *Storia dell'arte e filosofia naturale: Filippo Baldinucci e Francesco Redi* presentata alla giornata di studi *Per Filippo Baldinucci*, a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 7 dicembre 2017.

11 R. Spinelli, *Una precisazione e qualche aggiunta a Domenico Tempesti*, "Paragone", XLII, 26-27 (493-495), 1991, pp. 37-38.

inedite lettere intercorse fra i due. Comprensibile, dunque, il desiderio di Baldinucci di pensare a questo artista per completare la veste della sua opera: un simile contributo da parte del Granduca lo avrebbe inoltre sollevato da un'ulteriore spesa, cosa non da poco, essendo egli sempre in affanno sul piano finanziario.

Benché non si abbiano ulteriori notizie in merito, Baldinucci non sembra essere stato soddisfatto. Il frontespizio del primo volume delle *Notizie*, uscito nel 1681 per i tipi di Santi Franchi (fig. 2), presenta un modesto stemma mediceo sormontato dalla corona granducale retta da due putti; quelli del secondo e del terzo volume, stampati rispettivamente nel 1686 e 1688 da «Piero Matini all'Insegna del Lion d'Oro», sono invece ornati dall'impresa dell'Accademia della Crusca (fig. 3), il frullone, con relativo motto («Il più bel fiore ne coglie»). Il titolo di accademico, acquisito nel gennaio 1682, ritorna sotto il nome dell'autore, a sottolineare l'appartenenza a quel consesso, e mi chiedo se anche il cambio di stampatore non abbia a che vedere con questo nuovo status: sempre alla metà degli anni ottanta, infatti, Matini pubblicava diverse opere di Francesco Redi, Vincenzo Viviani, Paolo Segneri, tutte personalità accademiche e dell'entourage di Baldinucci, il quale gli affidò anche il *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (1686). Quanto alla richiesta dei privilegi, essa si trascinò fino al febbraio 1681[12]. Seguendo i consigli del Bassetti, le richieste dell'autore delle *Notizie* si ridimensionarono non poco: per il primo volume Baldinucci ottenne soltanto i privilegi di Innocenzo XI (per 9 anni) e Cosimo III, a cui si aggiunse poi, per il secondo e il terzo, quello del re di Spagna riguardante lo stato di Milano.

Il rapporto fra Apollonio Bassetti e Filippo Baldinucci non fu legato solo alla pubblicazione delle opere di quest'ultimo, ma riguardò anche l'aspetto del collezionismo artistico. In questa sede mi limito a dare alcune aperture sull'argomento, che ho in corso di studio da tempo, come anticipato altrove[13], rimandando una trattazione più approfondita insieme alla pubblicazione degli inventari della raccolta di Bassetti. Quello principale, un quaderno di oltre 60 carte scritte anche sul verso, risalente al dicembre del 1693 e in seguito aggiornato nell'aprile 1697[14], descrive quanto si trovava nell'abitazione del canonico «in via del Fondaccio detto di Santo Spirito accanto al signore conte Corso de Bardi, che n'è il padrone»[15]. Ne esiste poi un altro, meno corposo, datato al giugno 1693 con "riscontri" nel 1694 e 1696, relativo alla Villa della Covacchia, sulle colline

12 Cfr. la nota 9.

13 E. Fumagalli, *Luca Giordano a Firenze: dipinti e "macchie"*, in *Gli Uffizi e il territorio. Bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Sala del Camino, 5 settembre-15 ottobre 2017), a cura di A. Griffo, M.M. Simari, Firenze 2017, pp. 19, 29 nota 17.

14 ASF, MM 358/11.

15 Si tratta dell'attuale via Santo Spirito, dove i Bardi erano proprietari di diversi immobili.

limitrofe a Firenze, nei pressi delle ville medicee di Castello e della Petraia e del casino di Topaia, quest'ultimo particolarmente caro a Cosimo III. Entrambi i documenti sono redatti, nella stesura del 1693, dallo stesso Bassetti, il quale accompagna la descrizione dei pezzi con commenti personali riguardanti la loro qualità.

Benché il testamento del segretario mediceo, steso da lui stesso nell'agosto del 1694 e rogato il 16 ottobre seguente dal notaio Anton Domenico Dini, nominasse erede il Granduca in persona, a quest'ultimo pervenne soltanto una parte del patrimonio artistico del testatore, perlopiù antichità e disegni (due delle raccolte più importanti), come attesta l'elenco di quanto entrò in Guardaroba nell'ottobre 1699[16]. Molto altro fu invece venduto, stando a ulteriori fonti archivistiche di cui darò conto in altra occasione.

Il lungo servizio prestato alla corte medicea e il ruolo ricoperto da Bassetti furono determinanti per lo sviluppo della sua collezione: tenendo saldamente in mano quella particolare corrispondenza granducale di cui si è detto sopra, egli entrò in rapporto diretto con tutti gli agenti e gli artisti che si rivolgevano a Cosimo III[17], ottenendo opere anche per sé in cambio della «protezione» – questo è il termine che ricorre con insistenza nelle lettere – fornita nel ruolo di mediatore con il Granduca[18]. In questo senso appare necessaria una revisione completa dei suoi carteggi, che finora sono stati presi in esame pressoché esclusivamente in un'ottica medicea.

È indubbio che la tipologia della raccolta di Apollonio Bassetti risenta, in buona parte, dell'esempio stabilito da Leopoldo de' Medici[19], in particolare per la possibilità di identificare, all'interno della collezione, dei generi che rappresentarono nuclei ben caratterizzati. Come attestano gli inventari, l'interesse di Bassetti andò principalmente alle antichità, fra

16 ASF, GM 1026, cc. 156-167. La trascrizione integrale di questo documento è disponibile dal 2009 sul sito della Fondazione Memofonte. L'elenco dei soli disegni era già stato pubblicato da L. Monaci Moran in *Inventario 2. Disegni esposti*, a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 1987, pp. 751-753. Si veda anche M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione: dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze 2009, pp. 28-29.

17 Basti pensare a tutti coloro che gravitarono intorno all'accademia di palazzo Madama a Roma voluta da Cosimo III, come attestano le lettere rese note già a suo tempo in K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik: die Kunst am Hofe der letzen Medici, 1670-1743*, München 1962, pp. 245-271, 276-281, 286-287. Cfr. anche Prinz, *Geschichte der Sammlung*, cit. (vedi nota 5), pp. 186-195; E.L. Goldberg, *Patterns in late Medici art patronage*, Princeton 1983, capitoli VII e IX; *Collezionismo mediceo e storia artistica. IV. Il cardinale Leopoldo e Cosimo III*, 2 voll., a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, Firenze 2011, ad indicem. La mole di corrispondenza prodotta dal Bassetti è davvero impressionante e difficilmente quantificabile.

18 Sull'importante concetto di "protezione" nei suoi vari risvolti si veda *Protegierte und Protektoren. Asymmetrische politische Beziehungen zwischen Partberschaft und Dominanz (16. bis frühes 20. Jahrhundert)*, a cura di T. Haug, N. Weber, C. Windler, Köln-Wienar-Wien 2016.

19 Sul collezionismo di quest'ultimo basti qui rimandare al catalogo della mostra *Leopoldo de' Medici Principe dei collezionisti* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti-Tesoro dei Granduchi, 7 novembre 2017-28 gennaio 2018) a cura di V. Conticelli, R. Gennaioli, M. Sframeli, Livorno 2017, che contiene l'ampia bibliografia precedente sul tema.

le quali spiccano le epigrafi greche e romane[20], le medaglie, i bronzetti, gli avori[21]. Per procurarsele, egli poteva contare sui corrispondenti dei Medici, evidentemente a conoscenza della sua passione. Un esempio emblematico è quello di Francesco Cameli, custode del medagliere e della biblioteca di Cristina di Svezia dopo la morte di Francesco Gottifredi, e richiesto anche da Cosimo III[22]: stando a uno scambio epistolare degli anni 1671-1672, Cameli inviò al segretario granducale numerosi pezzi, esprimendo l'orgoglio «di essere stato de' primi benefattori a contribuire alla fabrica del suo nuovo e crescente Museo»[23].

Poco spazio, al confronto, aveva la scultura "moderna". Mi limito, in questa sede, a riportare due nomi prestigiosi avanzati da Bassetti: Michelangelo – di cui egli vantava «un modellino in cera di figura sedente ignuda bellissima […] colla sua campana di cristallo per guardia» e la «maschera» giovanile realizzata per Lorenzo il Magnifico[24] – e Baccio Bandinelli, del quale descrive un ovale marmoreo raffigurante in bassorilievo «testa e busto» dello scultore, che ricorda, nella tipologia, i suoi autoritratti noti[25]. La raccolta comprendeva anche alcuni bassorilievi, fra i quali spicca quello in terracotta di Giovan Battista Foggini con il *Ratto di Proserpina* (fig. 4), entrato al Museo Nazionale del Bargello nel 2000[26]. Allo stesso artista – che era in rapporto da tempo con il segretario mediceo – si deve il busto di quest'ultimo che sormonta la lapide nel chiostro della chiesa di San Lorenzo[27] (fig. 1).

20 Un numero cospicuo di iscrizioni pervenne al Bassetti da Francesco Riccardi, probabilmente per qualche favore resogli presso Cosimo III (A. Gunnella, *Introduzione*, in *Le antichità di palazzo Medici Riccardi. Volume I. Le iscrizioni del cortile*, Firenze 1998, p. 21). Su questo tema il dott. Alessandro Muscillo ha in corso una pubblicazione.

21 Per un paio di esempi di quest'ultimi cfr. *Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 16 luglio-3 novembre 2013) a cura di M. Sframeli, E.D. Schmidt, Livorno 2013, pp. 82-83, 90-92, nn. 5, 8.

22 N. Parise, ad vocem *Cameli, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 163-164.

23 ASF, MP 3940, c. 915, 23 gennaio 1672: *Collezionismo mediceo*, cit. (vedi nota 17), I, p. 398.

24 È stato proposto di identificare la maschera con una *Testa di fauno* già presso il Museo Nazionale del Bargello (inv. 124) e andata dispersa nel 1944: cfr. L.C. Frommel, in *Giovinezza di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, Sala d'Arme e Casa Buonarroti, 6 ottobre 1999-9 gennaio 2000) a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J.D. Draper, N. Penny, Firenze-Milano 1999, pp. 226-227, n. 15; F. Paolucci, *La statuaria antica nel giardino di San Marco e nel palazzo di via Larga all'età di Lorenzo il Magnifico*, in *1564/2014 Michelangelo. Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli, Sala Orazi e Curiazi, 27 maggio-14 settembre 2014) a cura di C. Acidini, E. Capretti, S. Risaliti, Firenze 2014, pp. 36, 40 note 19-20.

25 In particolare la forma ovale del marmo oggi al Victoria & Albert Museum di Londra, siglato «B.B.F.», si avvicina alla descrizione dell'inventario. Per questo e altri autoritratti dello scultore in bassorilievo si veda *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-13 luglio 2014) a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 514-519, nn. 70-72.

26 Per una scheda sull'opera cfr. R. Spinelli, in *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I 'ricordi' di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 15 aprile-17 luglio 2005) a cura di C. Giannini, S. Meloni Trkulja, Firenze 2005, pp. 188-189.

27 Il busto fu pagato al Foggini 45 scudi il 7 gennaio 1700 da Lorenzo Gualtieri, amministratore dell'eredità del Bassetti per ordine di Cosimo III (ASF, MP 358/11).

Riguardo al rilevante nucleo di disegni (oltre novecento), sembra che Bassetti abbia seguito in toto il modello baldinucciano messo in atto con il principe cardinale Leopoldo, mirando a che fosse rappresentato il numero più ampio possibile di autori. I fogli ritenuti di maggior pregio erano esposti incorniciati e protetti da un vetro: così «il famoso disegno della Danae di mano di Ciro» (fig. 5) – inviatogli dallo stesso autore nell'agosto 1684, insieme a un *San Giovanni Battista nel deserto*[28] –, che è da identificare con un foglio oggi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi[29], dove è conservato anche «il bellissimo disegno di Pietro da Cortona che figura San Pietro in concilio con li Apostoli»[30] (fig. 6). Talvolta l'incorniciatura sembra invece motivata da preoccupazioni di conservazione o di apprezzamento personale dell'opera da parte del proprietario, giacché i fogli sono di «autori incogniti» o non conosciuti per la loro attività grafica.

L'inventario del 1693 non comprende il lungo elenco di disegni con i nomi degli artisti ordinati alfabeticamente e il numero di esemplari posseduti redatto al momento del loro ingresso nella Guardaroba medicea nel 1699; ricorda invece, in modo generico, «varii libri di disegni», richiamandosi, in questo, a una tradizione che aveva illustri precedenti, da Giorgio Vasari a Leopoldo de' Medici a Filippo Baldinucci stesso. In ogni caso quasi tutti (ma non tutti) i disegni del canonico passarono a Cosimo III, come attesta il confronto fra i due documenti. La descrizione "commentata" di Bassetti delle proprie opere del 1693 differisce da quella più "professionale" di sei anni dopo per mano del funzionario granducale che ne registrò l'ingresso in Guardaroba, il quale aggiunse le misure e precisò le composizioni dei soggetti[31].

28 ASF, MP 3950, ins. Diversi, Ciro Ferri ad Apollonio Bassetti, Roma, 29 luglio 1684: «[…] Questa altra settimana mandarò a Vostra Signoria Illustrissima due [disegni], uno di una Danae, cioè il disegno fatto dal naturale il quadro feci anni sono per il re di Danimarca, et l'altro è San Giovanni Batista nel deserto quando mostra il Signore alli due discepoli, il qual quadro lo feci per il Signor Cardinal Panfilio, e gradirà il poco per il molto che io doverei a Vostra Signoria Illustrissima […]»; (Lankheit, *Florentinische Barockplastik,* cit. [vedi nota 17], p. 291, doc. 407). Per quanto riguarda il secondo disegno, come ha notato M. Giannatiempo, in *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, ottobre-dicembre 1977), Roma 1977, p. 60, n. 104, la descrizione corrisponde a quella del foglio FC 124331, «eseguito con la stessa cura di un'opera in sé compiuta».

29 Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU), inv. 13908 F: illustrato in J.M. Merz, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München-Berlin 2005, pp. 234, 235, fig. 252.

30 GDSU, inv. 11774 F. Il foglio è stato ricondotto a quello del Cortona appartenente all'eredità Bassetti in *Disegni del Seicento romano*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) a cura di U.V. Fischer Pace, Firenze 1997, pp. 192, 194. L'identificazione dell'episodio raffigurato con la «Disputa di un Padre della Chiesa davanti a un Papa» non appare convincente. Cfr. anche Merz, *Pietro da Cortona*, cit. (vedi nota 29), pp. 63-64.

31 Annamaria Petrioli Tofani ha da tempo identificato il timbro a secco con stemma mediceo (Lugt 2712) distintivo dei fogli di provenienza Bassetti (A. Petrioli Tofani, *Su alcuni disegni di Giovan Battista Vanni*, "Prospettiva", 93-94, 1999, pp. 174-175, note 27, 33) e sta attualmente completando il catalogo della raccolta. Si veda in proposito anche *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni*, trascrizione e commento a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 2014.

All'interno della categoria «opere su carta», si conta anche un certo numero di ritratti a pastello e di olii su supporto cartaceo. Dei primi se ne elencano diversi di Domenico Tempesti, artista che il Bassetti iniziò a conoscere già durante il suo soggiorno parigino[32]. Fra le effigi di membri della corte vi sono quelle del granduca stesso, del marchese Cerbone del Monte, suo maestro di camera, di Francesco Redi, suo medico personale, del conte Ludovico Girolamo Caprara, sergente generale delle milizie granducali, di Giovanni Andrea Moniglia, autore teatrale. In questi casi è probabile che si trattasse di repliche di opere realizzate per il Granduca o derivate da incisioni. Dei ritratti del Cerbone del Monte e del Redi fa parola lo stesso Baldinucci nel *Cominciamento*, ricordandoli eseguiti per volere di Cosimo III al rientro del Tempesti dalla Francia[33]. Nell'inventario del 1693 sono descritti anche i ritratti dei fratelli Gondi eseguiti a Parigi, «di miniatura» quello di Ferdinando, «di matita nera» quello dell'abate Carlo Antonio, residente mediceo in città. A quest'ultima opera fa riferimento il Bassetti in una lettera scritta all'abate il 20 febbraio 1678: ricorda la «estraordinaria compiacenza» con cui il Granduca gli aveva mostrato i disegni appena giunti dalla Francia e come fosse rimasto colpito dalla

> immagine di Vostra Signoria Illustrissima [Carlo Antonio Gondi] che mi è arrivata tutta diversa dalla specie rimastami impressa al suo partir di qua, e non so negarle che mi ha talmente rapito l'aria, la maestà, la vivezza di quel ritratto, che per rendermi a me stesso bisogna che Vostra Signoria Illustrissima si contenti di farne fare un altro e mandarmelo in ogni maniera, già che non posso sperare di rubar questo al padrone, che ne terrà troppo conto [...][34].

Nell'inventario Bassetti sono ricordate del Tempesti anche sei teste femminili e maschili, tra cui «il ritratto del pittor Giordano, che nella maschera diede molti colpi da sé»: una notazione dell'estensore che rinvia ai suoi rapporti diretti con l'artista napoletano, tanto da poter testimoniare di un simile episodio. Non mancano poi pastelli riferiti sia ad anonimi, sia al Baciccio, a Ciro Ferri, a Giuseppe Nicola Nasini, ad Angelo Michele Colonna: in quest'ultimo caso caso si tratta di cartoni, forse donatigli dall'autore stesso, con il quale il segretario granducale era stato in rapporto[35].

32 Il carteggio riguardante gli anni parigini del Tempesti è stato pubblicato in A. Corsini, *Un ritratto di Antonio Cocchi eseguito da Domenico Tempesti*, "Rivista d'arte", X, 3/4, 1918, pp. 165-219.

33 F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Firenze 1686, p. 102.

34 ASF, MP 4820: Corsini, *Un ritratto*, cit. (vedi nota 32), p. 196 (con imprecisioni nella trascrizione).

35 Cfr. la nota 53.

Per gli olii su carta si fanno i nomi dei toscani Giovan Battista Naldini, Ludovico Cigoli, Francesco Furini, Mario Balassi, ancora Nasini e degli emiliani Flaminio Torri e Pietro Possenti, quest'ultimo una vera rarità. Ai gusti di Leopoldo de' Medici fanno pensare anche i ritrattini miniati ricordati presso Bassetti. Immancabile, poi, come in molte collezioni fiorentine del Seicento, una pergamena di fiori di Giovanna Garzoni.

Quanto ai dipinti, su tela, tavola, «tegolo», rame, la raccolta del segretario granducale ne conta oltre centoventi, che alla sua morte furono acquisiti dai marchesi Feroni[36]. Fra gli autori predominano i toscani del Seicento[37], accompagnati da alcuni grandi nomi bolognesi (perlopiù seguiti dalla dicitura «o della sua scuola»[38]) e di altre regioni[39]. I maestri più antichi sono rappresentati da Raffaello giovane, Perugino, Andrea del Sarto, Pontormo, Girolamo da Carpi, Francesco Salviati, Stradano e Veronese.

Per quanto riguarda i pittori a lui contemporanei, il Bassetti approfittò delle occasioni che gli si presentarono grazie alla sua posizione per acquisire loro opere in cambio di favori. Il caso più significativo è quello del senese Giuseppe Nicola Nasini, il cui nome ricorre con particolare frequenza nel carteggio del segretario, il quale ne seguì la carriera fin da subito, quando, nel 1681, fu inviato a studiare presso l'accademia medicea a Roma. I due cominciarono a scambiare una corrispondenza diretta a partire dal 1684[40]. Com'è noto, in seguito Nasini trascorse alcuni anni a Venezia, per poi stabilirsi a Firenze nel 1689, dove divenne aiutante di camera d'onore di Cosimo III con un salario di 300 scudi annui e architetto della galleria. Nell'iniziale, crescente apprezzamento dimostrato dal Granduca nei confronti di questo pittore, cresciuto alla scuola di Ferri, si deve leggere un investimento nel creare un "novello Ciro": di certo l'appoggio di Bassetti fu determinante in questa ascesa, tanto è vero che alla sua morte, nel 1699, Nasini lasciò Firenze e ripiegò sulla natìa Siena. Il debito contratto per la protezione dell'influente segretario mediceo spinse l'artista, nel 1692, a battez-

36 Francesco Feroni (1614-1696) conobbe il Bassetti ad Amsterdam, quando questi accompagnò il principe Cosimo nel viaggio in Germania e Olanda (1667-1668). Da allora furono assidui corrispondenti. Le circostanze della vendita di parte dell'eredità Bassetti sono ancora da chiarire, ma per quanto riguarda la posizione dei Feroni è molto probabile che essi vantassero dei crediti nei confronti del segretario mediceo, così come del Granduca e di altri suoi famigliari. Sui Feroni e la loro raccolta di dipinti si veda *La collezione Feroni. Dalle Province Unite agli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Salone delle Reali Poste, 9 luglio-11 ottobre 1998) a cura di C. Caneva, Firenze 1998.

37 Ludovico Cigoli, Cesare Dandini, Pier Dandini, Felice Ficherelli, Orazio Fidani, Francesco Furini, il Cortonese (Giovan Battista Tassi?), Stefano della Bella (opera rara), Alessandro Gherardini, l'abate Lanci, Rutilio Manetti, Giovan Battista Mannelli, Romolo Panfi, Pandolfo Reschi, Giuseppe Nasini, Jacopo Vignali.

38 Annibale Carracci e Carracci in generale, Angelo Michele Colonna, Domenichino, Guercino, Guido Reni.

39 Viviano Codazzi, Luca Giordano, Pietro Liberi, Carlo Maratta, Salvator Rosa, Ferdinand Voet.

40 Tale corrispondenza è stata segnalata e riassunta in G. Nasini, *Della vita e delle opere del Cav. Giuseppe Nasini pittore del secolo XVII*, Prato 1872. Sul Nasini si vedano i recenti contributi di M. Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, II, Siena 2010, pp. 472-549; A. Pezzo, ad vocem *Nasini, Giuseppe Nicola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII, Roma 2012, pp. 844-848.

zare il proprio primogenito col nome di Apollonio, mentre il secondogenito ricevette quello di Cosimo.

Sono oltre venti le opere attribuite al senese descritte nell'inventario del 1693. Fra esse due "esercizi" veneziani (la copia della *Circoncisione* Bonfadini di Veronese – che Nasini consigliò per l'acquisto al Granduca[41] – e un *Martirio di san Lorenzo* «con molte figure, tutte di grandissimo spirito ad imitazione di Paolo Veronese», commenta il Bassetti) e altri due dipinti che il pittore inviava, sempre da Venezia, nell'aprile 1687 per farne dono al Gran Principe Ferdinando e a Gian Gastone, qualora al Bassetti fosse parso opportuno. Le due opere, un *Lot e le figlie* e *Pan e una ninfa*, non furono considerate convenienti dalla corte (la prima fu tacciata di lascivia) e finirono così nella raccolta del segretario[42]. Questa contava anche una pala d'altare del senese raffigurante la *Decollazione del Battista* - realizzata nel 1685 per Cosimo III che poi la donò al Bassetti nel dicembre 1689[43] - nonché i «modelli dei Novissimi», i quattro grandi dipinti che Nasini eseguì fra il 1689 e il 1694 per le pareti dell'ex «Sala del Trucco» dell'appartamento granducale al piano nobile di palazzo Pitti[44]. Quello della *Morte*, «colorito a tempera su la carta», va riconosciuto nel disegno attualmente al Philadelphia Museum of Art[45] (fig. 7), mentre più incerta è l'identificazione del «Giu-

41 Nasini, *Della vita e delle opere*, cit. (vedi nota 40), pp. 23-26. Il dipinto è stato identificato con la giovanile *Presentazione di Gesù al Tempio* oggi a Dresda, Gemäldegalerie (M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660, edizione a cura di A. Pallucchini, Venezia 1966, p. 365). Per la copia e l'acquisto cfr. F. Paliaga, *Apprendimento artistico, imitazione e commercio: valutazioni e perizie dei pittori fiorentini del Seicento su dipinti veneziani cinquecenteschi*, "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 83, 2016, pp. 86-87.

42 La corrispondenza riguardante questi due dipinti si trova in ASF, MP 1577. Nasini, *Della vita e delle opere*, cit. (vedi nota 40), p. 22, non ne dà abbastanza conto. In questa sede è sufficiente ricordare l'appassionata difesa del Nasini fatta da Matteo del Teglia in una lettera a Bassetti del 10 maggio 1687, che così conclude: «Si farà insomma grande il signor Nasini nella sua professione, con honore di se stesso e gloria del Serenissimo Gran Duca, che haverà ben impiegato le spese. La supplico credere ch'egli è già qui nel concetto che gli dico […] onde se Dio gli dà vita, sicuro che occuperà il nicchio di Cortona, di cui tiene la nobile scuola d'istoriare e comporre. Tale è il sicuro presagio che se gli fa da tutti che ne hanno la cognizione. So che Vostra Signoria Illustrissima dirà che io sono sciocco o dottore, ma se vivrò ancora per divina misericordia qualche anno, spero poterle confermare il pronostico. Si goda intanto le rigettate primizie di questo pennello, che un giorno saranno preziose […]».

43 Sul dipinto cfr. Nasini, *Della vita e delle opere*, cit. (vedi nota 40), pp. 18-19. Per il passaggio a Bassetti: ASF, GM 904, c. 215v, segnalato in L. Monaci Moran, *La Sala dei Novissimi, già Salone del Trucco,* in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004) a cura di G. Capecchi, A. Fara, D. Heikamp e V. Saladino, Firenze 2003, p. 322 nota 11. Ciampolini, *Pittori senesi*, cit. (vedi nota 40), p. 477, propone di identificare il dipinto, senza ulteriori precisazioni, con «quello già a Wiesbaden e oggi di ubicazione sconosciuta».

44 Sulle quattro tele, oggi perdute, cfr. S. Di Salvo, *La scomparsa delle tele con i "Novissimi" capolavoro di Giuseppe Nicola Nasini*, "Amiata Storia e Territorio", XIII, 36, 2001, pp. 22-35; Monaci Moran, *La Sala dei Novissimi,* cit. (vedi nota 43), pp. 316-327.

45 Philadelphia (Penn.), Philadelphia Museum of Art, n. 1986-95-1, 465x729 mm. Nel catalogo d'asta in cui è presentato per la prima volta viene detto «olio su carta steso su tela» (*Old Master Drawings*, Colnaghi, 1-19 luglio 1986, n. 26). Sul disegno si veda Monaci Moran, *La Sala dei Novissimi*, cit. (vedi nota 43), pp. 321, 322 nota 17 (con bibliografia precedente); L. Monaci Moran, *Giuseppe Nicola Nasini e la*

dizio» con il *Castigo dei peccatori* tratto dall'Apocalisse oggi a Budapest[46]. Nell'inventario è inoltre descritto un altro modello dello stesso autore, corrispondente alla grande tela con *Salomone che adora gli idoli*, dal 1925 deposito delle Gallerie fiorentine presso il palazzo di Montecitorio[47].

Anche di Luca Giordano – altro artista con cui fu in rapporto diretto – Bassetti possedette alcuni modelli. Quello «bellissimo» per la pala con la *Destinazione della Vergine* sull'altare maggiore di Santa Maria in Campitelli a Roma e due «bozzetti di due angoli d'una cupola» (quella del Gesù di Napoli) gli furono inviati rispettivamente nel 1688 e nel 1690 da Sebastián de Villareal y Gamboa, Camarero Mayor di Gaspar de Haro y Guzman, settimo marchese del Carpio[48]. All'interessante e ancora poco conosciuta figura del Villareal, con cui intrattenne un fitto scambio di corrispondenza[49], il Bassetti dovette un altro dipinto del Giordano, di illustre provenienza:

> Un quadro accanto a letto di tela con cornice d'albero tutta intagliata e dorata, entrovi la coronazione della Madonna davanti alla Santissima Trinità con vari angeletti di maniera bellissima del pittor Giordano, il qual fece questo quadro di devozione al marchese di Lecce [Loeches] viceré di Napoli e doppo la sua morte toccò fra le altre cose dello spoglio della sua camera al signor don Sebastiano de Villareal suo cameriero maggiore, che me lo mandò a donare[50].

Sempre di Luca è ricordata in casa Bassetti una tela «per lo largo […] rappresenta la favola d'Ercole fra le meonie ancelle che fila», soggetto, per quanto è noto, raramente trattato dal pittore. Potrebbe essere solo una coincidenza, ma nel 1684 un dipinto

sesta sala dell'Appartamento invernale del Granduca Cosimo III, detta dei Novissimi, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze 2004, pp. 56, 62-63 nota 21.

46 Nell'inventario del 1693 non si precisa se questo modello e quello del *Paradiso*, con cui è citato, siano su carta o su tela. Si parla di un formato «per lo largo», mentre il foglio di Budapest ci è pervenuto quadrato (Szépmüvészeti Múzeum, inv. K.58.901, 418 x 425 mm): A. Czére, *L'eredità Esterhazy. Disegni italiani del Seicento dal Museo di Belle Arti di Budapest*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 18 giugno-15 settembre 2002), Budapest 2002, p. 174, n. 75; Monaci Moran, *Giuseppe Nicola Nasini*, cit. (si veda nota 45), pp. 56, 63 nota 22.

47 Inv. 1890, n. 8270. Il dipinto è illustrato in G. Casale, *Giuseppe Nicola Nasini pittore senese: opere conservate a Roma*, "Annuario dell'Istituto di Storia dell'arte. Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'. Facoltà di Lettere e Filosofia", n. s., 1, 1981-1982, p. 43 e fig. 6. L'attribuzione al Nasini si deve a Marco Chiarini (Ivi, p. 51 nota 13).

48 Sui modelli di Giordano in collezione Bassetti si veda Fumagalli, *Luca Giordano a Firenze*, cit. (vedi nota 13), p. 20.

49 Fra i dipinti della sua casa fiorentina il Bassetti ricorda anche «il ritratto a olio del Signor Don Sebastiano de Villareal, cavalier biscaino dell'abito di Calatrava, che me lo mandò a donare da Napoli […]».

50 Sebastiano de Villareal dovette ricevere il dipinto prima che fosse redatto l'inventario post mortem della collezione di del Carpio, nel quale infatti non risulta.

raffigurante questo episodio era in vendita sulla piazza romana insieme a un quadro compagno e veniva segnalato dal corrispondente Angelo Doni al principe Francesco Maria de' Medici, interessato alle opere del maestro partenopeo (al momento di procedere all'acquisto, quando fu richiesto il parere di Ciro Ferri quale conferma, i due dipinti furono riconosciuti essere copie[51]).

Oltre al Nasini e al Giordano, fra i pittori contemporanei al Bassetti l'inventario del 1693 registra il nome di Pier Dandini – artista molto vicino anche a Baldinucci –, autore di due modelli raffiguranti rispettivamente una *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli* e una «Madonna coi simboli della Passione et un santo martire, modello d'una tavola in grande», probabilmente quella per «una Chiesa della Terra di Cascina, gli fu fatta fare da Apollonio Bassetti Segretario del Granduca» ricordata nella vita del pittore scritta da Giovanni Targioni Tozzetti[52].

La presenza nella raccolta Bassetti di un nucleo significativo di modelli[53] è solo uno dei tanti aspetti che assimilano il collezionismo di questo protagonista della Firenze degli Ultimi Medici a quello di altre rilevanti personalità coeve, stimolando futuri approfondimenti.

51 ASF, MP 5818, cc. 156, 157, 159, 165, 166, trascritte in M. Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV. a XIX.*, Bologna 1844-1856, III, 1856, pp. 219-223, nn. 414-418. La descrizione del dipinto citato in questa corrispondenza, comprese le dimensioni, sembra calzare perfettamente con la bella tela già presso Hazlitt a Londra, come notato in O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 2000, p. 308, n. A341.

52 S. Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, "Rivista d'arte", XLIII, 1991 [1992], p. 180.

53 Per un'apertura sull'argomento cfr. D.L. Sparti, *Collezionismo di bozzetti, modelli, ricordi e quadretti italiani tra Sei e Settecento*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze 2012, pp. 95-111. L'interesse di Bassetti per questo genere sembra nato per tempo: nell'aprile 1663, mentre era in viaggio con il principe Cosimo, ricordava a Filippo Niccolini la promessa del «disegno, o modello» di Angelo Michele Colonna della galleria del suo palazzo fiorentino, chiedendo al contempo di salutargli l'artista stesso (R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Ospedaletto 2011, p. 110, doc. 27).

APPENDICE DOCUMENTARIA

1

ASF, MM 367, cc. 152*r*, 153*r*, lettera di Filippo Baldinucci ad Apollonio Bassetti con allegata la bozza di richiesta per i potentati, Firenze 14 ottobre 1679.

[152*r*]
Illustrissimo Signore e Padrone mio Colendissimo,
invio a Vostra Signoria Illustrissima una nota dei potentati dai quali desidererei i privilegii con un disteso che contiene il modo nel quale pare a me che andrebbono concepiti tutti. Nell'istessa forma ho fatto il memoriale per il Serenissimo Gran Duca, quale pure gl'invio congiunto, dicendogli inoltre che se l'Altezza Sua si compiacesse far rescrivere che mi fusse spedito senza spesa me ne farebbe doppia gratia, benché io non l'abbi domandato nel memoriale per qualche rispetto che ho in riguardo de ministri. E quanto a quello delli altri potentati, quando a Vostra Signoria Illustrissima paia che la minuta sia concepita bene, io ne farò far tante copie quante bisogneranno per inserire nelle lettere ch'ella si compiacerà di scrivere. Ardirei ancora di supplicarla a cominciare dai più vicini, cioè da quei d'Italia. Mi perdoni se tanto l'incomodo e mi onori di alcun suo comandamento mentre io per fine le fo reverenza umilissima. Di casa, li 14 ottobre 1679
Di Vostra Signoria Illustrissima

devotissimo servitore obligatissimo
Filippo Baldinucci

[153*r*]
Filippo Baldinucci fiorentino intende incominciare a dare alle stampe una sua opera contenente notitie di professori del disegno da Cimabue in qua, con le quali intende mostrare come e per chi le bell'arti di Pittura Scultura e Architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si sono in questi secoli ridotte all'antica loro perfetione. E con essa opera darà fuori ancora il Vocabolario appartenente alle medesime arti, e perché teme che non gli sia ristampata, ha fatto ricorso alle gratie del Serenissimo Gran Duca per il privilegio, quale anche desidera ottenere dagl'altri Potentati d'Europa. E perché quest'opera darà egli fuori in più volumi e in diversi tempi e sotto diversi frontespizii e titoli secondo le materie che occorreranno trattarsi,

quali tutti ora non è possibile esplicare, potendo essere che coll'avanzarsi del tempo e della medesima opera convenga accrescere diminuire o variare, perciò desidera che si estenda il privilegio a tutto quello e quanto mai il nominato autore darà alle publiche stampe che in qualsivoglia modo appartenga a materie di disegno e sia la sustanza di esso, che per lo spatio di 20 anni dall'anno che ciascheduna parte uscirà fuori nessuno ardisca stampare alcune di esse sue opere, né in tutto né in parte, né le stampate in alcun luogo del mondo vendere senz'espressa licenza in scriptis dello stesso autore, sotto le pene che parranno alla prudenza de sovrani doversi imporre a trasgressori e questo per tutti i loro stati e provincie soggette.
I Potentati sono gl'appresso:
La Santità del Papa
La Maestà dell'Imperatore
La Maestà del re di Spagna
/
la Maestà del re di Francia
La Serenissima Repubblica di Venetia
Il Serenissimo di Savoia
Il Serenissimo di Parma
Il Serenissimo di Modana
Il Serenissimo di Mantova
L'Eccellentissima Repubblica di Lucca

2

ASF, MM 367, c. 155*r-v*, lettera di Filippo Baldinucci ad Apollonio Bassetti, Firenze 3 febbraio 1680.

Illustrissimo Signore e Padrone mio Colendissimo,
sovverà a Vostra Signoria Illustrissima come infino la state passata, ad effetto di porre in sicuro l'onore di quella mia fatica, deliberai con partecipazione in scritto col Serenissimo Gran Duca Nostro Signore di cominciare a darne fuori, sebene avessi dovuto sto per dire un sol foglio, prontamente valendomi di qualche mio povero assegnamento finché le facesse luogo alle domandate e desiderate grazie di Sua Altezza Serenissima per poter fare da vantaggio.
Dipoi non ho mancato di assecondar questo disegno. E fra gli altri preparamenti uno fu il supplicare Vostra Illustrissima a porger mie preghiere allo stesso Serenissimo,

acciò si degnasse darmi egli il privilegio di che a Vostra Signoria Illustrissima lasciai la minuta, e procurarmelo dagl'altri potentati d'Italia, e fuori incominciando dagli italiani come più vicini, ed ella dopo aver di ciò parlato con il Padrone Serenissimo mi accennò esser sua volontà ch'io ne fusse favorito. Questa ora è per dar parte a Vostra Signoria Illustrissima come io mi trovo in grado da potere sperare che, al mio ritorno dalla carica, che sarà maggio, io potrò dar principio. Ma ciò non potrebbe seguire in mancanza di tali privilegi, che dicono avere il primo luogo. Perciò è necessario ch'io torni a ricorrere alla somma benignità di Vostra Signoria Illustrissima, conosciuto da me per unico protettore di questa mia fatica, acciò si degni far sì che per questo capo non venga ritardato il disegno. Il memoriale per il privilegio del Serenissimo Gran Duca già lo consegnai a Vostra Signoria Illustrissima.
Ardisco ancora significargli un'altra cosa per averne il / suo consiglio et aiuto bisognando. La Gloriosa Memoria del signor Cardinale Leopoldo, fra gl'altri favori che aveva in animo di farmi, aveva applicato al frontespizio da farsi all'opera e ne averebbe dati gl'ordini se il Signor Dio non ce l'avesse tolto. Oggi ch'io sono a questo segno, pare che al Serenissimo Gran Duca si apra campo di farmi una grazia senza grave incomodo, e sarebbe quando Sua Altezza Serenissima ordinasse prontamente qua a questo signor Tempesti intagliatore, venuto ultimamente di Francia, che seguitasse mia volontà circa l'intagliarmi esso frontespizio, con qualche altra piccola cosa che occorresse al principio, che sarebbono al più due rami di 0/4 di foglio e penso che al giovane si darebbe animo e gusto insieme, e veramente Sua Altezza me ne farebbe un favor singularissimo. Lo rappresento a Vostra Signoria Illustrissima acciò si degni di fare intorno a ciò quello che le pare che si possa e deva fare. Io sono stato più giorni in Firenze, statoci chiamato per una causa gravissima d'un magistrato, come bene è noto a Sua Altezza Serenissima, e domani me ne torno alla carica. Se Vostra Signoria Illustrissima mi vol far degno d'un verso di risposta per mia consolazione, la supplico a mandarla al signor Giudice del signor Commissario, con ordine di mandarmela per il caporale Famigli di quella mia corte di Lari.
Si degni rendermi animoso a ricorrere alle sue grazie con inviarmi qualche suo comandamento, mentre io per fine le fo umilissima reverenza. Firenze, li 3 febbraio 1679 [1680]
Di Vostra Signoria Illustrissima

devotissimo et obligatissimo servitore
Filippo Baldinucci

1. Giovan Battista Foggini, *Busto di Apollonio Bassetti*, Firenze, San Lorenzo, chiostro

NOTIZIE
DE' PROFESSORI
DEL DISEGNO
DA CIMABVE IN QVA.
PER LE QVALI SI DIMOSTRA COME, E PER CHI
le bell'Arti di Pittura, Scultura, e Architettura lasciata la rozzezza
delle maniere Greca, e Gottica, si siano in questi secoli
ridotte all'antica loro perfezione.
OPERA
DI FILIPPO BALDINVCCI FIORENTINO
distinta in Secoli, e Decennali.
AL SERENISSIMO
COSIMO III.
GRANDVCA DI TOSCANA.

2. F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, I, Firenze 1681, frontespizio

DELLE
NOTIZIE
DE' PROFESSORI
DEL DISEGNO
DA CIMABVE IN QVA.
SECOLO II.
DAL MCCC. AL MCCCC.
DISTINTO IN DECENNALI
OPERA
DI FILIPPO BALDINVCCI FIORENTINO
ACCADEMICO DELLA CRVSCA.
AL SERENISS.
COSIMO III.
GRANDVCA DI TOSCANA.
IN FIRENZE, MDCLXXXVI.

3. F. Baldinucci, *Delle Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, II, Firenze 1686, frontespizio

4. Giovan Battista Foggini, *Ratto di Proserpina*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

5. Ciro Ferri, *Danae*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

6. Pietro da Cortona, «*San Pietro in concilio con li Apostoli*», Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

7. Giuseppe Nicola Nasini, *Allegoria della Morte*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

«CHE TRAGGA PIÙ AL DISEGNO CHE AL COLORITO», LA PITTURA A CHIAROSCURO NELLA TEORIA VASARIANA

Monica Latella

Nel corso dei primi decenni del Cinquecento la pratica di dipingere le facciate degli edifici a chiaroscuro conobbe a Roma una diffusione senza precedenti. L'uso di rappresentazioni monocrome realizzate a imitazione dei fregi marmorei classici sui prospetti romani era funzionale a ricreare un'ambientazione che restituisse l'idea dei fasti della Roma imperiale. Nel contempo, la pittura a chiaroscuro divenne progressivamente protagonista anche dei grandi apparati decorativi presenti all'interno degli edifici, sancendo un successo che resterà immutato fino alla metà del secolo[1].

I riverberi di questo fenomeno, oltreché nella successiva pratica artistica, si rinvengono in maniera cospicua nella trattatistica del XVI secolo, in cui sono ricorrenti i riferimenti a opere affrescate a chiaroscuro. Emblematico è il caso de *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti* di Giorgio Vasari, il cui contributo a quella che si potrebbe definire una "storia critica della pittura a chiaroscuro" non si limita alla mera descrizione di singole opere, bensì sviluppa una delle prime e più consistenti elaborazioni teoriche destinate

1 Per un approfondimento sul fenomeno della pittura a chiaroscuro nella Roma del XVI secolo si veda la tesi di dottorato dell'autrice, *La pittura a chiaroscuro nel XVI secolo dalla letteratura artistica agli affreschi. Una prospettiva romana*, Sapienza Università di Roma, XXX ciclo. Si vedano, inoltre, alcuni studi dedicati alle facciate romane, in particolare: A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969, pp. 102-135, 351-376; K. Hermann Fiore, *La retorica romana nelle facciate dipinte da Polidoro*, in *Raffaello e l'Europa: atti del IV Corso internazionale di Alta Cultura* (Roma, 1983), a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1990, pp. 269-287; A. Gnann, *Polidoro da Caravaggio (um 1499-1543): die römischen Innendekorationen* (Beiträge zur Kunstwissenschaft, 68), München 1997, pp. 108-172, 494-503; G. Clark, *History, Politics and Art on Palace Façade in Early Sixteen-Century Rome*, in *Some degree of happiness: studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns,* a cura di M. Beltramini, C. Elam, Pisa 2010, pp. 233-258; P. Leone De Castris, *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli 2001; A. Farina, «L*a città più ornata di tutto il mondo». Facciate decorate a Roma fra XV e XVI secolo*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari-IUAV-Verona, XXVIII ciclo. Studi di carattere sporadico sono stati destinati ad alcuni cicli a chiaroscuro presenti all'interno degli edifici; si segnalano: M.V. Brugnoli, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella 'uccelliera' di Giulio II*, "Bollettino d'Arte", 58, 1973, pp. 113-122; A. Cavallaro, *Gli affreschi delle "historie di Traiano" nel Palazzo Santoro presso S. Maria in Via Lata: precisazioni sulle fonti*, "Storia dell'arte", 47/49, 1983, pp. 163-167; V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1992; S. Danesi Squarzina, *Gli affreschi dell'appartamento Riario nell'Episcopio di Ostia Antica*, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di C.L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns, Venezia 2005, pp. 169-180 con bibliografia precedente; D. Frapiccini, *Il cardinale Raffaele Riario e gli affreschi dell'episcopio ostiense: ideologia e iconografia romano-imperiale al tempo di Giulio II*, in *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi,* atti del convegno (Roma, 2 febbraio 2016), a cura di L. Pezzuto ("Horti Hesperidum", 1, 2017, edizione on-line).

a questa tecnica. Particolarmente interessante ai fini di una discussione sull'uso del chiaroscuro è l'*Introduzzione* (nota anche come *Teoriche*), sezione tecnico-teorica articolata in trentacinque capitoli, suddivisi in tre parti, ciascuna destinata ad una delle Arti del Disegno, che anticipa le biografie degli artisti[2]. In queste pagine introduttive Vasari, nell'analizzare le differenti forme d'arte, affronta più volte il problema del chiaroscuro, inteso come genere di rappresentazione, comune a più tecniche artistiche, che si avvale di un unico colore e, nello specifico, dedica un intero capitolo, il XXV, alla pittura a chiaroscuro.

Le pagine seguenti saranno destinate all'approfondimento dei brani concernenti la rappresentazione monocroma tratti dalle *Teoriche*, ai quali si affiancheranno estratti dalle *Vite* di quegli artisti che nel corso della loro carriera si sono cimentati con la tecnica del chiaroscuro[3]. Lo studio del complesso uso che l'aretino mette a punto del termine "chiaroscuro" permetterà sia di chiarire quali siano i caratteri e le funzioni ad esso attribuiti all'interno del sistema teorico vasariano, sia di compiere una rilettura critica che consenta di dimostrare come, nell'economia concettuale delle *Vite*, la pittura a monocromo non rappresenti solo la tecnica attraverso la quale riprodurre i bassorilievi antichi ma sia anche, e soprattutto, un principio estetico assai caro all'autore in quanto manifesto delle sue posizioni incentrate sull'importanza del Disegno nella produzione artistica[4].

Il capitolo dedicato alla pittura a chiaroscuro, cui sopra si accennava, è intitolato *Del dipignere nelle mura di chiaro e scuro di varie terrette, e come si contrafanno le cose di bronzo; e delle storie di terretta per archi o per feste a colla, che è chiamato a guazzo, et a tempera* e così recita in apertura:

> Vogliono i pittori che il chiaroscuro sia una forma di pittura che tragga più al disegno che al colorito, perché ciò è stato cavato da le statue di marmo, contrafacendole, e da le figure di bronzo et altre varie pietre. E questo hanno usato di fare nelle facciate de' palazzi e case in istorie, mostrando che quelle siano contrafatte e paino di marmo o di pietra con quelle storie intagliate, o veramente contrafacendo quelle sorti di spezie di marmo e

2 I due studi di riferimento, seppur datati, per l'*Introduzione* a *Le Vite* sono: G.B. Brown, L.S. Maclehose, *Vasari on Technique*, London 1907 e R. Panichi, *La tecnica dell'arte negli scritti di Giorgio Vasari*, Firenze 1991. Si veda inoltre M. Collareta, *Per una lettura delle «Teoriche» del Vasari*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, Topoi, Ricezione*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, Ch. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010, pp. 97-101.

3 Si precisa qui che i passi analizzati, fatta eccezione per i casi in cui è diversamente indicato, si presentano identici in entrambe le edizioni, 1550 e 1568, de *Le Vite*.

4 Fino ad ora il problema del chiaroscuro nella teoria vasariana è stato trattato in maniera assai marginale in R. Verbraeken, *Clair-Obscure, histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi 1979, pp. 97-100. Un secondo contributo, più approfondito, in cui, in parte, è possibile rinvenire alcune delle problematiche che in questo articolo verranno sviluppate è rappresentato da: R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble 1988, pp. 42-60.

> porfido e di pietra verde e granito rosso e bigio o bronzo o altre pietre – come per loro meglio si sono accommodati – in più spartimenti di questa maniera, la qual è oggi molto in uso per fare le facce delle case e de' palazzi, così in Roma come per tutta Italia[5].

Dopo aver fornito una prima definizione della pittura a chiaroscuro, individuandone la principale funzione nell'imitazione della scultura antica per la decorazione delle facciate, Vasari passa a descriverne la tecnica di esecuzione:

> Queste pitture si lavorano in due modi: prima in fresco, che è la vera, o in tele per archi che si fanno nell'entrate de' principi nelle città e ne' trionfi o negli apparati delle feste e delle comedie, perché in simili cose fanno bellissimo vedere. Trattaremo prima della spezie e sorte del fare in fresco, poi diremo de l'altra. Di questa sorte, di terretta si fanno i campi con la terra da fare i vasi, mescolando quella con carbone macinato o altro nero per far l'ombre più scure e bianco di trevertino con più scuri e più chiari, e si lumeggiano col bianco schietto e con ultimo nero a ultimi scuri finite. Vogliono avere tali specie fierezza, disegno, forza, vivacità e bella maniera, et essere espresse con una gagliardezza che mostri arte e non stento, perché si hanno a vedere et a conoscere di lontano. E con queste ancora s'imitino le figure di bronzo, le quali col campo di terra gialla e rosso s'abbozzano e con più scuri di quello nero e rosso e giallo si sfondano, e con giallo schietto si fanno i mezzi, e con giallo e bianco si lumeggiano. E di queste hanno i pittori le facciate e le storie di quelle con alcune statue tramezzate, che in questo genere hanno grandissima grazia[6].

L'aretino si dilunga con dovizia di particolari sui differenti procedimenti tecnici utilizzati per creare un affresco a chiaroscuro, elencando con minuzia i materiali da usare a seconda del colore che s'intendeva dare alla composizione. Apprendiamo, dunque, che per affrescare una superficie a chiaroscuro era opportuno stendere una mano di «terra da fare i vasi» che fungesse da sfondo, alla quale veniva aggiunto del «carbone macinato», per dare vita alle parti più scure, e del «bianco di travertino», per quelle più chiare. La finitura era realizzata con delle pennellate a secco di biacca per le lumeggiature e di nero per le ombre più profonde. Se, invece, si aveva intenzione di creare una composizione che imitasse i colori del bronzo, e non del marmo, lo sfondo doveva essere realizzato in terra gialla o rossa; con il nero, il giallo scuro e il rosso intenso si producevano le aree più in ombra; con il giallo era realizzato il livello di profondità intermedio e con il giallo chiaro ed il bianco le lumeggiature.

5 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, I, p. 139.
6 Ivi, p. 140.

Dopo aver descritto questa prima specie di pittura a chiaroscuro, a fresco e impiegata per decorare le facciate, «che è – a suo dire – la vera», l'autore dedica alcune righe conclusive del capitolo ad una seconda tipologia, realizzata su tela e destinata alla realizzazione di apparati effimeri[7]:

> Quelle poi che si fanno per archi, comedie o feste, si lavorano poi che la tela sia data di terretta, cioè di quella prima terra schietta da far vasi temperata con colla; e bisogna che essa tela sia bagnata di dietro mentre l'artefice la dipigne, a ciò che con quel campo di terretta unisca meglio li scuri et i chiari della opera sua; e si costuma temperare i neri di quelle con un poco di tempera, e si adoperano biacche per bianco e minio per dar rilievo alle cose che paiono di bronzo, e giallolino per lumeggiare sopra detto minio; e per i campi e per gli scuri le medesime terre gialle e rosse et i medesimi neri che io dissi nel lavorare a fresco, i quali fanno mezzi et ombre. Ombrasi ancora con altri diversi colori altre sorte di chiari e scuri, come con terra-dombra, alla quale si fa la terretta di verde-terra e gialla e bianco; similmente con terra-nera, che è un'altra sorte di verde-terra e nera, che la chiamono verdaccio[8].

Anche in questo caso Vasari fornisce una dettagliata descrizione del metodo per dipingere le tele che costituivano gli apparati effimeri: fatta eccezione per il diverso supporto (una tela costantemente inumidita), il procedimento era analogo a quello utilizzato per la realizzazione degli affreschi.

Se il XXV capitolo è ricco di informazioni tecniche, dal punto di vista teorico si presenta a tal punto laconico da rendere difficile capire quale posto occupi il chiaroscuro all'interno della teoria vasariana delle Arti. All'*incipit* del passo, infatti, Vasari fornisce una singolare definizione di questa tecnica: essa è «una forma di pittura che tragga più al disegno che al colorito». Dunque, provando a parafrasare le parole dell'autore, si tratterebbe di un tipo di pittura che presenta caratteristiche assai più simili a quelle del disegno e che, inoltre, sembra non tener conto dell'aspetto coloristico che solitamente caratterizza l'arte pittorica. Con l'espressione «perché ciò» l'aretino introduce il lettore a quelle che potrebbero essere le cause che assimilano pittura e disegno in questa tecnica:

7 Vasari presenterà un terzo tipo di pittura a chiaroscuro nella *Vita* di Fra' Bartolomeo: «Aveva Pier del Pugliese avuto una Nostra Donna piccola di marmo, di bassissimo rilievo, di mano di Donatello, cosa rarissima; la quale per maggiormente onorarla, gli fece fare uno tabernacolo di legno per chiuderla con due sportellini, che datolo a Baccio dalla Porta, vi fece dentro due storiette, che fu una la Natività di Cristo, l'altra la sua Circuncisione, le quali condusse Baccio di figurine a guisa di miniatura, che non è possibile a olio poter far meglio; e quando poi si chiude, di fuora in su' detti sportelli dipinse pure a olio di chiaro e scuro la Nostra Donna annunziata dall'Angelo». Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, IV, p. 89. Fra' Bartolomeo, dunque, avrebbe realizzato la decorazione esterna degli sportelli del *Tabernacolo del Pugliese* con un chiaroscuro realizzato a olio.

8 Ivi, p. 141.

> […] perché ciò è stato cavato da le statue di marmo, contrafacendole, e da le figure di bronzo et altre varie pietre. E questo hanno usato di fare nelle facciate de' palazzi e case in istorie, mostrando che quelle siano contrafatte e paino di marmo o di pietra [...][9].

A una prima lettura del brano, ipotizzando che con l'espressione «cavato da le statue di marmo» si voglia fare riferimento ad un procedimento di studio dell'Antico tramite il mezzo grafico, si direbbe che Vasari associ la pittura a monocromo al disegno poiché nato da copie tratte dalle opere scultoree dell'Antichità. La pittura a chiaroscuro, di conseguenza, non sarebbe altro che la traduzione pittorica di disegni di soggetto antiquario ideati appositamente per essere riprodotti sulle facciate degli edifici. Vien da chiedersi, tuttavia, se questa spiegazione sia sufficiente per definire l'affresco a chiaroscuro più simile al disegno che alla pittura. La risposta a questa domanda è negativa se si considera che Vasari utilizza un'espressione analoga nella definizione di un'ulteriore forma d'arte: il graffito. Quest'ultimo, nel XXVI capitolo, viene descritto come «un'altra sorte di pittura che è disegno e pittura insieme»[10]. Stando a questa definizione, anche il graffito sembra essere considerato simile al disegno; tuttavia, se si continua nella lettura del brano, non si rinviene nessun tipo di riferimento all'Antichità e, tanto meno, alla pratica di copiare la scultura classica[11]. Il nascere da disegni dall'Antico sembra, quindi, non essere abbastanza per stabilire che una tecnica pittorica sia somigliante al disegno. Se, invece, si focalizza l'attenzione sugli aspetti tecnici che accompagnano l'ermetica definizione di affresco a chiaroscuro, le analogie con il disegno si fanno più manifeste. La tecnica che Vasari delinea per la realizzazione di un affresco monocromo – così come per la realizzazione di un graffito – presenta, per l'appunto, interessanti similitudini con quella impiegata per dare vita ad un'altra forma d'arte alla quale Vasari attribuisce l'appellativo di chiaroscuro: i disegni realizzati «di chiaro e scuro»[12] dei quali

9 Ivi, I, p. 140.

10 Ivi, I, p. 142.

11 «Hanno i pittori un'altra sorte di pittura che è disegno e pittura insieme, e questo si domanda sgraffito e non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi, che più brevemente si conducono con questa spezie e reggono all'acque sicuramente, perché tutti i lineamenti, invece di essere disegnati con carbone o con altra materia simile, sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore. Il che si fa in questa maniera: pigliano la calcina mescolata con la rena ordinariamente, e con paglia abbruciata la tingono d'uno scuro che venga in un mez[z]o colore che trae in argentino e verso lo scuro un poco più che tinta di mezzo, e con questa intonacano la facciata. E fatto ciò e pulita col bianco della calce di trevertino, l'imbiancano tutta, et imbiancata ci spolverono su i cartoni overo disegnano quel che ci vogliono fare, e dipoi, agravando col ferro, vanno dintornando e tratteggiando la calce, la quale, essendo sotto di corpo nero, mostra tutti i graffì del ferro come segni di disegno. E si suole ne' campi di quegli radere il bianco e poi avere una tinta d'acquerello scuretto molto acquidoso, e di quello dare per gli scuri come si desse a una carta, il che di lontano fa un bellissimo vedere; ma il campo, se ci è grottesche o fogliami, si sbattimenta, cioè ombreggia con quello acquarello. E questo è il lavoro che per esser dal ferro graffiato, hanno chiamato i pittori sgraffito». Ivi, I, pp. 142-143.

12 Ivi, I, p. 117-121.

si discute nel XVI capitolo delle *Teoriche*, intitolato *Degli schizzi, disegni, cartoni et ordine di prospettive; e per quel che si fanno et a quello che i pittori se ne servono*. In queste pagine l'aretino si dilunga in una trattazione delle diverse tipologie di disegno e sul ruolo da queste occupato nel processo creativo di un'opera d'arte e, a proposito dei nostri disegni «di chiaro e scuro», scrive:

> Questi si fanno con varie cose, cioè o con lapis rosso [...], o con la pietra nera [...] altri, di chiaro e scuro, si conducono su fogli tinti che fanno un mezzo, e la penna fa il lineamento cioè il dintorno o profilo, e l'inchiostro poi con un poco d'acqua fa una tinta dolce che lo vela et ombra; dipoi con un pennello sottile intinto nella biacca stemperato con la gomma si lumeggia il disegno[13].

Tenendo conto del brano sopra riportato e paragonandolo con quello già citato del XXV capitolo in cui si descrive la realizzazione di affreschi a chiaroscuro, oltre un'analogia di carattere lessicale, è possibile notare come ciascuna delle tecniche presentate, benché si avvalga di materiali e strumenti differenti, abbia origine da un assunto metodologico comune: una tinta fa da sfondo alle composizioni e, allo stesso tempo, fornisce la tonalità di base sulla quale saranno tracciati i profili delle immagini, successivamente ammorbiditi e ravvivati attraverso ombreggiature e lumeggiature.

Alla luce di quanto detto, sembra esistere un rapporto di reciprocità tra la pittura a chiaroscuro e il disegno a chiaroscuro; rapporto sottolineato dalle espressioni che Vasari stesso utilizza. Se, infatti, come visto, la pittura a monocromo è definita come una tecnica che trae «più al disegno che al colorito», il disegno a chiaroscuro – scrive Vasari – «è molto alla pittoresca e mostra più l'ordine del colorito»[14], oppure, come precisa nella *Vita* Giuntina di Mantegna: «si può in un certo modo chiamar questo [il disegno a chiaroscuro] più tosto opera colorita che carta disegnata»[15]. Le due tecniche, così come presentate da Vasari, sembrano dunque rappresentare le due facce della stessa medaglia: la pittura si risolve nel disegno e il disegno trova soluzione nel dato pittorico.

All'espressione «chiaro scuro» (talvolta usata anche nella forma «chiaro e scuro» oppure «chiaro oscuro») Vasari attribuisce, quindi, differenti sfumature semantiche

13 Ivi, I, p. 118. Un ulteriore procedimento, meno diffuso, per realizzare i disegni a «chiaro scuro» è descritto da Vasari nella *Vita* di Andrea Mantegna: «Nel nostro libro è in un mezzo foglio reale un disegno di mano d'Andrea finito di chiaroscuro, nel quale è una Iudith che mette nella tasca d'una sua schiava mora la testa d'Oloferne, fatto d'un chiaroscuro non più usato, avendo egli lasciato il foglio bianco che serve per il lume della biacca, tanto nettamente che vi si veggiono i capegli sfilati e l'altre sottigliezze non meno che se fussero stati con molta diligenza fatti dal pennello». Ivi, III, p. 554.

14 Ivi, I, p. 118.

15 Ivi, III, p. 554.

per definire espressioni artistiche tra loro eterogenee le quali, tuttavia, presentano due elementi in comune: il disegno – come già notato – e la monocromia.

Disegno e monocromia sono, di fatto, il comune denominatore di una serie di ulteriori forme artistiche che Vasari ci presenta nelle pagine della sua opera, contrassegnate, ancora una volta, dall'appellativo «chiaro scuro».

È il caso dei pavimenti in marmo commesso, realizzati «ad imitazione delle cose di chiaro e scuro»[16], a cui Vasari dedica il XXX capitolo dell'*Introduzione*:

> Hanno aggiunto i nostri moderni maestri al musaico di pezzi piccoli un'altra specie di musaici di marmi commessi, che contrafanno le storie dipinte di chiaroscuro; e questo ha causato il desiderio ardentissimo di volere che e' resti nel mondo a chi verrà dopo, se pure si spegnessero l'altre spezie della pittura, un lume che tenga accesa la memoria de' pittori moderni[17].

Tale tipo di pavimentazione, di cui quella del duomo di Siena costituisce l'esempio più noto, rappresenterebbe, dunque, una deliberata e consapevole traduzione delle pitture a chiaroscuro nella resistente e più duratura materia del marmo[18]. La descrizione della messa in opera del pavimento fatta dall'aretino, inoltre, ben ricorda i procedimenti usati per la realizzazione degli affreschi e dei disegni visti precedentemente; la differenza risiede solo nei materiali usati: alla biacca, all'acquerello e alle secche pennellate di nero che creano i volumi si sostituiscono le diverse tonalità di marmo, come si evince dalle parole del Vasari:

> Il componimento suo si fa di tre sorte marmi che vengono de' monti di Carrara, l'uno de' quali è bianco finissimo e candido, l'altro non è bianco ma pende in livido, che fa mezzo a quel bianco, et il terzo è un marmo bigio, di tinta che trae in argentino, che serve per iscuro. Di questi volendo fare una figura, se ne fa un cartone di chiaro e scuro con le medesime tinte; e ciò fatto, per i dintorni di que' mezzi e scuri e chiari a' luoghi loro si commette nel mezzo con diligenza il lume di quel marmo candido, e così i mezzi, e gli scuri allato a que' mezzi, secondo i dintorni stessi che nel cartone ha fatto l'artefice. E quando

16 Ivi, I, p. 152. Benché in maniera più sintetica, l'autore ritorna una seconda volta su questa tipologia di pavimento nella *Vita* di Domenico Beccafumi dove leggiamo: «[…] presi marmi bigi, acciò facessino nel mezzo dell'ombre accostate al chiaro del marmo bianco e profilate con lo scarpello, trovò che in questo modo col marmo bianco e bigio si potevano fare cose di pietra a uso di chiaro scuro perfettamente». Ivi, V, pp. 172-173.

17 *Ibidem*.

18 Già Marco Collareta aveva rilevato l'esistenza di un rapporto tra i disegni, le pitture e le stampe a chiaroscuro del Beccafumi e il trattamento del pavimento del duomo di Siena. Cfr. M. Collareta, *"Pittura commessa di bianco e nero": Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della Mostra (Siena, 16 giugno-4 novembre 1990), Milano 1990, pp. 652-676, in particolare alla p. 654.

ciò hanno commesso insieme e spianato di sopra tutti i pezzi de' marmi, così chiari come scuri e come mezzi, piglia l'artefice che ha fatto il cartone un pennello di nero temperato, quando tutta l'opra è insieme commessa in terra, e tutta sul marmo la tratteggia e proffila dove sono gli scuri, a guisa che si contorna, tratteggia e proffila con la penna una carta che avesse disegnata di chiaroscuro. Fatto ciò, lo scultore viene incavando coi ferri tutti quei tratti e proffili che il pittore ha fatti, e tutta l'opra incava dove ha disegnato di nero il pennello. Finito questo si murano ne' piani a pezzi a pezzi, e finito, con una mistura di pegola nera bollita (o asfalto) e nero di terra, si riempiono tutti gli incavi che ha fatti lo scarpello; e poi che la materia è fredda et ha fatto presa, con pezzi di tufo vanno levando e consumando ciò che sopra avanza, e con rena, mattoni e acqua si va arrotando e spianando tanto che il tutto resti ad un piano, cioè il marmo stesso et il ripieno[19].

Ad un principio artistico analogo si giunge analizzando il XXXV ed ultimo capitolo introduttivo dal titolo *De le stampe di legno e del modo di farle e del primo inventor loro; e come con tre stampe si fanno le carte che paiono disegnate e mostrano il lume, il mezzo e l'ombre*[20], in cui l'aretino descrive il modo per realizzare incisioni mediante matrici lignee, attribuendo l'ideazione di questa tipologia incisoria, che definisce «bellissima invenzione»[21], a Ugo da Carpi:

[...] si fa in questo modo: pigliasi una carta stampata [...] dove sono tutte le proffilature et i tratti e [...] si pon sull'asse del pero e [...] si strofina in maniera che quella che è fresca lascia su l'asse la tinta di tutt'i proffili delle figure. E allora il pittore piglia la biacca e la gomma e dà in sul pero i lumi, i quali dati, lo intagliatore gli incava tutti co' ferri secondo che sono segnati. E questa è la stampa che primiera si adopera, perché ella fà i lumi et il campo [...] e per mezzo della tinta lascia per tutto il colore, salvo che dov'ella è incavata, ché ivi resta la carta bianca. La seconda poi è quella delle ombre [...]. E la terza [...] è quella dove il proffilato del tutto è incavato per tutto [...][22].

Sebbene la tecnica descritta sia più complessa rispetto alle precedenti, anche in questo caso l'esecuzione dell'opera prende le mosse dallo stesso metodo osservato per i disegni, gli affreschi e i pavimenti, permettendo di rappresentare, oltre ai profili, le ombre e le luci. È lo stesso autore, già nel titolo, a richiamare una palese somiglianza tra

19 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, I, pp. 153-154.
20 Ivi, I, pp. 170-172.
21 Ivi, I, p. 171.
22 Ivi, I, pp. 171-172.

le incisioni a tre legni e il disegno a chiaroscuro, affermando come le prime servano ad imitare «carte che paiono disegnate»[23]. Ancora, nella *Vita* di Raffaello, si afferma che «le stampe di legno» erano in grado di «contrafare le carte di chiaro oscuro»[24]. L'analogia tra le incisioni e le altre espressioni artistiche a chiaroscuro viene sancita nelle pagine, presenti esclusivamente nell'edizione del 1568, della *Vita* di Marcantonio Raimondi, nella quale Vasari dedica un ampio spazio all'opera di Ugo da Carpi, evidenziando come le sue incisioni «paiono fatte col pennello a guisa di chiaro scuro»[25], siano assai somiglianti, cioè, alla pittura a chiaroscuro[26].

Nell'impalcatura teorica vasariana le tecniche artistiche chiaroscurali sembrano possedere, dunque, la capacità di trasformarsi l'una nell'altra: i disegni si evolvono in pittura così come in incisioni e, a sua volta, la pittura si trasforma in pavimenti marmorei e così si potrebbe continuare senza soluzione di continuità. Alla base di questo rapporto di interscambiabilità suggerito da Vasari è possibile porre il disegno, da intendere come il principio generativo che, trasversalmente, caratterizza la molteplicità delle tecniche artistiche denominate "chiaroscuro". Oltre che avere uno stretto legame con il disegno, tali tecniche sono tutte figlie di uno stesso principio estetico che attribuisce al mezzo monocromo l'effettiva capacità di suggerire colorito, di restituire, attraverso la semplice modulazione di luce ed ombra, il «rilievo»[27] della composizione, relegando, in tal modo, in una condizione di subordinazione e di marginalità il processo di applicazione dei pigmenti in un'opera d'arte[28].

23 Ivi, I, p. 170.

24 «[…] per che Ugo da Carpi con belle invenzioni, avendo il cervello vòlto a cose ingegnose e fantastiche, trovò le stampe di legno, che con tre stampe possono il mezzo, il lume e l'ombra contrafare le carte di chiaro oscuro: la quale certo fu cosa di bella e capricciosa invenzione, e di questa ancora è poi venuta abbondanza». Ivi, IV, p. 191.

25 Ivi, V, p. 15.

26 Per il rapporto tra le incisioni a chiaroscuro e le altre tecniche a monocromo si veda R. Sassi, *Ugo incisore di chiaroscuri da Peruzzi, Raffaello e Parmigianino*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, catalogo della mostra (Carpi, Palazzo dei Pio, 12 settembre-15 novembre 2009), a cura di M. Rossi, Carpi 2009. Per una più ampia trattazione sull'incisione a chiaroscuro, si veda *Chiaroscuro. Renaissance Woodcuts from the Collections of Georg Basleitz and The Albertina, Vienna*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 marzo-8 giugno 2014), a cura di A. Gnann, London 2014. Per la trattazione delle incisioni nelle *Vite*, cfr. E. Borea, *Vasari e le stampe*, "Prospettiva", 57/60, 1989-90, pp. 18-38; L. Aldovini, *"Intagliato col disegno et invenzione": disegnare per incidere secondo Vasari*, in *Le dessin dans la révolution de l'estampe*, a cura di D. Cordellier, Parigi 2012, pp. 37-51; S. Gregory, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012.

27 Per una sintesi sull'uso del termine "rilievo" e sui concetti ad esso legati si veda il saggio di Luba Freedman: L. Freedman, *"Rilievo" as an Artistic Term in Renaissance Art Theory*, "Rinascimento", 40, 1989, pp. 217-247.

28 Sull'utilizzo di valori tonali monocromi nelle fasi preparatorie si vedano gli studi di George e Linda Bauer, nello specifico: L. Bauer, *On the Origins of the Oil Sketch: Form and Function in Cinquecento Preparatory Techniques*, New York 1975; L. Bauer, *"Quanto si disegna, si dipinge ancora"; Some Observations on the Development of the Oil Sketch*, "Storia dell'Arte", 32-34, 1978, pp. 45-57; L. Bauer, G. Bauer, *Artist's Inventories and the Language of the Oil Sketch*, "The Burlington Magazine", 141, 1999, pp. 520-530.

L'interesse di Vasari per il chiaroscuro va contestualizzato, quindi, nel suo più complessivo entusiasmo nei confronti di tutto ciò che esclude il pigmento in favore della rappresentazione monocromatica, il quale trova una valida spiegazione se si prende in considerazione la centralità del disegno nella teoria artistica vasariana. Nell'edizione del 1568 Vasari ha ben radicato la sua teoria del Disegno come Padre delle Arti. Nei diciotto anni che separano le due edizioni delle *Vite* la concezione del Disegno di Vasari si raffina, si ispessisce e, allo stesso tempo, si istituzionalizza con la fondazione, nel 1563, dell'Accademia delle Arti del Disegno[29]. Non deve apparire dunque casuale il sensibile aumento di riferimenti al chiaroscuro che si registra nella giuntina, rispetto all'edizione del 1550[30]. Il chiaroscuro, infatti, concepito come condizione di finitezza del disegno e, di conseguenza, l'affresco a chiaroscuro, inteso come accezione, traduzione pittorica di questa condizione di perfezione, risente chiaramente dello sviluppo dell'importanza del Disegno nell'idea di Vasari e diventa strumento d'eccezione che sottende e sostanzia le dispute concettuali che l'aretino porta avanti nelle pagine delle *Vite*.

Alla luce di quanto affermato finora, il chiaroscuro vasariano può essere connotato come un principio estetico che porta insito nella sua natura un'esclusione, un rifiuto del colore. Nella concezione del Vasari dipingere a chiaroscuro non è un modo particolare di colorire – come sarà, ad esempio, per Lomazzo[31] – non significa "dipingere con un solo colore", bensì "dipingere senza colore". Il chiaroscuro si contrappone al colore, è cosa diversa dal colore e le espressioni usate dall'aretino ben chiariscono questo concetto. Vasari scrive, ad esempio, che Parmigianino nella volta parmense di Santa Maria della Steccata realizza «sei figure, due colorite e quattro di chiaroscuro molto belle»[32]. Nella *Vita* del senese Domenico Beccafumi leggiamo che il pittore sulla facciata di casa de' Borghesi «fece di color di bronzo, di chiaroscuro e colorite molte figure»[33]. Sembra evidente che l'autore consideri le figure «colorite» da distinguersi da quelle a «chiaro scuro». Questa idea torna frequentemente nel profilo biografico di Polidoro e Maturino. A proposito degli affreschi realizzati per il cardinal di Volterra,

29 Cfr. Z. Wazbinski, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, Firenze 1987; K. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*, Cambridge 2000.

30 Cfr. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire*, cit. (vedi nota 4), pp. 47-48.

31 Giovanni Paolo Lomazzo nel XXI capitolo dell'*Idea del Tempio della Pittura* (1590), elencava il chiaroscuro tra i sette modi del colorire: «Il colorare, che è la terza parte della pittura, si può fare in sei modi: a oglio, a fresco, a tempra, a chiaro e scuro, ombrando e linenado solamente. Il che s'intende in due modi, cioè o con lo schizare, o co 'l lavorare a scraffio». G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* [1590], , a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1973, p. 302.

32 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, IV, p. 542. Il passo in esame è presente solo nell'edizione del 1568.

33 Ivi, V, p. 166.

Vasari afferma che i due pittori fecero «un ornamento di chiaro scuro bellissimo» nel quale introdussero «alcune figure colorite» talmente «mal lavorate e condotte» da aver pregiudicato il valore dell'intera opera, vanificando anche «il buon disegno» che caratterizzava le parti a chiaroscuro[34]. A proposito della decorazione dell'altare Martelli in Sant'Agostino, Vasari ribadisce che le figure realizzate a monocromo da Polidoro e Maturino erano di gran lunga migliori rispetto a quelle che essi dipingevano a colori. Secondo l'autore in Sant'Agostino i due pittori realizzarono «fanciulli coloriti» e una «storietta d'un Cristo morto con le Marie»; e se i primi «non paion di mani di persone illustri, ma d'idioti che cominciano allora ad imparare», la storietta monocroma realizzata nel basamento «è cosa bellissima mostrando nel vero essere più quella la professione loro che i colori»[35]. Qualche capoverso prima, inoltre, aveva scritto:

> Fecero ancora molte camere e fregi per molte case di Roma coi colori a fresco et a tempera lavorati; le quali opere erano da essi esercitate per pruova, perché mai a' colori non poterono dare quella bellezza che di continuo diedero alle cose di chiaro e scuro, o in bronzo o in terretta[36].

Sottolineando con costanza la presunta incapacità di Polidoro negli anni romani di colorire, che tanto ha influenzato il successivo giudizio critico sull'arte del pittore lombardo[37], Vasari sembra non voler tener conto di opere che, di fatto, dimostrano una totale padronanza del colore. È il caso degli affreschi per la villa di Baldassarre Turini[38] o, ancor più, di quelli della cappella Fetti in San Silvestro al Quirinale[39]. Si ha l'impressione che Vasari voglia insistere su questa supposta mancanza al fine di fare di Polidoro il campione della pittura a chiaroscuro, come se la presenza di un rappresentante di spicco potesse ribadire la centralità e l'importanza di questa tecnica pittorica. La capacità di realizzare opere in chiaroscuro di gran lunga migliori rispetto a quelle a colori rappresentava un motivo di vanto, tant'è che, afferma l'aretino, Polidoro e Maturino con le

34 «[…] nella casa del Cardinal di Volterra, da Torre Sanguigna […] un ornamento di chiaro scuro bellissimo, e dentro alcune figure colorite, le quali sono tanto mal lavorate e condotte che hanno deviato dal primo essere il disegno buono ch'egli avevano». Ivi, IV, p. 463.

35 *Ibidem*.

36 Ivi, p. 462.

37 Sulla fortuna critica di Polidoro si vedano le due principali opere monografiche sul pittore: Marabottini, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1); Leone De Castris, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1).

38 Per un approfondimento sugli affreschi di Villa Lante si vedano: Marabottini, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1), pp. 63-80; Gnann, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1), pp. 133-157; Leone De Castris, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1), pp. 69-107.

39 Sugli affreschi della Cappella Fetti si vedano: A. Marabottini, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1), pp.135-149; L. Ravelli *Polidoro Da Caravaggio a San Silvestro al Quirinale*, Bergamo 1987; A. Gnann, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1), pp. 166-198; Leone De Castris, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1), pp. 212-247.

loro facciate «più utilità hanno […] fatto all'arte della pittura, per la bella maniera che avevano e per la bella facilità, che tutti gli altri da Cimabue in qua insieme non hanno fatto. Laonde si è veduto di continuo et ancor si vede per Roma tutti i disegnatori essere più volti alle cose di Polidoro e Maturino che a tutte l'altre pitture moderne»[40]. Secondo Vasari, dunque, con la loro tecnica che racchiude in sé «bella maniera» e «bella facilità», i due pittori avrebbero contribuito in maniera sensibile alla formazione degli artisti cinquecenteschi più di quanto avessero fatto fino a quel momento i loro predecessori. Le facciate dipinte da Polidoro e Maturino erano, di fatto, la meta di tutti coloro che, giunti a Roma, intendevano imparare l'arte della pittura e, del resto, la portata del debito della generazione successiva nei confronti dei due soci frescanti è testimoniata dall'eccezionale numero di copie tratte dalle loro facciate giunto fino a noi[41].

Al di là del giudizio di valore espresso da Vasari sull'arte di Polidoro e Maturino, l'altro dato che affiora dagli stralci della loro biografia discussi è, ancora una volta, la netta differenza che l'autore stabilisce tra il dipingere a colori e il dipingere a chiaroscuro. La pittura a monocromo non ha nulla a che vedere col colore: nasce in seno al disegno e da qui sviluppa la sua inconciliabilità col colore stesso.

È, con buone probabilità, questa la ragione per la quale Vasari condanna la maniera in cui Paolo Uccello realizza gli affreschi in terretta del chiostro di San Miniato a Monte:

> Lavorò anco in S. Miniato fuor di Fiorenza, in un chiostro, di verde-terra e in parte colorito, la vita de' Santi Padri, nelle quali non osservò molto l'unione di fare d'un solo colore, come si deono, le storie, perché fece i campi azzurri, le città di color rosso e gli

40 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, IV, p. 459.

41 Un numero notevole di copie è stato raccolto da Lanfranco Ravelli alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, cfr. L. Ravelli, *Polidoro Caldara da Caravaggio: 1. Disegni di Polidoro, 2. Copie da Polidoro*, Bergamo 1978. L'alta considerazione riservata da Vasari nei confronti dei prospetti affrescati, sarebbe stata ereditata da Armenini che, nel *De' veri precetti della pittura* (1587), avrebbe considerato la pittura a chiaroscuro una tappa fondamentale nel percorso formativo dei giovani artisti. Stando al faentino, le facciate affrescate dovevano essere considerate come una «instituta dell'arte», dove per *instituta* (plurale del latino *institutum*) bisogna intendere le fondamenta di una disciplina: nello specifico, dunque, la pittura a chiaroscuro racchiude in sé tutti i principi fondamentali dell'arte pittorica. Essa, secondo Armenini, fornisce al pittore tutto quanto gli è necessario per la sua formazione: è in grado di riprodurre la maniera antica nelle forme, fornisce gli strumenti per comprendere come riprodurre una scultura e, soprattutto, dimostra quanto sia importante ben padroneggiare le luci e le ombre all'interno di una composizione. Il colore viene in un secondo momento, solo quando l'aspirante pittore avrà assimilato a fondo l'arte del chiaroscuro e acquisito, dunque, le fondamenta, potrà passare a studiare le opere colorite. Cfr. G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* [1587], a cura di M. Gorreri, Torino 1988, p. 74. Il ruolo formativo delle facciate dipinte venne ribadito anche da Federico Zuccari, il quale, in *Origini e progresso dell'Accademia di Disegno di Roma* (1599), proponeva che ogni giovane pittore presentasse per l'ammissione all'Accademia un disegno tratto dall'opera di un grande artista, consigliando caldamente di copiare «quelle particolarmente, che stanno in pericolo di perdersi, e dal tempo annullarsi, di Polidoro, e d'altri valenti uomini». F. Zuccari, *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma* [1599], in F. Zuccari, *Scritti d'arte*, a cura di D. Heikamp, Firenze 1961, pp. 19-20.

> edifici variati secondo che gli parve: et in questo mancò, perché le cose che si fingono di pietra non possono e non deon essere tinte d'altro colore[42].

Dunque, afferma l'aretino, nel momento in cui si sceglie di realizzare un affresco a monocromo non bisogna utilizzare nessun colore in quanto quest'ultimo, non solo interromperebbe l'unità della rappresentazione, ma annullerebbe anche l'illusione marmorea. Un giudizio altrettanto critico è quello espresso dal Vasari nella *Vita* di Girolamo da Treviso in merito alla sua scelta di realizzare alcune facciate dipinte utilizzando i colori:

> Lavorò in Trevigi sua patria assai; et in Vinegia ancora fece molte opere, e particolarmente la facciata della casa d'Andrea Udone in fresco, e dentro nel cortile alcuni fregi di fanciulli, et una stanza di sopra: le quali cose fece di colorito e non di chiaro scuro, perché a Vinezia piace più il colorito che altro[43].

Stando all'autore de *Le Vite*, quindi, la regola fondamentale per la decorazione a fresco delle facciate prevedeva l'utilizzo esclusivo della pittura a chiaroscuro, così come descritta nel XXV capitolo introduttivo. Già Sebastiano Serlio nel suo *Regole generali di architettura* del 1537 aveva raccomandato che la decorazione realizzata su una facciata fosse parte integrante dell'ordine architettonico e, affinché questo accadesse, era importante che «'l suo campo» fosse «del proprio color del muro»[44]. Secondo l'architetto bolognese, bisognava evitare di commettere l'errore di «alcuni pittori [...] che, per mostrare la vaghezza de' colori e non avendo a riguardo alcuna altra cosa, hanno disconciato e talor guasto alcun ordine, per non aver considerato di collocare le pitture ai luoghi loro»[45]. La «vaghezza de' colori», dunque, rompeva l'ordine e l'armonia di un edificio. L'unico modo affinché una decorazione dipinta non risultasse preponderante sulla componente strutturale era realizzarla a monocromo[46].

42 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, III, p. 64.

43 Ivi, IV, p. 449.

44 S. Serlio, *Regole generali di architettura… sopra le cinque maniere degli edificii, cioè Toscano, Dorico, Ionico, Corintio e Composito* [1537], in *Scritti d'arte del Cinquecento*, III, a cura di P. Barocchi, Milano 1977, pp. 2621-2628, in particolare alla p. 2622.

45 Ivi, p. 2621.

46 Secondo Michael Bury l'atteggiamento di rifiuto della facciata a colori che emerge dalle pagine del Serlio, doveva essere stato generato dal contatto con le facciate dipinte veneziane le quali venivano, appunto, affrescate a pieni colori. Bury individua nella decorazione della facciata di Palazzo Talenti d'Anna, realizzata tra il 1532 e il 1536 da Pordenone sul Canal Grande, l'opera in cui Serlio aveva potuto esperire direttamente quanto i colori potessero essere deleteri per l'unità architettonica dell'edificio e che, dunque, lo avrebbe spinto ad una teorizzazione in favore del chiaroscuro. Cfr. M. Bury, *Serlio on the Painted Decoration of Buildings*, in *Some degree of happiness*, cit. (vedi nota 1), pp. 259-272, 728-732.

Se, da una parte, è probabile che Vasari, nell'elaborare una regola così ferrea, abbia fatto tesoro dei principi codificati da Serlio, dall'altra, dietro l'espressione «perché a Vinezia piace più il colorito che altro» (che non compare nella Torrentiniana[47]) fa capolino la polemica nei confronti della propensione coloristica dei veneziani. D'altronde, nelle pagine vasariane Girolamo da Treviso ritorna spesso come espressione delle – errate, secondo Vasari – abitudini artistiche venete. Lo incontriamo, ad esempio, nella *Vita* di Perino del Vaga mentre si fa beffa di quest'ultimo per via della sua pratica di utilizzare i cartoni nella fase preparatoria degli affreschi di Palazzo Doria. L'episodio termina con l'umiliazione del povero Girolamo che si trova a cospetto di «quello che egli mai pensò vedere» e cioè un cartone talmente ben fatto da essere in sé un'opera d'arte compiuta[48]. L'intento di questo passo in cui Vasari, tramite colui che definisce il «più bello e miglior disegnatore che ci fusse»[49], si prende gioco del veneto Girolamo è chiaramente quello di ribadire la centralità del cartone – e dunque del disegno – nel processo creativo di un'opera d'arte. La fase disegnativa rappresentava, infatti, il cuore della polemica che opponeva Vasari ai veneziani. L'aretino rimproverava ai suoi colleghi dell'area veneta di procedere direttamente alla stesura dei colori sulla tela senza passare per la fase preparatoria. Questo è quanto, ad esempio, si legge nella *Vita* di Tiziano in cui Vasari critica il procedimento pittorico di Giorgione il quale operava «senza fare disegno»:

> […] cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo e bella maniera, usando non di meno di cacciar sì davanti le cose vive e naturali, e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi,

47 Nell'edizione del 1550 Vasari si limita ad elencare tra le opere veneziane di Girolamo da Treviso alcune facciate: «Lavorò in Trevigi sua patria; et in Vinegia ancora fece molte opere, e particularmente la facciata della casa di Andrea Udone in fresco, e dentro nel cortile alcuni fregi di fanciulli, et una stanza di sopra».

48 «[…] e dicesi che nella sua [di Perino] giunta in Genova era già comparso inanzi a lui per dipingere alcune cose Ieronimi da Trevisi, il quale dipingeva una facciata che guardava verso il giardino; e mentre che Perino cominciò a fare il cartone della storia [...] del naufragio [...] continovava o poco o assai al cartone, di maniera che già n'era finito gran parte in diverse fogge, e disegnati quegli ignudi, altri di chiaro e scuro, altri di carbone e di lapis nero, altri gradinati, altri tratteggiati e dintornati solamente; mentre, dico, che Perino stava così e non cominciava, Girolamo da Trevisi mormorava di lui dicendo: "Che cartoni e non cartoni! Io, io ho l'arte sulla punta del pennello". E sparlando più volte, in questa o simili maniera pervenne agli orecchi di Perino; il quale presone sdegno, subito fece conficcare nella volta, dove aveva andare la storia dipinta, il suo cartone; e levato in molti luoghi le tavole del palco, acciò si potesse veder di sotto, aperse la sala. Il che sentendosi corse tutta Genova a vederlo, e stupiti del gran disegno di Perino, lo celebrarono immortalmente. Andovvi fra gli altri Girolamo da Trevisi, il quale vide quello che egli mai non pensò vedere di Perino; onde spaventato dalla bellezza sua, si partì di Genova senza chiedere la licenza al prencipe Doria, tornandosene in Bologna [...]». Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, V, pp. 139-140. Sulla contemporanea presenza di Perino e Girolamo da Treviso nel cantiere Doria e sulla possibilità di ricondurre queste questioni alla opposizione tra Firenze e Venezia, si veda S. Pierguidi, *Perin del Vaga versus Pordenone, Beccafumi e Girolamo da Treviso nella decorazione delle facciate della villa di Andrea Doria a Genova*, "Arte documento", 26, 2010, pp. 166-175.

49 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, V, p. 112.

senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno; ma non si accorgeva che egli è necessario a chi vuol ben disporre i componimenti et accomodare l'invenzioni, ch'è fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta per vedere come il tutto torna insieme. Con ciò sia che l'idea non può vedere né imaginare perfettamente in se stessa l'invenzioni, se non apre e non mostra il suo concetto agli occhi corporali che l'aiutino a farne buon giudizio; senzaché pur bisogna grande studio sopra gl'ignudi e a volergli intendere bene: il ché non vien fatto, né si può, senza mettere in carta [...]. Là dove quando altri ha fatto la mano disegnando in carta, si vien poi di mano in mano con più agevolezza a mettere in opera disegnando e dipignendo; [...] per non dire nulla che, disegnando in carta, si viene a empiere la mente dei bei concetti e s'impara a fare [...] senza avere a nascere sotto la vaghezza de' colori lo stento del non saper disegnare, nella maniera che fecero molti anni i pittori viniziani, Giorgione, il Palma, il Pordenone et altri che non videro Roma [...][50].

Recenti studi hanno dimostrato come queste affermazioni di Vasari non siano del tutto veritiere e che, di fatto, gli artisti veneziani, da Bellini e Carpaccio fino a Tintoretto passando per Giorgione, Palma, Pordenone e Tiziano, facevano uso (seppure in maniera diversa rispetto a quella fiorentina) di disegni preparatori e cartoni[51]. Pur non essendo necessario qui dilungarsi sulla ben nota disputa cinquecentesca tra toscani e veneziani, nota come "disputa disegno-colorito", alla quale è stata dedicata una cospicua bibliografia[52], è bene notare che, nonostante le recenti indagini riflettografiche abbiano dimostrato come tecnicamente non esistesse una disparità così inconciliabile tra le due aree geografiche, dal punto di vista teorico, la contesa era invece più che accesa.

Se, infatti, Vasari insiste nel sottolineare l'assenza del disegno nella pratica artistica veneziana, dal canto loro, i trattatisti veneti non fanno nulla per smentire le affermazioni dell'aretino, anzi sembrano quasi voler rivendicare la loro differenza dagli artisti fiorentini. Nel 1548, ad esempio, Paolo Pino, sulla scia della rivoluzione artistica giorgionesca, nel suo *Dialogo di Pittura* biasimava, tacciandola di inutilità, l'abitudine di Giovanni Bellini di creare dei veri e propri dipinti soggiacenti a chiaroscuro che precedevano

50 Ivi, VI, pp. 155-156.

51 A tale proposito, si veda M. Hochmann, *Colorito. La technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Turnhout 2015.

52 Per alcuni testi di riferimento si vedano: D. Rosand, *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, "L'arte", 11-12, 1971, pp. 5-53; S.J. Freedberg, *Disegno versus Colore in Florentine and Venetian Painting of the Cinquecento*, in *Florence and Venice: Comparisons and Relations. Acts of two Conferences at Villa I Tatti*, II, *Cinquecento*, Firenze 1980, pp. 309-322; Th. Puttfarken, *The Dispute about Disegno and Colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz, M. Gosebruch, Wiesbaden 1991, pp. 75-99; M. Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Ginevra 2004, pp. 43-91; Hochmann, *Colorito*, cit. (vedi nota 51).

la stesura definitiva dei colori ed erano funzionali alla preliminare comprensione dei volumi e dell'illuminazione dell'opera[53]. Ancor più esplicita in tal senso è la risposta di Francesco Bassano alla lettera di Nicolò Gaddi nella quale il collezionista fiorentino gli chiedeva di inviargli alcuni disegni suoi o di suo padre. Il pittore risponde che non ha disegni da inviargli perché i Bassano non hanno mai fatto «profession tale», non hanno mai disegnato[54]. I veneziani sembrano voler rimarcare le loro differenze (seppure solo in ambito teorico) rispetto agli artisti fiorentini. Una sorta di campanilismo o, meglio, di necessità di affermare la propria identità che si gioca tutta sul sapere o meno disegnare o colorire e sul prendere spunto dalla natura o dai grandi maestri dell'Antichità.

Se i veneti ribadiscono il loro non disegnare per esaltare l'affiliazione al "partito del colore", dall'altro canto, Vasari fa dell'incapacità di stendere i colori di Polidoro una virtù che ricade tutta a favore del suo essere straordinario disegnatore e della sua capacità di esaltare quest'abilità attraverso la pittura a chiaroscuro. Tecnica, quest'ultima, alla quale viene data una grande rilevanza in quanto nasce da quelle due pratiche che Vasari ritiene fondamentali per la realizzazione di un'opera d'arte che abbia valore: il disegno e lo studio, tramite il disegno, delle «statue antiche», ed è, di fatto, sulla mancanza del buon disegno e sull'impossibilità di misurarsi con le grandi opere dell'Antichità che Vasari, ancora nella biografia di Tiziano, incentra tutta la sua polemica nei confronti del colorismo veneto[55]. Se Tiziano, dunque, è il polo del colore e della rappresentazione a partire dalla natura, dal modello vivente, al polo opposto troviamo non solo Michelangelo, fulcro e motore di tutte le *Vite*, ma anche Polidoro: incapace a colorire, campione del disegno tradotto in pittura ed espressione più autentica dello studio e della fedele riproduzione dell'arte antica.

53 «[…] e non voler [...] disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di chiaro e scuro, come usava Giovanni Bellino, perché è fatica gettata, avendosi a coprire il tutto con li colori […]». P. Pino, *Dialogo di Pittura* [1548], in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, pp. 115-116. Sulla pratica dell'*underdrawing* di Giovanni Bellini, si veda: K. Zgraja, *A Contribution to the Study of Giovanni Bellini's Drawings und Underdrawings*, in *Examining Giovanni Bellini: an Art 'More Human and More Divine'*, a cura di C. Wilson, Tuhrnout 2015, pp. 169-181 con bibliografia precedente.

54 «Se a V.S. ill.ma non saran così a modo suo, ella ne avrà per iscusati, perché noi non avemo disegnato molto, né avemo mai fatto profession tale, ma ben avemo messo ogni studio in cercar di far le opere che abbiano al riuscir al meglior modo che sia possibile», in G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 voll., Milano 1822-1825, III, pp. 265-266.

55 «Andando un giorno Michelangelo et il Vasari a vedere Tiziano in Belvedere, videro in un quadro, che allora avea condotto […]. Dopo partiti che furono da lui, ragionadosi del fare di Tiziano, il Buonarroto lo comendò assai, dicendo che molto gli piaceva il colorito suo e la maniera, ma che era un peccato che a Vinezia non s'imparasse da principio a disegnare bene e che non avessono que' pittori miglior modo nello studio: "Con ciò sia - diss'egli - che se quest'uomo fusse punto aiutato dall'arte e dal disegno, com'è dalla natura e, massimamente, nel contrafare il vivo, non si potrebbe fare più né meglio [...]". Et infatti, così è vero per ciò che chi non ha disegnato assai, e studiato cose scelte, antiche o moderne, non può fare bene di pratica da sé né aiutare le cose che si ritranno dal vivo, dando loro quella grazia e perfezzione che dà l'arte fuori dell'ordine della natura la quale fa ordinariamente alcune parti che non son belle». Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, VI, p. 164.

Appurato il ruolo che la pittura a chiaroscuro occupa nella teoria vasariana, resta da chiarire quale sia l'origine di un così acceso interesse dell'aretino nei confronti di Polidoro e, più in generale, della monocromia. In primo luogo, va considerato che Vasari, come egli stesso testimonia, era stato impegnato in prima persona nella decorazione a chiaroscuro di facciate. Nella sua autobiografia, egli fa accenno alla decorazione degli esterni della sua dimora aretina[56] e a quella realizzata per il palazzo fiorentino di Sforza Almeni, coppiere di Cosimo I. Del ricco programma allegorico, raffigurante «tutta la vita dell'uomo dalla nascita per infino alla morte» progettato per la facciata Almeni, l'aretino ci fornisce inoltre un'ampia descrizione nella *Vita* di Cristoforo Gherardi, il quale per gran parte realizzò fattivamente l'ambiziosa decorazione[57]. Ancora affiancato da Gherardi, nello stesso periodo, Vasari affrescò nel giardino di Bernardetto de' Medici due storie raffiguranti il *Ratto di Proserpina* e *Vertumno e Pomona*[58].

Nell'ideazione di tali affreschi l'aretino doveva aver senz'altro tenuto a mente i chiaroscuri polidoreschi con cui si era potuto confrontare *vis à vis* nel corso dei suoi ripetuti soggiorni romani. Alla fine degli anni trenta, momento in cui Vasari è a Roma per la seconda volta, a dieci anni dal Sacco e dalla conseguente partenza di Polidoro da Roma, nell'Urbe il ricordo dell'opera del bergamasco doveva essere ancora molto acceso, rinvigorito per altro dalle decine di affreschi lasciati sulle facciate della città. Caldara era stato, inoltre, una delle fonti alle quali Vasari, per sua stessa ammissione, aveva attinto più frequentemente insieme al suo compagno Salviati per apprendere l'arte del disegno[59].

Nella Roma di quegli anni era presente anche un'altra figura nella cui opera letteraria si percepisce forte la suggestione polidoresca: Francisco de Hollanda, il quale, come è stato dimostrato[60], si muoveva negli stessi circoli del Vasari e, come quest'ultimo, era interessato a collezionare disegni di Polidoro[61]. Anche il de Hollan-

56 Ivi, VI, p. 391.

57 Ivi, V, p. 296 e VI, p. 398. Vasari annota la realizzazione di quest'opera anche nel *Libro delle Ricordanze*, cfr. G. Vasari, *Il libo delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Roma 1938, p. 73. Per un approfondimento sulla facciata di Palazzo Almeni si vedano: H.W. Schmidt, *Vasaris Fassadenmalerei am Palazzo Almeni*, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, pp. 271-274; G. Thiem, C. Thiem, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko: 14. bis 17. Jahrhundert*, München 1964, pp. 131-133; Ch. Davis, *Frescoes by Vasari for Sforza Almeni, 'Coppiere' to duke Cosimo I*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIV, 2, 1980, pp. 127-202; E. Pecchioli, *'Florentia Picta'. Le facciate dipinte e graffite dal XV al XX secolo*, Firenze 2005, pp. 68-69.

58 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, V, p. 300. L'opera è citata anche al foglio 21 delle *Ricordanze*, cfr. Vasari, *Il libro delle ricordanze*, cit. (vedi nota 57), pp. 73-74.

59 « […] non restò cosa di Raffaello, Pulidoro e Baldassarre da Siena, che similmente io non disegnassi in compagnia di Francesco Salviati, come già s'è detto nella sua vita», Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, VI, p. 371.

60 Cfr. G. Modroni, *Le fonti letterarie dei Trattati di Francisco d'Olanda*, "Ricerche di Storia dell'arte", 64, 1998, pp. 23-34; D. Franklin, *Francisco de Holanda's Collection of Drawings by Polidoro da Caravaggio*, "Apollo", 151, 2000, 457, pp. 12-21.

61 Cfr. L. Collobi Ragghianti, *Il libro de' disegni del Vasari*, Firenze 1974, p.117; S. Deswarte, *Francisco de Holanda collectionneur*, "La revue du Louvre et des Musées de France", 3, 1984, pp. 169-174; S.

da, inoltre, tributava nei suoi scritti grandi lodi all'arte del bergamasco, definendola la «più grave e soave che io conosca»[62]. Quanto le riflessioni presentate da Vasari in merito alla pittura di Polidoro e al chiaroscuro fossero il frutto di un'idea più generale rinvenibile nel contesto culturale romano è dimostrato proprio dai *Dialoghi Romani* del de Hollanda nei quali si ritrovano *in nuce* le questioni che saranno, pochi anni dopo, ampliate dall'aretino. Fu proprio a Roma, infatti, che il portoghese dovette assorbire quell'atteggiamento di dedizione nei confronti dell'Antico e del disegno nell'arte pittorica che traspare dai suoi scritti; nel XVI libro *Della pittura antica* emblematicamente scrive:

> Questo disegno, come dico, ha tutta la sostanza e l'ossatura della pittura: anzi è la stessa pittura […]. E solo chi ottenga il difficile nome di disegnatore vero raggiungerà senza colori né altro intervento il pregio e l'onore di questa arte […]. E chi impara per diventare scultore o pittore, non si curi di perdere tempo a scolpire, o dipingere, o accostare colori molto lisci e molto profilati: ma ponga tutta la sua attenzione soltanto nel saper disegnare[63].

Il brano riportato testimonia l'importanza che il disegno rivestiva nel pensiero critico di Francisco de Hollanda tanto da mettere in secondo piano il colore, sancendo un evidente parallelismo con gli scritti di Vasari. Come già visto nelle *Vite*, infatti, l'alta considerazione riservata al disegno e il conseguente rifiuto dell'esuberanza cromatica[64] portano de Hollanda ad attribuire rilievo alla pittura a chiaroscuro, come ben esplicitato nel XXXVI capitolo della sua opera, intitolato, appunto, *Del chiaroscuro*. In

Deswarte, *"Opus Micaelis Angelis": le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda*, "Prospettiva", 53-56, 1988-1989, pp. 388-398; Franklin, *Francisco de Holanda's Collection*, cit. (vedi nota 60); Leone De Castris, *Polidoro*, cit. (vedi nota 1), p. 9.

62 «Polidoro tra i moderni fu a Roma quello che si dimostrò più valente maestro in questa maniera di fare chiaroscuro; e questa è la pittura più grave e soave che io conosca», *Ibidem*. Nella classifica dei più famosi pittori del suo tempo che il portoghese stilerà poco tempo dopo, Polidoro comparirà in quinta posizione (posizione che divide con Perino), al seguito solo di Michelangelo, Leonardo, Raffaello e Tiziano. A Polidoro seguono, scrive Francisco: «Fra' Sebastiano […], Giulio Romano […], Parmigianino […], Bologna […], Andrea Mantegna e Molosso e Giotto toscano tra gli antichi, il Pordenone […], Berreguete e Machuca […], Giovanni da Udine, Quintin tra i fiamminghi […], un tizio da Barcellona nel colorire, Maestro Giacomone […], pongo tra i famosi il pittore portoghese che dipinse l'altare di S. Vincenzo a Lisbona». F. de Hollanda, *Telos*, in F. De Hollanda, *I trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, 2003, p. 162.

63 F. de Hollanda, *Della pittura antica*, in De Hollanda, *I trattati d'arte*, cit. (vedi nota 62), p. 48.

64 Ancora nelle pagine del *Della pittura antica* si legge: «I colori, per mio consiglio, non devo essere molto vivaci né tutti vivi quanto a colore ma piuttosto tristi e gravi. E nel mezzo della tristezza e delle ombre si deve portar soccorso con uno o due, e fino a tre colori vivissimi e vivaci, perché questo dissimulato espediente produce grande armonia e consonanza tra i tristi colori, e porta maggiore maestria di quanto si possa sperare». Ivi, p. 79.

queste pagine la nostra tecnica è definita il «sommo della pittura»[65] e viene assurta a fondamento di tutte le altre tecniche pittoriche.

L'evidente parallelismo che corre tra il pensiero critico di Francisco de Hollanda e quello di Giorgio Vasari e la constatazione di quanto esso fosse il frutto del consistente apprezzamento nei confronti del chiaroscuro che dilagava nell'ambiente romano, deve potarci a constatare quanto il contesto culturale dell'Urbe e il confronto diretto con le opere di Polidoro abbiano potuto stimolare l'attenzione dell'aretino verso la monocromia.

Diversi studi dedicati alle facciate dipinte romane hanno ipotizzato una possibile influenza esercitata dalla letteratura antica sulla scelta di decorare a monocromo gli esterni degli edifici[66]. Il riferimento è, in particolare, al XXXV libro della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio in cui l'autore, nel tracciare la storia della pittura antica, individuava tra le tappe che avevano scandito l'evoluzione dell'arte pittorica quella caratterizzata dai *monochromata*, pitture realizzate, appunto, utilizzando un solo colore[67]. Le facciate affrescate a chiaroscuro, dunque, secondo tale letteratura, potrebbero ben rappresentare il tentativo cinquecentesco di riprodurre le pitture ad un solo colore ricordate da Plinio. Alla luce di ciò, continuando a ricercare le origini dell'interesse vasariano per la pittura a monocromo, si potrebbe ipotizzare che esso sia stato suscitato proprio dal passo pliniano che Vasari doveva ben conoscere data l'esplicita allusione ad esso nel *Proemio* della seconda parte delle *Vite*[68]. Tuttavia, a differenza di quanto accadrà nella letteratura di stampo artistico da Lomazzo in poi, l'aretino sembra non cogliere alcuna somiglianza, alcun elemento di continuità, tra i *monochromata* antichi e i chiaroscuri del XVI secolo[69].

Tenendo conto di quanto detto fin qui, bisogna dunque prendere atto del fatto che, nell'elaborare il suo pensiero critico nei confronti del chiaroscuro, più che dalla

65 «Della luce e dell'ombra si forma, come dico, il corpo incorporeo della pittura ed il principio dei colori, e con esse si fanno le opere chiamate a chiaroscuro, che a mio vedere hanno tutta l'eccellenza dei colori, perché solo in questi due (se vogliamo chiamarli colori) consiste la dottrina di tutti gli altri; e questo chiaroscuro ha tanta eccellenza che è il sommo della pittura. E chi ben intenderà e praticherà questo modo di dipingere praticherà tutti gli altri generi e maniere in base a tale arte». Ivi, p. 78.

66 Cfr. Hermann Fiore, *La retorica romana*, cit. (vedi nota 1) e Leone De Castris, *Polidoro da Caravaggio*, cit. (vedi nota 1).

67 «Sugli inizi della pittura regna una grande incertezza [...]. Tutti però concordano nel dire che nacque dall'uso di contornare l'ombra umana con una linea. Pertanto la prima pittura fu così; la seconda fu a colori unici, detta poi *monochromatos* quando già era in uso quella più complicata a vari colori». Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 15, edizione a cura di S. Ferri, Milano 2011.

68 Vasari, ed. Bettarini/Barocchi, III, p. 8. A proposito dell'influenza degli scritti di Plinio sulle *Vite*, si vedano: G. Becatti, *Vasari e Plinio*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972, pp. 173-182; S.B. McHam, *Pliny's Influence on Vasari's First Edition of the Lives*, "Artibus et Historiae", 32, 2011, pp. 9-23.

69 A proposito della fortuna del termine pliniano *monochromata* nella letteratura artistica tra Cinque e Seicento, e sulle associazioni compiute tra i monocromi antichi e quelli moderni, si veda I. Herklotz, *Poussin et Pline l'Ancien: à propos des monocromata*, in *Poussin et Rome*, actes du colloque à l'Académie de France à Rome et l'à la Bibliotheca Hertziana (16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, Paris 1996, pp. 13-30.

passione antiquaria, Vasari sia stato influenzato da un genuino interesse nei confronti delle potenzialità rappresentative della pittura a chiaroscuro, studiate a Roma e sperimentate in prima persona; interesse nutrito dal suo *background* toscano. In questa sede si è lungamente parlato di quanto l'affresco a chiaroscuro fosse fortemente implicato con il disegno fiorentinamente inteso, ragion per cui si può arrivare a considerare la nostra tecnica come l'esito di quella ricerca artistica tutta toscana dell'«unità tonale» che John Shearman, nel suo saggio sul colore leonardesco, magistralmente esplicava[70]. Sin dalla metà del Quattrocento, infatti, in territorio toscano era andato affermandosi un progressivo abbandono dell'uso dei colori saturi e compatti in favore di uno smorzamento dei toni e di una minore concentrazione del pigmento, una "sfumatura" dei colori che permetteva alla composizione di perdere la piattezza di medievale memoria per recuperare "rilievo". Le prime avvisaglie di questo nuovo fare artistico si rinvengono già nell'opera di Cennino Cennini, il quale nel suo *Libro dell'arte*, nelle pagine dedicate al disegno, elogiava la qualità pittorica dei disegni acquerellati su carta tinta, in quanto validi strumenti per appendere il modo di dare colore alle opere, anticipando un'idea, quella dell'autosufficienza espressiva di un'opera realizzata senza il colore, che sarà sviluppata in tutta la letteratura artistica di stampo fiorentino dei secoli a seguire[71].

A conclusioni simili si giunge scorrendo il XLVI capitolo del II libro del *De pictura* di Leon Battista Alberti:

> Resta a dire nel ricevere de' lumi. [...] dimostrammo quanto i lumi abbiano forza a variare i colori, che insegnammo come istando uno medesimo colore, secondo il lume e l'ombra che riceve altera sua veduta: e dicemmo che 'l bianco e 'l nero al pittore esprimea l'ombra e il chiarore, tutti gli altri colori essere al pittore come materia al quale aggiungesse più o meno ombra o lume. Adunque [...] qui solo resta a dire in che modo abbia il pittore usare suo bianco e nero. Dicono che gli antiqui pittori Polignoto e Timante usavano solo colori quattro, e Aglaofon si maravigliano si dilettasse dipignere in un solo semplice colore, quasi come fusse poco in quanto estimavano grandissimo numero di colori, se quegli ottimi dipintori avessero eletti quelli pochi, e ad uno copioso artefice credeano convenirsi tutta la moltitudine de' colori. Certo affermo che alla

70 J. Shearman, *Leonardo's Color and Chiaroscuro,* "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 25, 1962, pp. 13-47.

71 Nel Capitolo XXXII, dal titolo *Come tu puoi biancheggiare di acquerelle di biacca, si come adombri di acquerelle d'inchiostro*, Cennini scrive: «Ancora io t'avviso, quando tu sarai più pratico, a voler perfettamente biancheggiare con acquerelle, sì come fai l'acquerella d'inchiostro. Togli la biacca macinata con acqua, e temperala con rossume d'uovo, e sfumma sì a modo d'acquerelle d'inchiostro. Ma è a te più malagevole, e vuolsi più pratica. Tutto questo si chiama disegnare in carta tinta, ed è via a menarti all'arte del colorire. Seguitalo sempre quanto puoi, ch'è il tutto del tuo imparare. Attendivi bene, sollecitamente e con gran diletto e piacere». C. Cennini, *Il libro dell'arte*, edizione a cura di F. Frezzato, Vicenza 2004, p. 85.

grazia e lode della pittura la copia e varietà della pittura molto giova. Ma voglio così estimino i dotti, che tutta la somma industria e arte sta in saper usare il banco e 'l nero, e in ben saper usare questi due conviensi porre tutto lo studio e diligenza[72].

La posizione dell'Alberti appare chiara in queste righe: il colore è secondario; «tutta la somma industria e arte sta in saper usare il banco e 'l nero»; dunque un'immagine, anche senza colore, può possedere valore rappresentativo.

In seno a questa riflessione sull'uso della luce e del colore che si andava sviluppando nel corso del Quattrocento trovò origine la teorizzazione dell'altro chiaroscuro, forse più famoso, quello leonardesco; ed è in questo stesso contesto che si deve collocare il concetto di chiaroscuro così come inteso da Vasari. Se, ad un primo esame, le due nozioni possono apparire tra loro opposte, in quanto la prima vede nel colore lo strumento fondamentale per la sua realizzazione, mentre la seconda esclude definitivamente il colore, a un'analisi più attenta sembrano presentare un'origine comune. La modulazione coloristica teorizzata e messa in pratica da Leonardo e la monocromia delle arti, che interessa non solo la pittura ma anche la scultura (si consideri l'abbandono in questi decenni della policromia sulle opere scolpite[73]), sono entrambe manifestazioni, infatti, di una comune tendenza tutta toscana costituita dal rifiuto dell'eccesso coloristico e dalla convinzione che, per fare arte, fosse necessario saper dare vita ad un buon disegno e saper scolpire i volumi delle figure attraverso l'esatta distribuzione della luce e non mediante l'uso dell'accesa policromia. Nel momento in cui i colori arretrano di fronte all'importanza del disegno, la monocromia non può non acquisire centralità nel panorama artistico in virtù della sua autosufficienza espressiva: il chiaroscuro, attraverso l'utilizzo di un solo colore, è in grado di creare rappresentazioni che, in quanto a tridimensionalità e verosimiglianza, non hanno nulla da invidiare a quelle realizzate con tinte brillanti. Tale attitudine è spesso sottolineata da Vasari, che accompagna le descrizioni di opere a chiaroscuro con aggettivi che alludono alla vita, alla vivacità, alla vivezza delle composizioni. Nell'*Introduzione* scrive: «Vogliono avere tali specie [le opere a monocromo] fierezza, disegno, forza, vivacità e bella maniera»[74]. Usa ancora l'espressione «come fussero vivi» per definire i

72 L.B. Alberti, *De pictura*, Roma-Bari 1975, pp. 80-81.

73 A proposito della diffusione della monocromia in scultura nel XV secolo in relazione al contemporaneo dibattito teorico vedi: P. Reuterswärd, *The Breakthrough of Monochrome Sculpture during the Renai ssance*, "Konsthistorisk Tidskrift, Journal of Art History", 69, 2000, pp. 125-149; M. Collareta, *From Color to Black and White, and Back Again: the Middle Ages and the Early Modern Times*, in *The Color of Life*, Los Angeles 2008, pp. 62-77; F. Fehrenbach, *Coming Alive: Some Remarks on the Rise oh "Monochrome" Sculpture in the Renaissance*, "Source. Notes in the History of Art", XXX, 3, 2011, pp. 47-55.

74 Ivi, I, p. 140.

personaggi che Masaccio aveva realizzato in terretta nella lunetta del sovrapporta del chiostro nella chiesa del Carmine a Firenze[75]; ed erano «di tenerissima carne e vivi» i putti monocromi dell'arme di Leone X affrescati da Baldassarre Peruzzi[76]. Continui riferimenti alla vitalità delle composizioni si hanno nella descrizione degli affreschi del chiostro dello Scalzo in cui «le figure son tanto ben lavorate in quel chiaro scuro che elle rappresentano vive istorie»[77] e, in particolar modo, «Zacheria che scrive sopra una carta, la quale ha posata sopra un ginocchio, tenendola con una mano, e con l'altra scrivendo il nome del figliuolo [è raffigurato] tanto vivamente che non gli manca altro che il fiato stesso»[78]. Se per Vasari la pittura a chiaroscuro nella resa della verosimiglianza ha valore superiore alle opere realizzate con colori accesi, diametralmente opposta risulta la posizione di Lodovico Dolce; quel Dolce che fu il primo a contrapporsi nei suoi scritti alla rigida supremazia del disegno sul colore teorizzata da Vasari. Nella sua lettera al Contarini, infatti, il teorico veneziano, parlando del *Venere e Adone* di Tiziano, scriveva che le tinte non brillanti, le tinte che si avvicinano alla monocromia, non possono fornire «tenerezza» e «vivacità» alle immagini in quanto innaturali[79]. La netta disparità che ancora una volta emerge tra le posizioni dei teorici veneti e l'alto valore rappresentativo che Vasari attribuisce al chiaroscuro, sancisce definitivamente la natura di quest'ultimo in quanto esito, espressione manifesta della tradizione fiorentina. Nella sua accezione di chiaroscuro, dunque, come in apertura si anticipava, Vasari condensa molti di quegli elementi che nella sua struttura teorica rappresentavano i principi del buon fare artistico.

75 Ivi, III, pp. 129-130.

76 Ivi, IV, p. 320.

77 Ivi, IV, pp. 359-360.

78 Ivi, IV, p. 384.

79 «Non basta saper formar le figure in disegno eccellenti, se poi le tinte de' colori, che deono imitar la carne, hanno del porfido o del terreno e sono prive di quella unione e tenerezza e vivacità che fa nei corpi la natura». Cfr. Bottari, Ticozzi, *Raccolta di lettere*, cit. (vedi nota 54), III, pp. 377-382.

LE METAMORFOSI DI CARAVAGGIO: SU ALCUNE INTERPRETAZIONI DELLA "VERA EFFIGIE" DI MICHELANGELO MERISI

Francesco Paolo Campione

Per un lungo tratto della loro storia le arti visive sono state una questione di incarnazione[1]. È indubbio che la corporeità dell'immagine artistica sia stata, specie nelle epoche passate, il presupposto all'esistenza della rappresentazione e alla sua trasmigrazione nel tempo e nei luoghi. Il farsi percepibile di un'idea, il suo precipitare in una forma concreta e attingibile dai sensi è lo statuto profondo della raffigurazione e fa sì che l'oggetto della creazione in qualche modo "parli" un idioma condiviso, capace di superare i confini linguistici e culturali, in grado di trasmettere della propria epoca una testimonianza, seppure parziale, icastica. L'immagine artistica in fondo è analoga a quella della divinità: in un culto iconico, per di più, essa è il veicolo della trascendenza per manifestarsi in un'apparenza naturale che rende comprensibile il messaggio di fede alla comunità dei credenti e la fa il più possibile simile all'uomo. La progressiva antropomorfizzazione del divino è di fatto corrisposta a una altrettanto graduale deificazione dell'uomo: fosse inizialmente la maschera ricavata sul letto di morte[2] oppure il risultato del rimodellamento con argilla e gesso delle ossa del cranio come nei teschi di Gerico[3] o ancora la riproduzione del volto del personaggio nella duplice modalità del ritratto tipologico o fisiognomico[4], il conservare i tratti del viso su un supporto durevole che ne serbasse la memoria equivaleva a rendere il soggetto simile a una figura mitica, o a un santo, o a dio stesso. Sin da quando entrò nella pratica del culto e della cultura l'abitudine di rifare la fisionomia di qualcuno su una materia

1 Sul tema dell'incarnazione nell'ambito delle arti i saggi di riferimento sono soprattutto quelli di G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée. Suivi de* Le Chef-d'œvre inconnu, *d'Honoré de Balzac*, Paris 1985; trad. it., *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Milano 2008; *L'image ouverte. Motivs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris 2007; trad. it., *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008.

2 Il tema del calco, nei suoi diversi aspetti antropologici, artistici è simbolici è oggetto di un altro importante studio di G. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, Paris 2008; ed. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino 2009.

3 Sul tema, cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; trad. it. *Antropologia delle immagini*, Roma 2011, pp. 177 e 181-183. Sull'argomento, da una più ampia prospettiva archeologica, cfr. K. Croucher, *Death and Dying in the Neolithic Near East*, Oxford 2012; Chr. Quigley, *Skull and Skeletons. Human Bone Collections and Accumulations*, Jefferson, N.C. 2001, pp. 155-185.

4 Un'utile sintesi sui due generi della ritrattistica antica è quella contenuta in M.L. Gualandi, *Le fonti per la storia dell'arte. L'antichità classica*, Roma 2001, pp. 72-81 e 393-408.

inerte, il ritratto divenne una specie di *alter ego* sopravvivente del soggetto, capace di durare anche oltre la memoria e l'identità del personaggio stesso. Associare un nome a un volto dipinto o scolpito, che non necessariamente era l'esatto corrispondente di quei naturali connotati, dava insomma una "carne" duratura a un soggetto destinato a scomparire: «si può dire del tutto legittimamente – con Jean-Luc Nancy – che il modello è del tutto inessenziale al ritratto, o più esattamente che in esso è essenzialmente assente e che di esso interessa soltanto l'assenza e non il riconoscimento. La somiglianza non ha *nulla a che vedere con il riconoscimento*»[5]. Accedettero al privilegio di restare (apparentemente) immutabili nella sostanza immarcescibile dell'opera d'arte dapprima gli dei e gli eroi della mitologia (tradotti poi nelle divinità e nei santi cristiani) poi i condottieri e gli uomini di Stato, quindi i filosofi e i letterati. Restarono a lungo fuori da quell'olimpo, se non in casi molto rari[6], proprio coloro che – grazie all'abilità della loro opera – rendevano eterni sui quadri e nelle sculture gli uomini insigni del loro tempo.

A partire da un certo periodo, che corrisponde a un radicale mutamento nella considerazione della figura dell'artista[7], l'artefice avverte il bisogno di auto-rappresentarsi, ora come astante di una scena che egli stesso ha ideato (quasi ad affermare l'indeterminatezza temporale della sua figura, "viva" in ogni tempo), ora come una specie di firma figurata che non di rado volge gli occhi al di fuori della cornice e richiede un ricambio di sguardi con l'osservatore[8]. Il punto più alto di questo trapasso è rappresentato probabilmente dall'*Autoritratto* di Albrecht Dürer (1500, Monaco, Alte Pinakothek) nel quale l'artista si rappresenta ambiguamente come Cristo in una icona[9]: l'apoteosi dell'artista, esattamente trasfigurato come dio, può dirsi dunque compiuta.

5 J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris 2000; ed. it. *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano 2002, p. 31. Il corsivo è nel testo originale.

6 Sui pochi casi di autoritratto nell'antichità, cfr. J. Hall, *The Self-Portrait. A Cultural History*, London 2014; trad. it., *L'autoritratto. Una storia culturale*, Torino 2014, pp. 13-15.

7 Sulla rivalutazione della figura dell'artista tra Umanesimo e Rinascimento, che ascende fino a una autentica "divinizzazione", il testo classico è quello di E. Kris, O. Kurz, *Die Legend vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Wien 1934; trad. it., *La leggenda dell'artista*, *Marsilio*, Torino 1980. Imprescindibile anche il testo di E.H. Kantorowicz, *The Sovereignty of the Artist: a Note on Legal Maxims and Renaissance Theories of Art*, in *De Artibus Opuscula, XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, I, a cura di M. Meiss, New York 1961, pp. 267-279; trad. it., *La sovranità dell'artista*, in Id., *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia 1995, pp. 17-38.

8 Su questo aspetto, cfr. S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Roma-Bari 2002, pp. 4 e *passim*.

9 Sull'*Autoritratto* düreriano, cfr. H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, trad. it., *La vera immagine di Cristo*, Torino 2007, pp. 126-129 (il titolo del capitolo è *L'icona autoritratto di Dürer*). Di avviso diverso intorno alla simbologia del dipinto è James Hall (*L'autoritratto*, cit. [vedi nota 6], pp. 83-86) che considera il soggetto, per l'accuratezza della rappresentazione e per la bellezza ieraticamente esibita nell'acconciatura di capelli e baffi, una interpretazione della figura dello Sposo del *Cantico dei Cantici*.

Il sodalizio tra la ricostruzione delle notizie sulla vita degli artifici e la restituzione delle loro fisionomie sarà un passo ulteriore e ancora più recente. Le *Vite* di Giorgio Vasari, l'archetipo della storia dell'arte declinata *sub specie artificis*, possono certamente essere lette da una pluralità di punti di vista, ma è innegabile che al fondamento della loro elaborazione debba individuarsi la volontà da parte di Vasari di costituire una specie di protomoteca, inizialmente solo letteraria, nella quale radunare idealmente tutti i grandi artisti dal Medioevo alla metà del XVI secolo. Una specie di museo di parole (ma parole capaci di ricostituire la vita e l'agire di quelle "glorie" dell'ingegno creativo) dal quale, associando le figure in un crescendo di tempo e di merito, il lettore avrebbe assunto l'immagine di una Toscana egemone nell'universo delle arti. Le *Vite* nascevano dunque come un riflesso *per verba* delle gallerie di ritratti che i Medici (soprattutto con Cosimo I, che nel 1552 aveva intrapreso la raccolta della cosiddetta *Serie gioviana*[10]) avevano radunato nei loro palazzi e negli edifici rappresentativi del loro potere.

La rivalutazione del ruolo dell'artista, unitamente alla rievocazione delle vicende della sua biografia e alla recensione del suo percorso creativo, esige adesso la tradizione delle sue fattezze alla posterità affinché la delineazione della sua figura possa dirsi esaustiva. Se ancora alla metà del Cinquecento questa istanza non è intesa come coattiva (quasi che a quella data la dimensione verbale sopravanzi quella iconica e sia capace da sola di coprire l'intero spettro della documentazione), l'aggiornamento e l'estensione dei dati in vista di una nuova impressione del testo dovrà procedere all'interno di una duplice officina: quella critica-scrittoria dell'umanista e quella iconografica (e anche, se vogliamo, antropologica) dell'illustratore. In realtà Vasari aveva progettato di dotare già il testo della Torrentiniana dei ritratti degli artefici[11] e certamente aveva intrapreso sin dalla prima fase di raccolta delle notizie sugli artisti la ricerca delle fonti visive dalle quali ricavare gli identikit dei singoli personaggi. L'urgenza di dare alle stampe il testo dovette relegare su un piano momentaneamente marginale quel proposito. Nel 1560 il programma riprendeva con alacrità e questa volta subordinava l'uscita del testo al completamento del suo apparato illustrativo. A Cristoforo Coriolano[12] Vasari affidava il compito di tradurre sulle

10 Sulla *Serie gioviana*, la galleria di ritratti che Cosimo I de' Medici aveva commissionato a Cristofano dell'Altissimo esemplata su quella che Paolo Giovio aveva raccolto nella sua celebre villa-museo sul lago di Como, cfr. F. de Luca, *La Serie gioviana della Galleria degli Uffizi*, in C. Acidini, M. Alderotti, *Principesse e ambasciatori: i volti della diplomazia del passato*, Firenze 2012, pp. 93-97.

11 Sul progetto di dotare già l'edizione del 1550 delle effigi degli artisti, cfr. L. Moretti, S. Roberts, *From the* Vite *or the* Ritratti*? Previously Unknown Portraits from Vasari's* Libro de' Disegni, "I Tatti. Studies in the Italian Renaissance", XXI, 1, 2018, pp. 105-136, in particolare alle pp. 105-107.

12 Intorno all'identità dell'autore delle incisioni su legno dell'edizione Giuntina è Vasari stesso a fornire alcune indicazioni che tuttavia – inizialmente provvisorie – restarono fatalmente incomplete probabilmente

matrici di legno i disegni da lui stesso approntati. La seconda edizione delle *Vite*, con il corredo dei 144 ritratti xilografici[13], rappresenta dunque il tentativo di costruire un autentico pantheon iconografico, o un museo della memoria figurativa, entro il quale la corrispondenza tra parola e fattezze del personaggio completa il racconto e lo rende vivo. Nella dedica a Cosimo de' Medici Vasari scrive:

> E se le effigie e ritratti, che ho posti di tanti valenti uomini in quest'opera, de i quali una gran parte si sono avuti con l'aiuto e per mezzo di Vostra Eccellenza, non sono alcuna volta ben simili al vero, e non tutti hanno la proprietà e somiglianza che suol dare loro la vivezza de' colori, non è però che il disegno et i lineamenti non sieno stati tolti dal vero e non siano e' propii e naturali; senza che essendomene una gran parte stati mandati dagli amici che ho in diversi luoghi, non sono tutti stati disegnati da buona mano. Non mi è anco stato in ciò di piccolo incommodo la lontananza di chi ha queste teste intagliate, però che se fussino stati gli intagliatori presso di me, si sarebbe per avventura intorno a ciò molto più diligenza, che non si è fatto, usare[14].

All'interno della breve lettera dedicatoria al duca di Toscana la precisazione sui ritratti occupa poco meno di un quarto dell'intera estensione del testo: segno che per l'autore è una questione di primo piano nel funzionamento "semiotico" delle biografie. Allestire quella galleria paratestuale ha richiesto un importante sforzo documentario, specie per la restituzione delle fattezze di artisti vissuti nelle epoche

per una sua svista in sede di revisione del testo. Il «Maestro Cristofano» che egli indica nella *Vita di Marcantonio Raimondi* quale esecutore degli intagli dei due volumi del testo, lasciando in bianco il suo cognome, fu identificato da Giovanni Gaetano Bottari (1759) in Cristoforo Coriolano correggendo la notizia imprecisa riportata da Filippo Baldinucci nel primo tomo delle *Notizie dei Professori del Disegno*. Cfr. G. Bottari, *Prefazione* all'edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari (3 voll., Roma 1759-1760) in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e archi tettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, I, a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-1987, pp. 3-13, in particolare alle pp. 11-12 (d'ora in poi Vasari, ed. Bettarini/Barocchi). Su Cristoforo Coriolano (Norimberga, 1530 ca.-Venezia?, *post* 1603), da taluni identificato con Christopher Lederer e probabile autore, oltre che delle incisioni dell'opera vasariana, delle illustrazioni per la *Ornithologia* di Ulisse Aldrovandi, cfr. C. Garzya Romano, ad vocem *Coriolano, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IXXX, Roma 1983, pp. 92-94. Cfr. inoltre S. Gregory, *Artists' Portrait in the 1568 edition*, in Ead., *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012, pp. 86-88.

13 Sulla introduzione dei ritratti xilografici nell'edizione del 1568, entro l'amplissima bibliografia, si segnalano: L. Collobi Ragghianti, *Il* Libro de' disegni *ed i ritratti per le* Vite *del Vasari*, "Critica d'arte", n.s., XVIII, 117, 1971, pp. 37-64; J. Kliemann, *Le xilografie delle* Vite *del Vasari*, in *Giorgio Vasari: Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, a cura di L. Corti, M. Daly Davis, Firenze 1981, pp. 237-263; B. Stoltz, *Disegno* versus *Disegno stampato*: *Printmaking Theory in Vasari's* Vite *(1550-68) in the Context of the Theory of* disegno *and the* Libro de' Disegni, "Journal of Art Historiography" 7, 2012, on line su https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/stoltz.pdf; Gregory, *Artists' Portrait*, cit. (vedi nota 12), pp. 83-114.

14 G. Vasari, *Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Cosimo Medici duca di Fiorenza e Siena*, in Id., *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], I, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, A. Rossi, Milano 1962, p. 20.

più antiche; un impegno che – si giustifica Vasari – probabilmente non corrisponde appieno al risultato che egli si sarebbe atteso. La rete d'informatori che egli aveva attivato, in alcuni nodi – probabilmente per l'imperizia di chi avrebbe dovuto fornirgli il materiale iconografico – non ha funzionato a dovere. In realtà, come ha dimostrato Wolfram Prinz[15], l'impegno di Vasari a ricostruire le fattezze degli artefici trattati, nella misura più aderente alla verità storica, s'è spinto molto più in là di quanto farebbe intendere la sua discolpa. In una buona aliquota delle evenienze Vasari ha agito con un metodo, per quanto possibile, "filologico", individuando – anche sul supporto di testimonianze di congiunti ed eredi degli artisti – la fonte riconosciuta come più attendibile. Altrove, invece, la necessità di costituire, come in una specie di carta d'identità, il dualismo tra volto e biografia, lo ha portato ad alcune interpretazioni di pura fantasia. Ad esempio è quanto lamenta Vincenzio Borghini, uno dei primi critici *in fieri* dell'impresa vasariana, in una lettera indirizzata allo stesso biografo a proposito del ritratto di Nicola Pisano che evidentemente l'autore gli aveva sottoposto in anteprima e che Borghini reputa, tanto nel volto quanto nell'abbigliamento, troppo attuale[16]. Una "licenza" iconografica e fisiognomica che, da sola, avrebbe potuto compromettere la credibilità dell'intero apparato di illustrazioni. Il risultato di queste critiche fu probabilmente il rifacimento del ritratto dello scultore duecentesco (forse anche di altri) e, soprattutto, l'intromissione nel corredo della Giuntina di una serie di otto cornici "mute", prive cioè dell'effigie del personaggio. Piuttosto che fornire un'informazione falsa, l'aretino scelse dunque in otto casi[17] una sorta di *crux desperationis* figurata demandando alla fantasia del lettore la possibilità di colmare quei vuoti. Come ha mostrato Giovanni Mazzaferro[18], in

15 W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 12 suppl., 1966, pp. 1, 3-158.

16 Nella lettera *Al Molto Magnifico et Excellente Messer Giorgio Vasari, Pittore et Architteto* (sic) *di Sua Eccellenza Illustrissima*, datata 14 agosto 1564, Vincenzio Borghini scrive: «Di poi ho considerato, che il viso che avete messo a questo Niccola Pisano non mi pare fatto per lui, ma per un più vicino a' nostri tempi; e l'abito lo dimostra pur assai. Ora, questo non mi piace in modo alcuno; e più presto vorrei lasciare in bianco, cioè mettere l'ornamento senza anima; che forse trovandosi poi, ci potrà ognuno metterlo da sé. In somma, se cominciate a metterne uno, che si vegga che non sia, torrete la riputazione a tutti gli altri; perché, come si vede, che uno erra in uno, factus est omnium reus. Et avvertite, che questa testa non si adoperi più, che sarebbe troppo grande errore e scoprirebbe il tutto. Più presto farne un'altra di nuovo: dico, caso che e' sia, come io mi son presupposto». La missiva, pubblicata per la prima volta a cura di K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München 1930, pp. 100-103, in particolare alla p. 102, è consultabile on line su http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_17.php?id=520&daGiorno=1&aGiorno=31&daMese=1&aMese=12&daAnno=1564&aAnno=1564&intestazione=borghini&trascrizione=&segnatura=&bibliografia=&cerca=cerca&.

17 Restarono prive del corrispettivo visuale le biografie di Pietro Cavallini, Giovanni da Ponte, Barna da Siena, Duccio di Buoninsegna, Taddeo Bartoli, Correggio, Pietro Torrigiani e Marco Cardisco ("Marco Calavrese").

18 Sulla questione del risarcimento delle lacune iconografiche all'interno di alcune copie dell'edizione del 1568 sparse per varie biblioteche del mondo, cfr. G. Mazzaferro, *Ritratti disegnati a mano nelle Vite di Giorgio Vasari: nuove scoperte*. Parte prima, online su http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/11/giorgio-vasari.html; parte seconda, online su http://letteraturaartistica.blogspot.com/2016/11/giorgio-vasari4.html.

alcuni esemplari (soprattutto quello della Biblioteca Corsiniana) queste lacune furono colmate a penna – con tale abilità da mimetizzare il tratto grafico fino a farlo apparire un'autentica impressione xilografica – da qualche anonimo possessore del libro[19]. Al di là dell'interesse di questa operazione di risarcimento extratestuale, almeno due aspetti vanno sottolineati: il primo, la rispondenza delle "teste" disegnate alla necessità di completare – anche a costo di agire nell'ambito dell'assoluta invenzione – l'assetto tipografico del volume così che non appaia monco o provvisorio; il secondo, il tentativo di far corrispondere la descrizione dell'indole dell'artista alla sua espressione. Uno sforzo che, nota ancora Mazzaferro, è quasi del tutto assente nelle vignette integrate a mano sebbene quelle della Corsiniana, ancorché del tutto apocrife, fungessero addirittura da archetipi per l'edizione delle *Vite* curata da Giovanni Gaetano Bottari nel 1759-60. Pur nelle ampie libertà che s'era concesso, Vasari dal canto suo aveva tentato di istituire un nesso convincente tra descrizione del carattere del personaggio e sua immagine: il caso di Pontormo è probabilmente uno dei più significativi. Nella figura a corredo della *Vita* il pittore empolese ha il viso smunto, gli occhi gonfi e lo sguardo allucinato come a tentare di cogliere uno dei pensieri capricciosi che parevano albergare nella propria mente[20]. Si tratta di una immagine probabilmente (e volutamente) caricata, tuttavia perfettamente coerente con i dati, soprattutto psicologici, che il biografo fornisce di un artista che egli finge di non comprendere appieno. Jacopo Carucci, sembra in fondo dire il biografo, è uno psicolabile che ha dissipato il proprio talento in un inane sperimentalismo e ne è restato stritolato.

Il trattamento che Vasari riserva a Pontormo è l'antesignano, se vogliamo, di quello che poco più di un secolo dopo Bellori assegnerà a Caravaggio. Qui, però, la dualità tra immagine e testo raggiunge un'altitudine d'inusitata problematicità e segna uno dei punti di maggiore risonanza di quella *damnatio memoriae* cui la critica classicista avviava il maestro lombardo. Sin dall'elaborazione della *editio princeps* delle *Vite*[21] Giovan Pietro Bellori aveva divisato di dotare le dodici biografie (quelle di Reni, di Sacchi e di Maratta restarono inedite fino agli anni quaranta del Nove-

19 Mazzaferro, sulla scorta di Eliana Carrara (E. Carrara, *La fortuna delle Vite del Vasari fra Firenze, Modena e Roma nel primo Seicento: il caso dell'esemplare Giuntino 29.E.4-6 della Biblioteca Corsiniana*, in *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, a cura di K. Burzer, Ch. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia, 2010, pp. 217-233), attribuisce i disegni dell'esemplare della Biblioteca Corsiniana al pittore fiorentino Annibale Mancini, vissuto agli inizi del XVII secolo.

20 Sul ritratto di Pontormo nelle *Vite*, cfr. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, cit. (vedi nota 15), p. 139. Cfr. inoltre L. Berti, *Sembianze del Pontormo*, "Quaderni Pontormeschi", 5, Firenze 1956. In ultimo, F.P. Campione, *La regola del Capriccio. Alle origini di una idea estetica*, "Aesthetica Preprint – Supplementa", 27, 2011, p. 84.

21 G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672.

cento) di altrettanti ritratti ad acquaforte realizzati in parte dal fiammingo Albertus Clouwet (che firma le incisioni relative ad Annibale Carracci e Nicolas Poussin), in parte dal francese Etienne Baudet, al quale va attribuita con buona probabilità proprio l'immagine di Michelangelo Merisi, e forse da altri grafici ancora. In generale, l'apparato d'immagini delle *Vite* belloriane mostra una certa discontinuità qualitativa e una totale disomogeneità d'impostazione, segnali evidenti delle diverse mani che operarono al suo cantiere iconografico probabilmente da postazioni separate. Ancor più di Vasari, Bellori tenta di istituire un rapporto verosimile tra gli esiti stilistici di ciascun artista (a loro volta riflesso dei rispettivi caratteri) e il ritratto che introduce il singolo profilo informativo. Di Domenichino, ad esempio, il biografo romano scrive: «La faccia di Domenico era rubiconda, gli occhi di color celeste, le guancie piene, ma diminuiva alquanto nella parte del naso, che non lo rendeva affatto signorile, ancorché per la canizie venerabile»[22]. Anche senza il supporto dell'illustrazione, non potremmo immaginare un ritratto più bonario e rassicurante di quello che Bellori premette alla *Vita* dell'artista bolognese: Zampieri è un anziano sorridente che pare uscito da uno dei suoi edificanti quadri "d'historia". D'altro canto, riecheggiando di una lontana suggestione dalla prima edizione delle *Vite* di Vasari, le biografie belloriane seguono un percorso idealmente ascendente[23] lungo una linea che – senza bruschi salti di merito – dalla provvidenziale rigenerazione della pittura dalle paludi del Manierismo dovuta ai Carracci arriva alla perfezione formale e morale di Nicolas Poussin. Nell'edificio testuale e iconografico delle *Vite*, la parentesi relativa a Caravaggio sembrerebbe dunque un corpo estraneo, introdotto a forza – nella migliore delle ipotesi – per le indubbie qualità che l'autore gli riconosce o, se si vuole indulgere a una buona dose di malignità, come modello contrastivo per mostrare quali effetti nocivi possa procurare all'arte l'indiscriminata ricerca del vero. In realtà la *Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio pittore* è onesta quanto può esserlo la rievocazione di un artista appartenente a un tempo non solo tramontato per sempre, ma pure straordinariamente lontano dal classicismo barocco di cui Bellori è l'ideologo. Niente a che vedere con la meschina rivalsa che trent'anni prima, in spregio a qualunque *parce sepulto*, Giovanni Baglione s'era preso del nemico degli anni giovanili rievocando il comportamento di un Caravaggio «uomo satirico e altiero [che] usciva talora a dir male di tutti i pittori passati e presenti, per insigni

22 G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, con introduzione di G. Previtali, Torino 1976, p. 357.

23 Sul funzionamento di questo modello storiografico, cfr. P. Sabbatino, «Una montagna aspra e erta» e «un bellissimo piano e dilettevole». Il modello narrativo del Decameron *e* La Galeria *del Marino nelle* Vite *del Bellori*, "Cahiers d'Études Italiennes", 8, 2008, online su http://cei.revues.org/896; DOI: 10.4000/cei.896.

che fossero, poiché a lui pareva d'aver solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione»[24]. E che, morendo miserabilmente, aveva chiuso nel modo più consono una vita scapestrata e malvagia. Un Caravaggio che, a dire di Poussin – il nume tutelare delle *Vite* –, «era venuto al mondo per distruggere la pittura»[25] e che negli auspici di Bellori probabilmente sarebbe dovuto sprofondare in una specie d'inferno senza alcuna possibilità di redenzione. Eppure i giudizi del biografo restano ancorati a una misura di equilibrio che solo qua e là è contraddetta dall'accusa di mancanza di decoro, di ricercare «le sozzure e le deformità»[26], di sconoscere la fantasia nel totale asservimento alla cruda realtà. La vera mistificazione, in realtà, Bellori la compie nell'atto in cui sceglie il ritratto (fig. 1) da apporre all'apertura del testo[27], in modo che corrisponda alla sua descrizione – quasi in una foto segnaletica d'allora – dei connotati dell'artista: «Tali modi del Caravaggio acconsentivano alla sua fisionomia ed aspetto: era egli di color fosco, ed aveva foschi gli occhi, nere le ciglia ed i capelli; e tale riuscì naturalmente nel suo dipingere»[28]. Qui Baudet, di concerto con Bellori, realizza un autentico capolavoro di retorica per immagini: ostende al lettore la figura di un uomo che pare aver abbondantemente superato la quarantina, brizzolato, gli occhi dal taglio vagamente a mandorla; soprattutto dallo sguardo torvo, e colto nell'atto di impugnare l'elsa della spada come all'insorgere d'una subitanea minaccia. L'abito da Cavaliere di Malta, come vedremo, è già parte integrante della sua iconografia. Ecco, l'immagine che apre il profilo di Caravaggio, come in un prodigioso ritratto di Dorian Gray è invecchiata al posto del suo *alter ego* vivente: o meglio, gli è sopravvissuta per proseguirne il decadimento fisico e morale. Forse non si è tanto distanti dal vero se si afferma che il ritratto belloriano di Michelangelo Merisi segna uno stato, tra i più sconcertanti, di quell'autentica metamorfosi che ha attraversato la rappresentazione delle sue fattezze nel corso dei secoli. La "vera effigie" di Caravaggio è insomma una icona proteiforme e allo stesso modo la percezione (e la resa) dei suoi tratti fisiognomici rispondono esattamente alla fortuna critica che gli arride in una determinata epoca.

24 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642, p. 131.

25 A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, III, London 1705, p. 152. Sulla questione dei giudizi di Poussin su Caravaggio, cfr. L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris 1997, p. 14.

26 Bellori, *Le vite de' pittori*, cit. (vedi nota 22), p. 230.

27 Similmente agli altri profili biografici, quello di Caravaggio è accompagnato da una personificazione allegorica. Qui è la *Praxis*, raffigurata nelle vesti di un uomo (dal volto in verità poco rassicurante) intento ad armeggiare con un pendolo e un compasso. È evidente che con questa particolare dotazione simbolica, Bellori volesse rafforzare l'immagine negativa di un artista intento solo a copiare servilmente la realtà, senza alcun ricorso alla dimensione dell'ideale.

28 Ivi, p. 232.

La questione del "vero" aspetto fisico di Caravaggio è una delle più vessate (o forse meglio, triturate) della storia della critica, quasi che l'interpretazione del suo stile, i tentativi di comprendere fino in fondo i presupposti e le conseguenze della sua rivoluzione pittorica non potessero prescindere da divagazioni nel territorio della fisiognomica o persino dell'antropologia criminale. Com'è noto, l'artista non realizzò mai autoritratti autonomi (l'idea di stare in posa, immobile a osservare l'osservatore pare non si addicesse al proprio temperamento impaziente), ma disseminò per ogni dove nei suoi quadri la propria presenza fisica: dal *Bacchino malato* (1593-1594 circa) al *David con la testa di Golia* (1609-1610 circa), passando attraverso le grandi composizioni pittoriche nelle quali egli stesso compare come testimone della scena, Caravaggio è continuamente entrato nei suoi dipinti[29]. Piuttosto, non sono stati tramandati ritratti di lui in vita: il celebre disegno di Ottavio Leoni della Biblioteca Marucelliana (fig. 2), l'autentico archetipo da cui derivano tutte (o quasi) le successive interpretazioni della "vera effigie" di Caravaggio, è posteriore di almeno una decina d'anni alla morte dell'artista[30]: fu realizzato dal disegnatore romano – secondo il suo costume – "alla macchia" (cioè a memoria)[31] o magari sulla scorta di un antecedente (risalente dunque, stando all'aspetto da trentenne del pittore, al 1600-1605) andato perduto[32]. Nel ritratto di Leoni, Caravaggio appare al solito accigliato, i capelli scomposti (un *look* ormai consustanziale alla sua immagine canonica), il naso camuso e le labbra carnose, ma tutto sommato florido e con la pelle del viso abbastanza liscia e giovanile. Sebbene sia un ritratto postumo, quello di Leoni corrisponde in modo sorprendente alla descrizione che dell'aspetto del pittore fece, nel corso di una deposizione in un processo per aggressione, nel luglio 1597, un tale Luca «quondam Marci Romanus», barbiere con bottega presso la chiesa di Sant'Agostino a Roma: «Questo pittore è un giovenaccio grande, di vinti o vinticinque anni con poco

29 Sulla questione degli autoritratti di Caravaggio, il saggio fondativo è quello di Á. Czobor, *Autoritratti del giovane Caravaggio*, "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", II, 1-2, 1954, pp. 201-213. Cfr. inoltre M. Di Vito, *Iconografia di Caravaggio attraverso gli autoritratti, veri e presunti*, in V. Merlini, D. Storti, *Caravaggio. Adorazione dei pastori*, Milano 2010, pp. 33-43, che tuttavia, al di là delle evidenze ormai pressoché definitivamente storicizzate, eccede nella individuazione delle fattezze dell'artista lombardo anche in personaggi davvero poco somiglianti al pittore.

30 Yuri Primarosa (Y. Primarosa, *Ottavio Leoni (1578-1630). Eccellente miniator di ritratti. Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Roma 2017, pp. 238 ss.) propone addirittura una datazione al 1625-28, il che ancor più avvalorerebbe l'idea di un ritratto realizzato su reminescenze fisionomiche evidentemente molto lontane.

31 Su questo aspetto, tra i primi a considerare l'importanza del disegno longhiano e il suo statuto di opera *ex post*, è stato R. Longhi, *Volti della Roma caravaggesca*, "Paragone", 21, 1951, pp. 35-39, in particolare a p. 36, nota 1.

32 Sul disegno dell'artista romano, e sulla serie di ritratti di personaggi illustri custoditi entro il volume segnato H (il ritratto di Caravaggio è al foglio 4) della Biblioteca Marucelliana di Firenze, cfr. Primarosa, *Ottavio Leoni*, cit. (vedi nota 30), pp. 238 ss.. Cfr. anche Ivi la scheda 642.

di barba negra, grassotto con ciglia grosse et occhio negro, che va vestito di negro non troppo bene in ordine, che portava un paro di calzette negre un poco stracciate, che porta li capelli grandi, longhi dinanzi»[33].

Meno conosciuta, eppure se possibile ancor più rivelatrice di quella che sarà la "fortuna" dell'immagine caravaggesca nei tempi successivi, è la versione che lo stesso Leoni aveva realizzato – se è verosimile, come sembra, la cronologia proposta da Primarosa[34] – già intorno al 1614, dunque pochissimi anni dopo la morte del pittore. Il disegno (fig. 3), già presso la collezione D'Arton ad Avignone e attualmente in collezione privata ad Ajaccio, era stato reso noto già negli anni cinquanta del secolo scorso da Roberto Longhi[35], che giustamente ne aveva individuato l'importanza in seno alla definizione dell'iconografia dell'artista lombardo. Nel ritratto[36], eseguito con la stessa tecnica di quello custodito a Firenze, Caravaggio ha la stessa posa di tre quarti, la medesima acconciatura scomposta, l'identico sguardo cupo al quale, semmai, s'è aggiunta una nota melanconica. Piuttosto, rispetto all'esemplare fiorentino, in questa variante l'artista compare sensibilmente smagrito, più accentuate le borse sotto i suoi occhi e le rughe sulla fronte. Intromissione iconografica di non poco conto, la croce dell'Ordine di Malta sul ferraiolo quale segno della sua investitura a Cavaliere Magistrale di Obbedienza, avvenuta nel luglio del 1608[37]. Un attributo che, come abbiamo notato, da Bellori in poi accompagnerà pressoché tutte le interpretazioni della sua effigie fino a tempi più recenti. Certamente derivato da uno dei due prototipi leoniani, il ritratto[38] custodito presso l'Accademia di San Luca (1617 circa) per certi versi li sintetizza (fig. 4): l'anonimo pittore, a identificare il quale si è ipotizzato il nome del figlio di Ottavio Leoni Ippolito, sebbene non fornisca una prova di elevata qualità pittorica, tenta però di interpretare persino luministicamente le sembianze dell'artista accentuando con una qualche sapienza chiaroscurale i suoi tratti somatici: Caravaggio, morto da pochi anni, doveva quasi certamente avere quell'aspetto e il fatto che la sua immagine – ancorché

33 Gli atti di questo processo, rinvenuti nel 1998, sono stati pubblicati da S. Corradini, M. Marini, *The Earliest Account of Caravaggio in Rome*, "The Burlington Magazine", CXL, 1138, 1998, pp. 25-28. Il passo citato è riportato a p. 26: Deposizioni di testimoni di fronte al Tribunale del Governatore di Roma, 11-12 luglio 1597, Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, *Investigationes* 274 [gia n. 290], fascicolo 180-90.

34 Primarosa, *Ottavio Leoni*, cit. (vedi nota 30), p. 48.

35 Cfr. Longhi, *Volti della Roma caravaggesca*, cit. (vedi nota 31), p. 35.

36 Sull'opera, cfr. la scheda 309 a cura di Primarosa, *Ottavio Leoni*, cit. (vedi nota 30).

37 Sull'ascrizione di Caravaggio all'Ordine dei Cavalieri di Malta, cfr. S. Macioce, *Caravaggio: il pittore "colla croce in petto"*, in *I cavalieri di Malta e Caravggio. La storia, gli artisti, i committenti*, a cura di Ead.,Roma 2010, pp. 96-122; L. G. de Anna, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio e l'Ordine di Malta*, Catanzaro 2012, pp. 48-71 e *passim*.

38 Sul ritratto di Caravaggio custodito presso l'Accademia di San Luca, eseguito da un anonimo pittore verso il 1617, cfr. la scheda n. 4 di M. Nicolaci, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra a cura di E. Lo Sardo, M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 192-193.

egli non avesse mai fatto parte di alcun sodalizio accademico – fosse accolta nella rassegna di altri artisti della Congrega di San Luca, è una testimonianza significativa di come da un lato si tentasse di riabilitarne l'infausta memoria, e dall'altro di aggregarlo più o meno forzosamente a un'associazione che in vita gli era stata del tutto estranea. Quello dell'Accademia di San Luca è, per la sua vicinanza cronologica agli estremi della vita di Caravaggio, l'ultimo dei ritratti "verosimili" del maestro lombardo. Entro quell'ideale catena evoluzionistica su cui potremmo sistemare le declinazioni posteriori della sua effigie, il ritratto belloriano di cui facevamo cenno più sopra è probabilmente l'anello successivo. Quello da cui ha inizio l'incessante mutazione delle sue forme.

Già nella biografia che il tedesco Joachim von Sandrart scrive di Caravaggio per il secondo tomo del primo volume della *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*[39] (1675), il testo cronologicamente più vicino alle *Vite* di Bellori, l'immagine dell'artista ha subito una ulteriore trasformazione. Nel piccolo medaglione ad acquaforte (fig. 5), che Sandrart immagina come un cameo inserito in una sorta di teca assieme ad altri ritrattini di artisti (un po' come era in uso nelle *Wunderkammern* e nei *Kunstkabinette* di quel tempo[40]), Caravaggio è ancora più invecchiato ed emaciato: d'altro canto, questa ennesima alterazione dei suoi tratti fisici corrisponde con perfetta coerenza allo statuto del profilo che il pittore e biografo tedesco "inventa", più che ricostruisce, di un artefice che ormai s'avviava a entrare in una specie di mitologia negativa. Basti, tra tutti i passi, la chiusa della "novella", nella quale Sandrart immagina che il pittore lombardo – livoroso contro Giuseppe Cesari d'Arpino che era stato investito dal papa del titolo di cavaliere – corresse a Malta solo per essere a sua volta ascritto all'Ordine gerosolimitano e facesse subito ritorno a Roma per regolare «con la spada la vecchia contesa»[41] con il rivale: «ma questa fretta gli causò una febbre acuta, e proprio ad Arpino, dov'era nato il suo avversario, che perciò portava quel nome, si ammalò e morì»[42]. D'altro canto, cosa contavano ormai l'esattezza documentaria o l'acribia nel vaglio delle notizie? Al proprio pubblico Sandrart confeziona una favola avventurosa, pasticciando una serie di dati fittizi tra i quali il ritratto inciso non è che un particolare, se vogliamo, del tutto secondario.

39 J. von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura e Pittura, oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürberg 1675-1679. I volumi furono pubblicati il primo in cinque tomi nel 1675, il secondo in quattro tomi nel 1679. Una edizione in latino del testo seguì poi nel 1683.

40 Il ritratto di Caravaggio compare nel secondo tomo nella tavola "S", in corrispondenza della p. 188 accompagnato da quelli di Giorgio Vasari, Cavalier d'Arpino, Annibale Carracci e Giovanni Lanfranco.

41 J. von Sandrart, *Michael Angelo Marigi von Caravggio*, in *L'Academia Todesca*, I, cit. (vedi nota 39), p. 189. Il testo consultato è in *Vite di Caravaggio. Testimonianze e documenti*, a cura di S. Zuffi (), Milano 2017, p. 94, che a sua volta trae il passo da *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875*, a cura di S. Macioce, Roma 2010.

42 *Ibidem*.

Nella seconda edizione delle *Vite*[43] di Bellori (1728), per la quale si dovette procedere al rifacimento delle lastre incisorie, la degenerazione fisica cui sembra ormai irreversibilmente avviata la memoria delle sembianze di Caravaggio giunge a uno degli stadi più inquietanti. Toccò questa volta all'incisore napoletano Filippo de Grado approntare il corredo d'illustrazioni della stampa, elaborando le quali optò per una impostazione diversa rispetto al modello della prima impressione tipografica: le raffigurazioni allegoriche, che nella *princeps* stavano separate rispetto alle diverse effigi degli artisti, in questa sono inglobate nel *pattern* del ritratto, esemplificando con maggiore immediatezza le caratteristiche di pensiero e d'agire di ciascun maestro. Così nel ritratto di de Grado che ne apre la biografia, Caravaggio sembra sfiorare i cinquant'anni, completamente ingrigito in una zazzera assai più folta e lunga che in tutti i precedenti (fig. 6). È nella restituzione dei lineamenti del viso che l'incisore raggiunge il diapason dell'inventiva: il suo «Michelangelo Merigi» è un uomo roso da un male misterioso che gli ha completamente travisato i connotati, rimodellato il naso (che ora appare enfio lungo tutta la linea del setto) e scavato rughe ancor più profonde rispetto al modello del 1672. Il Caravaggio di de Grado è insomma il prototipo dell'*homo selvaticus* che ritroveremo ad esempio nel ritratto che precede il profilo dell'artista nel primo volume degli *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* di Antoine Joseph Dézallier d'Argenville[44] (1745), realizzato quasi certamente da Michel-Guillaume Aubert. Qui, da buon naturalista, d'Argenville sembra interessato più agli aspetti antropologici che a quelli strettamente formali della biografia del pittore. Così la precisazione sul comportamento di Caravaggio («stava ordinariamente male abbigliato, trascorreva il tempo senza lavorare presso la taverna, dove non avendo nulla per pagare, dipinse l'insegna del locale che in seguito fu venduta a un prezzo considerevole»[45]), che riecheggia da Bellori, si traduce in una vignetta (fig. 7) nella quale, se possibile, i tratti caratteristici del protagonista vanno incontro a una ancor più marcata caricatura: il personaggio appare una specie di macrocefalo, l'asse sagittale del suo volto s'è accorciato e al contempo s'è espanso quello frontale. Un nano malvagio e insolente non avrebbe indossato, probabilmente, una maschera più adatta.

Ci si accorge dunque, man mano che ci si allontana dall'epoca della scomparsa di Caravaggio, che la memoria del suo aspetto si fa più labile o forse – giusto il modo con cui il suo stile è recepito in una determinata epoca – più fantasiosa l'interpreta-

43 G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni, co' loro ritratti al naturale*, Roma 1728.

44 A.J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres: avec leurs portraits gravés en Taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, Quelques Reflexions sur leurs caractères et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres*, I, Paris 1745 (seconda parte pubblicata nel 1745; terza e quarta parte pubblicata nel 1762).

45 Ivi, p. 262.

zione della sua figura. Il caso forse più paradossale è rappresentato dall'incisione che Henri-Simon Thomassin trasse da un dipinto già nella Galleria del duca d'Orléans a Parigi a illustrazione della *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux* di Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette[46] (fig. 8). L'incisione, conosciuta in almeno tre esemplari[47], ritrae Caravaggio (o meglio, un personaggio identificato come tale) nell'atto di specchiarsi con tanto di *Vanitas* appoggiata su un libro. Si trattava in realtà di un dipinto di Jusepe de Ribera[48] che rappresentava quasi certamente un filosofo (Socrate?), come simbolo appunto della inconsistenza delle cose materiali, o più verosimilmente Esculapio[49]. Al di là di queste identificazioni, alle quali andrà aggiunta quella che interpreta l'immagine come la rappresentazione di una specie di Caravaggio-Narciso[50], l'abbaglio in cui incorrono Pierre Crozat e Pierre-Jean Mariette, e a sua volta l'incolpevole Thomassin, è sommamente rivelatore: dell'artista italiano s'era quasi perduta la memoria iconografica, ma restava ancor vivo il ricordo della sua vita errabonda e disgraziata. Nessun soggetto, perciò, si prestava meglio a restituirgli un volto convincente se non quello di un personaggio che nel dipinto di Ribera esibisce dei tratti fauneschi, a brandelli le vesti, mentre un'incipiente – e del tutto inedita – calvizie sta cominciando a scoprirgli la fronte.

Se dovessimo assumere una specie di paradigma alla Rosenkranz[51], per il quale la riabilitazione estetica del concetto di Brutto passerebbe attraverso il comico e la caricatura, potremmo affermare che con le prove di Thomassin e Aubert su Caravaggio siamo giunti a uno snodo cruciale. Dagli inferi cui è giunta l'interpretazione della "vera effigie" del pittore lombardo, in effetti, è possibile solo risalire. Può apparire strano, eppure a un certo punto si fa strada una controtendenza e quel volto che nel

46 P. Crozat, P.-J. Mariette, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celuy de Mgr le Duc d'Orléans & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abbrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau*, 3 voll. (primo e secondo volume pubblicati nel 1729; terzo volume pubblicato nel 1742).

47 Oltre a quello inciso da Thomassin, in controparte rispetto al dipinto da cui è tratto (vedi *infra*), del presunto autoritratto di Caravaggio presso il Cabinet del duca d'Orléans si conoscono quello trasposto ad acquaforte da Jacques Couché per il primo volume della *Galerie du Palais-Royal,* Paris 1786 (secondo e terzo volume pubblicati nel 1808) e un altro esemplare più tardo pubblicato per i tipi della stamperia parigina di Charles Chardon "l'ainé" intorno al 1825.

48 Il quadro di Jusepe de Ribera, oggi non rintracciabile (di cui restano diverse repliche o copie), potrebbe essere però identificato con quello apparso recentemente a un'asta di Christie's, e già nella collezione Solar di Bilbao.

49 Su questa interpretazione, appoggiata sul fatto che in una delle versioni conosciute d'intravede scritto sul libro in primo piano "Scvlapio", cfr. W. Schupbach, *The Paradox of Rembrandt's "Anatomy of Dr. Tulp"*, "Medical History", XXVI, 2, 1982, pp. 1-110, in particolare alle pp. 98-99.

50 A questa conclusione, che tuttavia non tiene in conto della apocrificità dell'autoritratto, giunge P. Sohm, *Caravaggio's Deaths*, "The Art Bulletin", LXXXIV, 3, 2002, pp. 449-468, in particolare alle pp. 461-463.

51 K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853; ed. it., *Estetica del Brutto*, a cura di S. Barbera, con presentazione di R. Bodei, Palermo 1994[2].

corso di un secolo s'era grottescamente trasmutato fino a sembrare una specie di satiro, a poco a poco riprende dei tratti "normalizzati". In una curiosa composizione di cera del Museo Carnavalet di Parigi[52], sicuramente di manifattura italiana della fine del XVIII secolo, questo processo sembra già in atto. «Michelangiolo Amerighi» (così precisa la tabella al fastigio della cornice) compare di tre quarti, assorto (o addirittura imbambolato) lo sguardo, riccissima la capigliatura che pare tipica di un uomo mediorientale. Più che una disistima espressa attraverso una flessione "etnica" dei suoi tratti facciali, il piccolo bassorilievo interpreta in modo un po' *naïf* l'immagine vulgata dell'artista non senza una leggera intonazione malinconica. D'altra parte proprio la tristezza d'espressione sarà il connotato di una buona parte delle declinazioni ottocentesche del volto di Caravaggio: è il caso di dire che, dopo la forsennata campagna denigratoria cui era stata sottoposta la sua rappresentazione nel corso del Sei e del Settecento, atteggiandone i lineamenti a un'attitudine minacciosa e perfida, giunse a un certo punto il tempo della riabilitazione. La più sorprendente di queste "puntate" fu probabilmente quella realizzata da Carlo Lasinio già intorno al 1789 per la *Raccolta di 350 ritratti di pittori*[53]. Caravaggio vi compare con una espressione ineffabilmente mesta, gli occhi addirittura lucidi di pianto (fig. 9). Degli attributi che aveva esibito in non pochi antecedenti non è rimasta che una medaglietta al petto, per altro con un errato riferimento all'Ordine di Malta[54]. Nel «Caravage» di Antoine Maurin, nel terzo tomo della *Galerie des Peintres* di Jean-Claude Chabert (1826), la rivoluzione fisiognomica che ha attraversato l'artista lombardo in due secoli di travagliata fortuna può dirsi completata (fig. 10). Il personaggio compare finalmente ringiovanito, ben pettinato e accuratamente sbarbato, con uno sguardo insolitamente dolce e amichevole: un perfetto e raffinato

52 Il piccolo bassorilievo in cera (inv. n. S3248), entro una cornice di legno (cm 12 x 15), pervenne al Museo Carnavalet dalla collezione di Alfred Frigoult de Liesville nel 1880, come del resto gran parte dei pezzi custoditi nel museo parigino. Fa parte in realtà di una serie di ritratti a bassorilievo in cera policroma che comprende, tra gli altri, Filippo Lippi, Diego Velázquez, Tiberio Tinelli, Rubens, Beccafumi, Joshua Reynolds, Santi di Tito, Barocci e Domenichino. Cfr. in particolare, sul ritratto di Caravaggio, la scheda online su http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-du-caravage-1569-1609-peintre-italien.

53 C. Lasinio, *Raccolta di 350 ritratti di pittori eccellenti*, s.l., s.d. (ma 1789 circa). L'incisore trevigiano Carlo Lasinio realizzò a più riprese una serie di incisioni che traducevano graficamente la raccolta di autoritratti custoditi presso la Galleria degli Uffizi. Ciascuno dei volumi, di volta in volta, fu arricchito da nuove immissioni di immagini. Sull'argomento, cfr. L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLIII, 2-3, 1999, pp. 665-691. L'esemplare da cui proviene l'incisione raffigurante Caravaggio, attualmente sul mercato antiquario, presenta tutti i ritratti incisi rifiniti a mano, trattandosi probabilmente di una copia pilota del testo sulla quale l'artista realizzò le diverse prove di colore e di sistemazione delle didascalie illustrative.

54 Lasinio, che probabilmente aveva una conoscenza molto approssimativa di quelle decorazioni, affibbia al petto dell'artista una piccola medaglia con una croce che pare piuttosto quella dell'Ordine dei Cavalieri Templari.

dandy del XIX secolo. È dunque indubbiamente anche quest'immagine fuorviante, ma in una modalità opposta rispetto a quelle grottescamente trasmutate dei due secoli precedenti: cos'era avvenuto? Certamente l'insorgere della corrente romantica aveva contribuito non poco, specie in Francia, a far riguardare Caravaggio con uno spirito differente. È troppo nota l'influenza che l'artista lombardo esercitò su pittori della generazione di Théodore Géricault o Eugène Delacroix, o ancora su Gustave Courbet e Antoine Wiertz (per non parlare di Jacques-Louis David già nel secolo antecedente) perché occorra ripercorrerne i rapporti di dipendenza. Victor Schoelcher ad esempio, recensendo il *Salon* del 1835, notava che «non è l'assenza di ogni difetto, ma la presenza d'eminenti qualità che costituiscono un temperamento e perfino un genio. Certi uomini, capaci di una foga indomabile, non possono rassegnarsi all'impeccabile saggezza della mediocrità. Tra questi Caravaggio e Salvator Rosa»[55]. Esattamente le stesse caratteristiche che avevano determinato il discredito del pittore presso i posteri sei e settecenteschi, rappresentavano ora i suoi punti di forza. Ciò che prima era stato indubitabile prova d'un agire delittuoso, persino denunciato dai suoi quadri, era adesso l'empito di un'arte che pareva finalmente rispondere al nuovo gusto. Sono, per altro, i medesimi tratti che – pochi anni dopo – Franz Theodor Kugler, in un passo del suo celebre *Handbuch der Geschichte der Malerei,* individuerà come essenziali della pittura di Caravaggio: «le sue opere, ad onta della interpretazione di vita comune e senza scelta, hanno una particolare grandiosità e un certo quasi tragico pathos, che sembra specialmente esprimersi nelle linee grandiose del panneggiare»[56]. Caravaggio s'avviava infine a scontare la plurisecolare pena cui l'aveva condannato una schiera amplissima di critici. Era naturale che anche la rappresentazione del suo volto ne risentisse e rifacesse all'indietro il suo corso quella specie di lombrosiana "regressione atavica" che ne aveva travisato l'aspetto nei modi più curiosi.

Solo restava a chiudere quella parabola di reintegrazione nel seno dell'ortodossia estetica e della moralità, la raffigurazione della sua morte. Provvide a colmare questa singolare lacuna iconografica il pittore belga Eugeen Van Maldeghem. Nel numero 30 de "L'Album" dell'anno 1842 pubblicò, a illustrazione di un articolo di Domenico Zanelli dal titolo *Morte di Michelangelo da Caravaggio*[57], una vignetta nella quale –

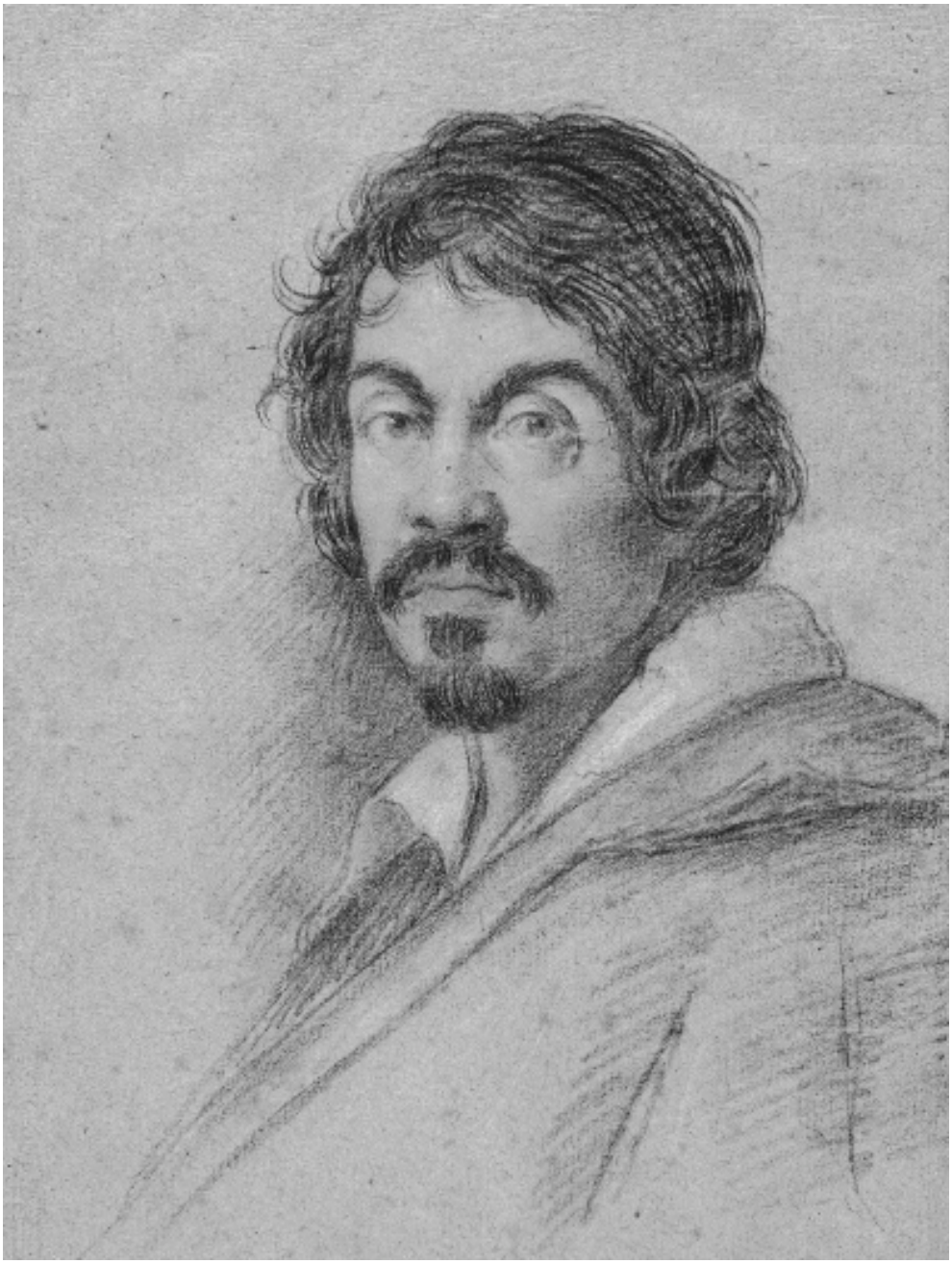
55 V. Schoelcher, *Salon de 1835*, "Revue de Paris", 17, 1835, pp. 164-194, in particolare a p. 170. Il passo è citato in R. Longhi, *Antologia della critica caravaggesca*, "Paragone", 21, 1951, pp. 43-56, in particolare a p. 54.

56 F. Th. Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, II, Berlin 1847, p. 382.

57 D. Zanelli, *Morte di Michelangelo da Caravaggio*, "L'Album, Giornale letterario e di Belle Arti", 30, 1842, pp. 237-238.

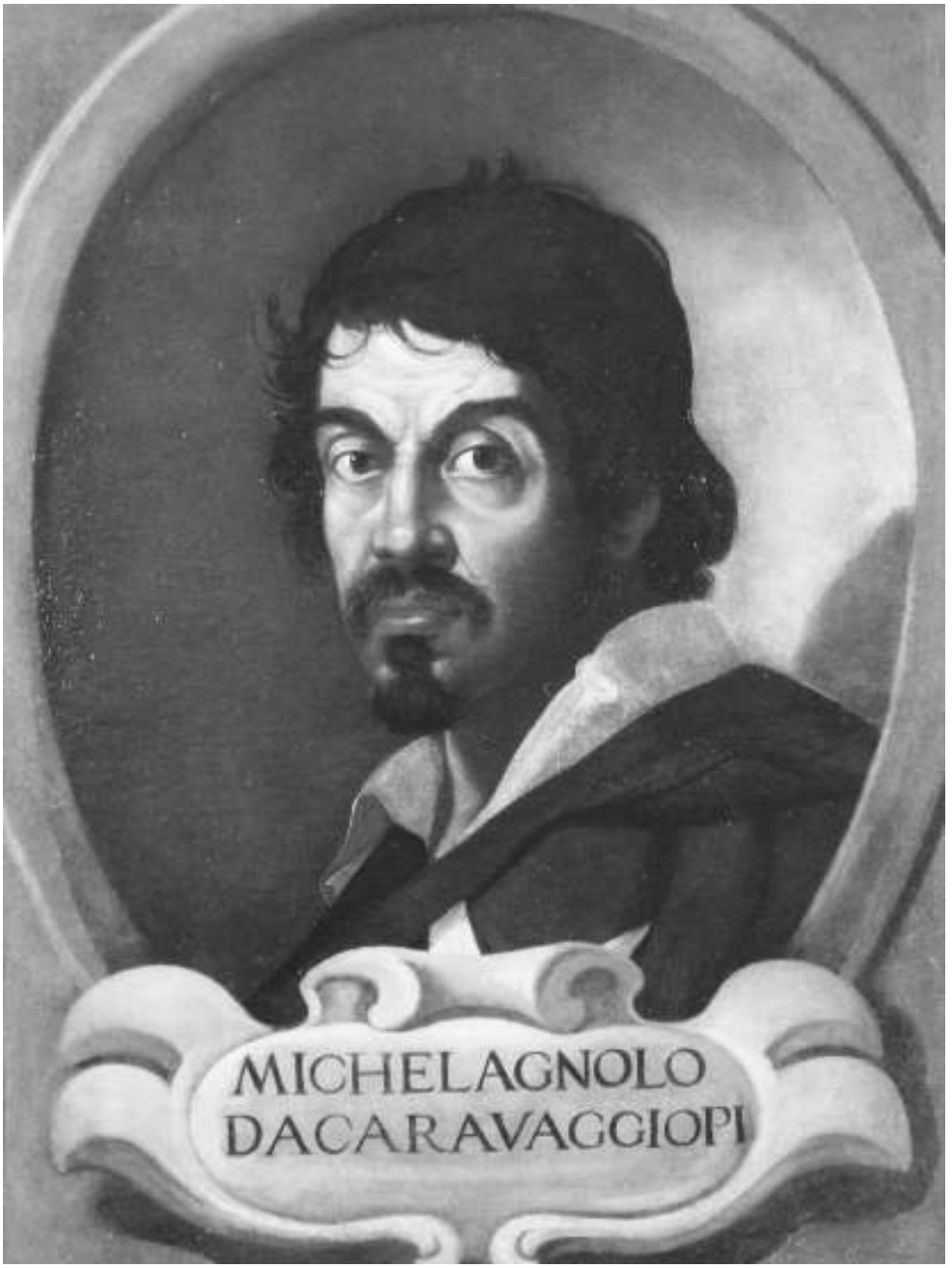
con notevole sforzo di fantasia – ricostruiva l'ultimo istante della vita di Caravaggio (fig. 11). Ai piedi di un cippo itinerario su cui s'intravede l'indicazione «Roma», l'agognata méta dell'indulto e della restituzione al consorzio civile, il pittore s'è accasciato esausto abbracciando una cartella di disegni da cui escono anche la tavolozza e i pennelli. Una coppia di corvi, nella più tipica atmosfera *noir*, volteggia come ad attendere la sua anima o forse il pasto dal suo corpo: in quell'ultima scena di solitudine e di fallimento Michelangelo Merisi ha trovato finalmente il perdono della critica e la pietà del suo pubblico.

1. Etienne Baudet, *Michelangelo Merigi da Caravaggio*, acquaforte (da G.P. Bellori, *Vite*, Roma 1672)



2. Ottavio Leoni, *Michelangelo da Caravaggio*, disegno a carboncino e pastelli su carta azzurra, 1621-1625 circa, Firenze, Biblioteca Marucelliana

3. Ottavio Leoni, *Fra Michelagnolo Merisio da Caravagio*, disegno a carboncino e pastelli su carta azzurra, 1614 circa, già Avignone, collezione D'Arton

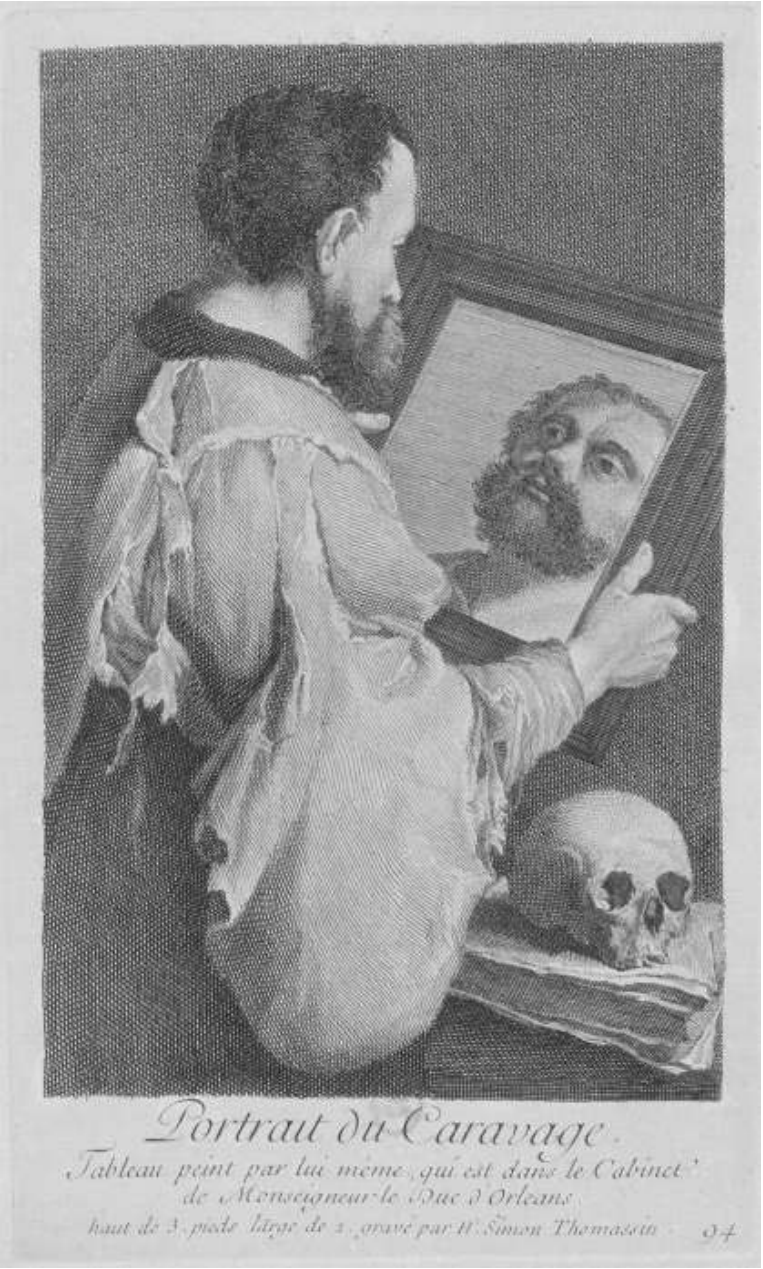


4. Anonimo, *Michelagnolo da Caravaggio Pi[ttore]*, olio su tela, 1617 circa, Roma, Accademia Nazionale di San Luca

5. Joachim von Sandrart, *Michel Angelo Marigi v[on] Carawagi*, acquaforte (da J. von Sandrart, *Teutsche Academie*, I, Nürnberg 1675, particolare della tavola «S»)

6. Filippo de Grado, *Michelangelo Merigi da Caravaggio*, acquaforte (da G.P. Bellori, *Vite*, Roma 1728)

7. Michel-Guillaume Aubert (attribuito a), *Michelange de Caravage*, calcografia (da A.J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, I, Paris 1745)



8. Henri-Simon Thomassin, *Portrait du Caravage, tableau peint par lui-même*, acquaforte (da P. Crozat, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux*, I, Paris 1729)

9. Carlo Lasinio, *Mic[hel] An[giolo] Amerighi da Caravaggio*, incisione rifinita a mano (da C. Lasinio, *Raccolta di 350 ritratti di pittori*, 1789 circa)

10. Antoine Maurin, *Michelange de Caravage*, litografia, da J.-Cl. Chabert, *Galerie des Peintres,* III, 1826

11. V.M. (Eugeen Van Maldeghem), *Morte di Michelangelo da Caravaggio*, litografia (da "L'Album, Giornale letterario e di Belle Arti", 30, 1842)

L'ELOGIO DELL'ARTISTA NELLA ROMA BAROCCA: IL CASO DI ANTONIO BRUNI*

Daniela Caracciolo

> Queste poesie di V.S. son pitture vive, che ritraggono l'esemplare lodato al naturale […] perché nel suo stile fioriscono le grazie, le rime non sono mendicate, ma naturali, e si replicano di rado, il concetto è nobile, la dicitura peregrina, i pensieri nuovi, e si vede, ch'ella non imita quei pittori frusta pennelli, che attendono a copiar le tavole antiche, ma le piace filosofar con nuove, e capricciose fantasie per non esser nel numero della plebe de poeti. Veggo ancora, che i luoghi imitati son reconditi, e v'ha gran parte Nonno e Claudiano, ambedue lumi inestinguibili della poesia greca e latina, perché (se com'ella sa) la Poesia tanto più nobile è, quanto più imita[1].

Così Giovan Battista Marino lodava Antonio Bruni, suo giovane amico e sodale conosciuto a Roma intorno al 1623, affermando un'idea di poesia che, come ha notato Giovanni Getto, «lungi dall'ignorare le regole, andasse al di là delle regole»[2]. È questo il gusto per «il concetto nobile, la dicitura peregrina, i pensieri nuovi» capace di richiamare e imitare i più preziosi poeti dell'antichità. Marino sottolinea un aspetto fondamentale nella cultura del Seicento: il confronto tra età classica e moderna, tradizione e attualità, da cui si sviluppa la polemica intorno al "paragone"[3]. Con la tendenza allo sperimentalismo, all'innovazione linguistica e al riutilizzo di materiali come l'espressione «capricciose fantasie» lascerebbe intendere[4], Bruni aveva messo in funzione

* Il presente contributo sviluppa e approfondisce gli spunti di ricerca presentati in occasione del Convegno Internazionale, organizzato dalla Bibliotheca Hertziana-Istituto Max Planck per la storia dell'arte, dal titolo *Esplorare le arti nella Roma di Bernini* (Roma, 29 novembre-1 dicembre 2017).

1 Lettera di Marino inviata a Bruni da Napoli il 12 marzo 1625, edita in G. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1966, pp. 424-425.

2 Si cita dall'edizione: G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, premessa di M. Guglielminetti, Milano 2000, p. 12.

3 Su quest'aspetto si è espresso C. Dionisotti, *La galleria degli uomini illustri*, "Lettere italiane", 33, 1981, pp. 482-492 pubblicato anche in Id., *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995, pp. 145-155.

4 L'espressione «capriccio poetico» figura nell'epistola introduttiva alle *Rime* del 1614, in quelle del 1602 e nelle *Dicerie sacre*. Sulle implicazioni culturali e stilistiche del termine "capriccio" in Marino, cfr. A. Martini, *I capricci del Marino tra pittura e musica*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi della Lingua e della Letteratura (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985), II, a cura di A. Franceschetti, Firenze1988, pp. 655-664, in particolare alla p. 660.

una mimesi allineata ai grandi dibattiti intorno all'imitazione[5], pronta a conciliare la nuova poesia con il magistero dell'eredità della letteratura antica già rivendicata nella *Selva di Parnaso* (Venezia 1615)[6], il canzoniere modellato sulla seconda parte della *Lira* di Marino con cui il nostro autore diede inizio alla sua fervida attività poetica.

Bruni emula il suo maestro nei temi, nei soggetti e nei generi; questo lo si nota nei sette libri delle *Epistole eroiche* edite in una prima edizione nel 1626, una raccolta di "lamenti" in versi di stampo ovidiano ricavati dall'*Orlando furioso*, dalla *Gerusalemme liberata*, dall'*Adone* e dalla storia antica, con cui aveva realizzato un pregevole progetto non riuscito allo stesso Marino[7]. Si ha poi notizia di un'opera, purtroppo non pervenuta, dal significativo titolo di *Museo poesie liriche*[8], in emblematico parallelismo con la *Galeria*; ma il marinismo di Bruni si stempera dissimulando una fedeltà al maestro con-

5 Si richiamano le osservazioni di M. Leone, Geminæ voces*: poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina 2007, pp. 148-150 e G. Rizzo, *Percorsi e immagini della lirica post-mariniana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, atti del Convegno (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Roma 2002, pp. 227-247.

6 M. Leone, *Fenomenologia barocco-letteraria. Saggi*, Galatina 2012, pp. 34-36. Sulla stessa scia si collocherà il marinista Giuseppe Battista, "ozioso" a partire dal 1633. Rivolgendosi al Principe Manso, cui chiederà più volte di giudicare le sue rime, egli esprime l'importanza dell'uso di un repertorio desunto dagli antichi (Virgilio, Orazio): «dee leggere gli scrittori greci, e latini chi scriver vuole nell'idioma nostrale con istil nobile e peregrino, altramente erra a tutto al cielo» (G. Battista, *Lettere di Giuseppe Battista opera postuma, & vltima, estratte alla luce da Simon-Antonio Battista nipote dell'autore*, Venetia 1678, p. 78). Su ques'aspetto, cfr. G. Rizzo, *Introduzione,* in G. Battista, *Opere*, a cura di G. Rizzo, Galatina 1991, p. 17. Analogamente, il napoletano Pietro Casaburi, nella lettera *A Monsignor Caramuele* contenuta nelle *Saette di Cupido* (Napoli 1685), dichiarerà di aver arricchito il suo scritto «di metafore, e di figurati abbigliamenti, con l'imitazione de' più famosi scrittori, Greci, Latini, Italiani» (Ivi, pp. 6-7). Nell'ambito della critica alle posizioni classiciste, si confrontino le osservazioni intorno alla metafora espresse da Battista che nelle *Giornate accademiche* affermò: se la metafora «passa i confini della proporzione, è ardita» (G. Battista, *Giornate accademiche [...]*, Venetia 1673, p. 22). Nella lettera *Al Sig. Giovambattista Manso*, affidata al suo epistolario, edito postumo nel 1678, Battista si lascia sfuggire un moto di fastidio per l'ancora vitale classicismo di marca petrarchesca interpretata dal suo destinatario: «e che vedrebbe di nuovo il mondo, se tutti imitassero il Petrarca? [...] perché noi porrem le pedate su le sue? Le strade del poetare sono tante, quanti sono i cervelli [...]. Non voglia con tutto ciò esaminarle al paragon delle Rime del Petrarca [...], perché a me non piace di *murar sul vecchio*» (Battista, *Lettere*, cit. [vedi *supra*], p. 54, corsivo nostro). Il poeta rivendica con decisione la propria originalità («ubbidisco religiosamente a' precetti de' nostri maggiori, che più di noi han saputo, ma fabbrico a mio talento lo stile». Ivi, p. 54), in un momento in cui «i congegni intellettuali e formali del discepolo ormai del tutto barocchi cozzavano in maniera decisiva con le ossessioni manieristiche del vecchio maestro». Sulla tematica, cfr. G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli 2000, pp. 238-240 e P.G. Riga, *Elementi di cultura letteraria secentesca. L'epistolario di Giuseppe Battista*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, atti del 14° Convegno Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di A. Beniscelli, Q. Marini, L. Surdich, Novi Liguri 2012, pubblicato all'indirizzo on-line: http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Riga%20Pietro%20Giulio_1.pdf).

7 A tal riguardo, cfr. E. Russo, *Le promesse del Marino. A proposito di una redazione ignota della lettera Claretti*, in Id., *Studi su Tasso e Marino*, Roma 2005, pp. 101-188; L. Geri, P.G. Riga, *Per l'edizione degli Scritti minori del Marino*, "L'Ellisse", 6, 2011, pp. 188-201, in particolare il paragrafo 1. *La lettera di Rodomonte a Doralice;* N. Ruggiero, *Sul riuso del genere cavalleresco in età barocca. A proposito delle Epistole heroiche di Antonio Bruni (1627)*, "Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa", 2, 2009, pp. 783-796.

8 Ne è fatta menzione in *Le glorie de gli incogniti o vero gli uomini illustri dell'accademia de' signori incogniti di Venetia*, Venetia 1647, p. 56. Ne fa cenno anche L. Allacci, *Apes Urbanae*, Roma 1633, p. 39, raccolta di biografie di uomini illustri presenti a Roma dal 1630 al 1632.

divisa con altri poeti, forse per non entrare troppo in rotta di collisione con la Roma di papa Urbano VIII, impegnato com'era, sul versante letterario, nell'elaborazione di una «poesia onesta»[9] da contrapporre alla poesia mariniana dal sapore troppo licenzioso[10].

A Roma, Bruni operò in un prestigioso ambiente culturale: fu in contatto con i principali gruppi e cenacoli intellettuali, tra cui l'Accademia degli Umoristi, e con l'*entourage* curiale, in un delicato periodo di transizione, dal pontificato di Gregorio XV Ludovisi[11] a quello di Urbano VIII, assumendo nel gennaio del 1625 il doppio nonché ambiguo incarico di segretario di Giustizia del duca di Urbino, Francesco Maria II della Rovere (1549-1631), e di Segretario del maestro del sacro palazzo apostolico, il cardinale Berlingero Gessi (1563-1639)[12], il cui compito fu quello di concludere l'impegnativa pratica di "devoluzione" del ducato urbinate allo Stato della Chiesa assumendone le vesti di amministratore e governatore apostolico[13].

9 L. Salvarani, "*Fecerunt Barberini". Introduzione*, in F. Bracciolini, *L'elettione di Urbano Papa VIII; Maffeo Barberini, Poesie Toscane*; Hieronymus Kapsberger, *Poemata et Carmina*, a cura di L. Salvarani, Trento 2006, pp. VII-LXIII, in particolare alla p. X. Per un approfondimento, cfr. S. Schütze, *La biblioteca del cardinale Maffeo Barberini. Prolegomena per una biografia culturale ed intellettuale del Papa Poeta*, in *I Barberini e la cultura del Seicento*, atti del Convegno Internazionale (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma 2007, pp. 36-46.

10 Sulla vicenda si veda per tutti C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova 2008.

11 Sotto l'auspicio del Pontefice che vedeva nel matrimonio dei giovanissimi sposi, il nipote Niccolò Ludovisi e Isabella Gesualda, erede del principato di Venosa, la possibilità di guadagnarsi l'appoggio del partito spagnolo in Curia (A. Spagnoletti, *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, Bologna 2003, p. 208 nota), Antonio Bruni cantò le illustri nozze con l'epitalamio *Il presagio*, incluso nel volume miscellaneo *Nelle felicissime nozze de gl'Ill.mi et Ecc.mi Sig.ri D. Nicolò Lodovisi e di Isabella Gesualda principi di Venosa* (Roma 1622) curato dal pittore e poeta bolognese Giovanni Luigi Valesio (1579-1650), e con quattro componimenti compresi nelle *Tre Grazie* (Roma 1630, pp. 212, 213). Sulla silloge poetica per il matrimonio, cfr. C. Tarallo, *Un modello di raccolte poetiche per nozze: Nelle felicissime nozze de gli illustrissimi Don Nicolò Ludovisi e Donna Isabella Gesualda principi di Venosa*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. 5, 9/1, 2017, pp. 79-99; sull'attività di Valesio curatore di *nuptalia*, cfr. D. Boillet, *Il testo e l'immagine: a proposito del doppio contributo di Giovanni Luigi Valesio a raccolte per nozze (1607-1622)*, "Line@editoriale", 3, 2011, consultabile all'indirizzo online: http://revues.univ-tlse2.fr/pum/lineaeditoriale/index.php?id=749. Per uno studio completo sull'artista, cfr. K. Takahashi, *Giovanni Luigi Valesio. Ritratto de l'Instabile academico incaminato*, Bologna 2007.

12 Le relazioni tra Bruni e Gessi sono testimoniate da numerose occorrenze testuali. Nel ritratto letterario contenuto nelle *Glorie de gli Incogniti*, in cui si trova citato il nome di Antonio Bruni ascritto all'Accademia fondata da Giovan Francesco Loredan, si legge: «Francesco Maria ultimo Duca d'Urbino invaghito della fama delle mirabili conditioni del Bruni, elettolo per suo segretario di Stato, e Consegliero, gli porse larga materia di seminar fatiche d'ingegno, e opere di prudenza, per raccogliere mezzi di riputazione, e di gloria. Nella Corte parimenti di Roma servì pur di segretario il cardinal Gessi Prelato d'altissimi spiriti con fama d'integrità, e di valor singolare, mostrando in ogni parte d'avere non solamente servito l'animo delle più nobili discipline, ma la sua maniera di procedere ornata de' costumi più ragguardevoli; come quello, che era gentile, affabile, e cortese in ogni sua operatione» (*Le glorie de gli incogniti o vero gli uomini illustri dell'accademia de' signori incogniti di Venetia*, Venetia 1647, pp. 55-56). Della collaborazione con Gessi dà notizia lo stesso Bruni nella lettera ad Andrea Barbazza prefatoria alla *Ghirlanda* (A. Bruni, *La Ghirlanda elogio del Bruni*, Roma 1625, p. 14). Gessi figura inoltre come dedicatario della seconda sezione della raccolta lirica le *Tre Grazie* (Roma 1630), in cui il poeta ripercorre le tappe principali della sua carriera presso la corte dei Barberini. Del doppio incarico è riferito anche in Marino, *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 421.

13 A Taddeo Barberini, eletto prefetto di Roma nel 1631, spettò il controllo delle entrate ducali. Sulla

Un primo e significativo episodio di propaganda barberiniana si coglie nella *Ghirlanda* comparsa a Roma nel 1625 a soli due anni dall'elezione di Maffeo Barberini al soglio pontificio. L'abilità di Bruni trasforma il volume encomiastico in una celebrazione fortemente intrisa di valenze politiche, grazie alla messa in scena della storia contemporanea entro lo spazio di una letteratura di servizio dagli inserti figurativi di non trascurabile interesse. Fondato, come afferma lo stesso autore, su un «soggetto historico»[14], il lungo elogio in versi teso a glorificare le virtù del duca Francesco Maria e della sua casata termina con la consegna di Urbino a Urbano VIII:

> Quinci a lui, che sostiene vece di Dio,
> baciando il gran Francesco il sacro piede,
> libera Signoria cortese, e pio
> di sé, de' suoi magnanimo concede,
> e del manto regal gli offre l'acquisto,
> e ne spoglia se stesso, e 'l dona a Cristo[15].

Bruni si colloca entro una linea encomiastico-celebrativa determinata dagli eventi storici che invitano ad esaltare la figura virtuosa e pacificatrice di papa Barberini[16] e che troverà nella penna del poeta urbinate Giovanni Leone Sempronio (1603-1646), incontrato a Urbino tra il 1625 e il 1627,[17] un altro abile panegirista[18].

devoluzione del ducato di Urbino, cfr. G. Menichetti, *Firenze e Urbino (gli ultimi rovereschi e la corte medicea) secondo i documenti dell'archivio di Stato di Firenze*, "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche", s. IV, 4, 1927, pp. 247-298 e 5, 1927, pp. 1-117; C. De Clercq, *La cession du duché d'Urbino au Saint-Siège en 1624*, "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", 46-47, 1976-1977, pp. 153-190 e *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1580)*, a cura di C. Weber, Roma 1994, p. 416, 694.

14 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 22.

15 Ivi, pp. 142-143.

16 Nel 1624 Mascardi aveva dato alle stampe *Le pompe del Campidoglio*, relazione composta per l'incoronazione del pontefice, dove sono delineate le virtù, gli ideali etici ed estetici di Urbano VIII, le attese di rinnovamento politico e culturale (A. Mascardi, *Le Pompe del Campidoglio. Per la S.tà di N. S. Urbano VIII. Quando pigliò il possesso*, Roma 1624, p. 13). Per l'occasione fu ordinata una solenne cavalcata; il Campidoglio fu allestito secondo un programma iconografico mirato a lodare gli effetti del buon governo del pontefice, le sue qualità e le discipline da lui praticate (Ivi, p. 22). L'evento è materia dei libretti a firma del "descrittore" Giovanni Briccio, autore di numerose relazioni di feste romane, tra le quali ricordiamo il *Giubilo universale per la felice creatione del nono Pontefice nostro Signore Papa Urbano Ottavo* (Roma 1623) e *Il gaudio dell'alma città di Roma con la grande espettatione che ha per la creatione del nono Pontefice Nostro Signore Papa Urbano VIII* (Roma 1623).

17 Cfr. L. Giachino, *Giovan Leone Sempronio tra lusus amoroso e armi cristiane*, Firenze 2002, pp. 7, 12. Lodi rivolte a Bruni compaiono nel sonetto *Per le tre Gratie. Poesie del Signor Antonio Bruni, Segretario del Sig. Card. Gessi* (si cita dall'edizione: G.L. Sempronio, *La selva poetica*, Bologna 1648, p. 158) e in *Del Sig. Gio. Leone Sempronio. Lodandosi l'Autore per le sue compositioni s'accenna, che le Muse debbono cedere alle Gratie* (A. Bruni, *Le Veneri*, Roma 1633, p. 597).

18 L'evento in questione è celebrato dai sonetti *Alla Santità di N. S. Urbano Ottavo nella morte del Sig. Duca d'Urbino* (Sempronio, *La selva poetica*, cit. [vedi nota 17], p. 113) e *Per l'arrivo del Sig. Prencipe D.*

Nella *Ghirlanda* Urbano VIII figura in uno splendido Tempio[19] concepito ad imitazione del muro di cinta che delimita il Giardino della Vista (canto 6, ottava 39, vv. 5-8) dell'A*done*: affiora un'immagine piuttosto significativa grazie alla descrizione di pareti intessute di gemme preziose, destinate a ospitare arazzi, specchi e pitture in cui l'osservatore-lettore può rispecchiarsi[20], secondo un divertito gioco tra realtà fisica e immagine riflessa tanto caro alla cultura barocca[21]. Il Tempio, dai balconi di cristallo lucente per il riflettersi della luce del sole[22], poggiante su cinque colonne d'ebano[23], presenta cinque altari decorati con le figure allegoriche della Prudenza, Liberalità, Giustizia, Fortezza e Temperanza, per la cui ideazione Bruni mostra di attingere, in taluni casi, ai simboli offerti da Cesare Ripa nella sua *Iconologia*[24]. Si tratta dell'elaborazione di un'iconografia finalizzata ad esaltare le virtù del buon governo indispensabili al "perfetto Principe" incarnato dal duca che, saggiamente, in mancanza di un erede maschio, cede la sua corona al Papa abdicando in suo favore[25].

Se con la finta architettura del Tempio Bruni dà corpo a un'invenzione letteraria, come del resto fa con «la spelonca» in cui «[…] de' passati Eroi, de' novi Regi / famosi in guerra, e gloriosi in pace / sono descritti, e segnati i fatti egregi»[26], in altri punti dell'elogio richiama, al di là dell'adulazione cortigiana, la realtà storica dell'armeria, del giardino e della galleria ducale, ossia il «portico illustre, ove conserva [il duca] / di pitture, e scolture il primo onore»[27]. L'attualità così rifulge nella *Ghirlanda* per il fatto

Taddeo Barberini a prender il possesso dello Stato d'Urbino per la Sede Apostolica (Ivi, p. 114). Sui sonetti per i Barberini, in riferimento all'estinzione della casata roveresca, si veda Giachino, *Giovan Leone Sempronio*, cit. (vedi nota 17), pp. 64-65.

19 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 142: «Ne la Reggia di Pier pietoso, e giusto / il grande Urban dà meraviglia al mondo, / non so se più magnanimo, o più Augusto, / prima fra Regi, e solo a Dio secondo, / a la cui Maestà china la fronte / l'altero Arasse, e 'l temerario Oronte».

20 Ivi, p. 136: «D'indiche gemme lussureggia, e splende / il gran parete: onde se il guardo in esso / vedovo d'altri fregi alcuno intende, / colà si mira effigiato, e impresso: / quinci servono altrui l'istesse mura / per arazzi, per specchi, e per pittura».

21 Cfr. B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova 1991; Ead., *L'Idea della pittura e La Galeria degli specchi*, "Letteratura e arte", 10, 2012, pp. 65-106.

22 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 136: «Per balconi di pontici cristalli / v'entra con pioggia d'oro il Sol nascente».

23 Ivi, p. 137: «Cinque colonne d'ebano di Tile / fan le basi a la macchina superba».

24 Si consideri: «Vaga donna bifronte è fea quei Numi / d'un altar simulacro, idolo ai voti, / a lei le gomme Ibere, Indici i fiumi / offrono umil i creduli devoti, / a lei ch'apre ogni chiuso, e scuro arcano, / e porta elmo nel crine, e specchio in mano» (*Ibidem*). La descrizione della Prudenza si ispira alla «Donna con l'elmo dorato in capo, circondato da una ghirlanda delle foglie del moro; averà due facce» (si cita dall'edizione: C. Ripa, *Iconologia*, Siena 1613, p. 166).

25 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 145: «[…] E depon fasto Regio, aurea corona, / e se la toglie al crine, al Ciel la dona».

26 Ivi, p. 79.

27 Ivi, p. 117. Tra le opere descritte si ricorda un *Ero e Leandro* di Guido Reni, un *Narciso* di Tiziano, un autoritratto di Raffaello, oggi alla Galleria degli Uffizi (inv. 1890 n° 1706); poi una *Medusa* in marmo, un bassorilievo con *Venere e Cupido*, per concludere con i ritratti dei pontefici Sisto IV e Giulio II.

che il nostro autore riesce a far coincidere le motivazioni encomiastiche di poeta-cortigiano con la rievocazione di immagini, secondo quelle strategie di contaminazione già messe in rilievo per altri ambiti testuali da Massimiliano Rossi[28].

Le descrizioni ecfrastiche del poemetto ci pare possano funzionare bene come premessa alle due sillogi poetiche date alla stampa a Roma tra il 1630 e il 1633, in cui l'interesse per le arti figurative assume una rilevanza decisamente più evidente. Le *Veneri* del 1633 sono una raccolta articolata in tre parti: la *Venere terrena* riunisce liriche sacre e morali, la *Venere celeste* comprende componimenti a tema amoroso e *Il Pomo d'oro. Proposte e risposte* è una copiosa messe di rimeria di corrispondenza. La raccolta precede le *Tre grazie* del 1630, un'antologia di madrigali, sonetti e canzoni raggruppati sotto il nome di ciascuna Grazia e distinti in amorosi (Aglalia), eroici (Talia), sacri e morali (Eufrosina), con cui sembrerebbe compiersi il distacco di Bruni dalla lirica concettista degli esordi[29].

Nella dedicatoria Bruni, a partire dal concetto di *varietas*[30], risolve la sua riflessione estetico-teorica a favore dell'*imitatio*: «il Poeta ingegnoso imiti negli antichi, e ne' moderni quel che giudica più degno d'imitatione. Imiti, ma non però idolatri»[31] perché «chi con isfacciata seperstitione imita l'opere altri, incorre più tosto nel vitio del ladroneccio, che nella virtù del comporre»[32]. L'idea di imitazione riposa, evidentemente, sull'esempio che Marino aveva offerto nella dedica al lettore della terza parte della *Lira* (Venezia, 1614), nella quale si era difeso dall'accusa di "plagio": non c'è furto (doloso) nel citare o rielaborare un autore, basta una semplice variazione per produrre un originale[33].

28 M. Rossi, *Operatività dell'ecfrasi*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, II, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma 2004, pp. 355-366.

29 A. Bruni, *Le tre Gratie*, Roma 1630, p. 15: «Il nobil poeta trattando materie liriche e amorose deve maneggiar la penna con vivacità di concetti, ma non in maniera de' concetti de' moderni invaghir l'ingegno, che abbagliato dal lume di essi, veder non possa l'altre bellezze delle quali gli antichi poeti i loro componimenti arricchirono».

30 Ivi, p. 3: «Aggiugne ben vaghezza la varietà leggiadra nelle materie, cioè nell'amorosa, o nell'eroica, e o nella morale trattener sempre il lettore con novità diversa, ma uniforme».

31 Ivi, p. 15.

32 Ivi, p. 18.

33 È d'obbligo il riferimento alla lettera indirizzata all'Achillini, contenuta nella prefatoria della *Sampogna* del 1620, per la quale cfr. G.B. Marino, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldè, Parma 1993, pp. IX-LII. Si rimanda a E. Raimondi, *Alla ricerca del classicismo*, in *Anatomie seicentesche*, Pisa 1966, pp. 27-41; S. Schütze, *Pittura parlante e poesia taciturna; il ritorno di G. B. Marino a Napoli. Il suo concetto di imitazione*, in *Documentary Culture, Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to pope Alexander VII*. Papers from a colloquium held at the Villa Spellman (Florence, 1990), a cura di E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, Bologna 1992, pp. 209-226, in particolare alle pp. 217-218; si vedano inoltre A. Colombo, *Sul plagio: una rettifica della bibliografia di Claudio Achillini (e di GB. Marino)*, "Studi secenteschi", 24, 1984, pp. 101-22; Id., *I «Riposi di Pindo». Studi su Claudio Achillini (1574-1640)*, Firenze 1988; Id., *Ora l'armi scacciano le muse. Ricerche su Giovan Battista Marino (1613-1615)*, Roma 1996. Sulla pratica di emulazione del Marino, cfr. P. Cherchi, *Elementi ludici nel plagio mariniano*, "Quaderni d'italianistica", 2, 2000, pp. 45-57 e E. Russo, *Marino*, Roma 2008, in particolare il capitolo *Tradurre, imitare, rubare* alle pp. 326-332.

Bruni sembrerebbe sviluppare la sua teorica in sintonia con gli ideali maturati nella Roma del Seicento, una città dove si fronteggiavano le istanze del classicismo più tenace e quelle del marinismo più fantasioso[34]. Egli elabora un'idea di poesia capace di superare l'artificiosità del Barocco: «Dei concetti dovrà il poeta ne' componimenti servirsi, non già senza regola, ma regolatamente e con decoro»[35]. Il «decoro» appare la parola chiave della poesia bruniana attraverso il quale l'autore prende le distanze dal concettismo dei precedenti decenni[36]:

> Si mostrino i concetti nati, non ricercati: adornino con bellezza di lumi, non abbaglino con lussuria di luce; sieno stelle erranti, non fisse; imitino gli aghi delle api, che feriscono senza ferite, e col miele; non già gli strali degli Sciti, che ancidono senza riparo, e col veleno; apportino diletto, ma non enigmatico; rechino leggiadria, ma non vana; e finalmente diano al lettore novità, ma non istraniera e barbara[37].

Lo slittamento dell'*inventio* a favore dell'*elocutio* lo spinge ad affermare: «Può il Poeta, anzi che dee, secondo il bisogno della Poesia, e conforme le regole dell'Arte, praticar tutte le figure poetiche; non già quelle sole, che a render viva, e frizzante la composizione, più dell'altre rimirano»[38].

Bruni aveva già suggerito nella *Ghirlanda* del 1625 un giusto uso delle figure retoriche, soprattutto della metafora, giungendo al concetto del "trasferimento di significato" di aristotelica memoria[39]; in tal modo, dimostra di applicare le indicazioni fornite da Marino che, in una lettera inviata l'8 ottobre 1624, gli aveva appunto suggerito di modificare i versi di due sonetti raccolti nelle *Tre Grazie* (*Tratta la spada vincitrice altera* e *Di novo, armi, o gran Carlo su la Dora*), perché «la metafora è ardita, ed io non lodo tra composizioni così culte neanche i nei»[40].

34 Cfr. R. Merolla, *La ricerca letteraria a Roma fra tradizione e barocco*, in *Dopo Sisto V. La transizione al barocco (1590-1630)*, atti del Convegno (Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 18-20 ottobre 1995), Roma 1997, pp. 137-159 e V. De Caprio, *Alcune linee della lirica romana*, in Ivi, pp. 99-136.

35 Bruni, *Le tre Gratie*, cit. (vedi nota 29), p. 16.

36 Si accolgono le riflessioni di D. Chiodo, *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Soveria Mannelli 1999, in particolare il capitolo *Dal 'grave' al 'culto': ipotesi sull'evoluzione della lirica secentesca in Napoli*, pp. 141-182.

37 Bruni, *Le tre Gratie*, cit. (vedi nota 29), pp. 16-17.

38 Ivi, p. 17.

39 Id., *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 37: la metafora «abbraccia ogni trasportamento di parole tolte dalla lor propria significazione, e portate a un'altra, che non è loro né propria, né naturale». Un'analisi della metafora barocca è fornita da P. Frare, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, "Studi secenteschi", 33, 1992, pp. 3-20 e Id., *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesauro*, in *The Sense of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, a cura di F. Guardiani, New York-Ottawa-Toronto 1994, pp. 299-321.

40 Marino, *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 418.

Nell'ambiente romano degli anni trenta del Seicento, caratterizzato dal recupero dei temi morali e religiosi sottoposti al rigore formale dei classici, il nostro autore si allinea alle ragioni di una scrittura capace di conciliare la tradizione letteraria antica e moderna alla varietà della sperimentazione, dando vita a quello che non a caso è stato definito un «marinismo conservatore»[41]. Il ricorso a un linguaggio autorevole, nonché la ricerca di *decorum* e del miglior modo di imitare, sono ben presenti nelle *Veneri* del 1633. Nel *Discorso intorno al titolo* rivolto all'Accademico Incognito Guido Casoni, Bruni riferisce di aver cercato «nelle materie, e ne' pensieri le novità; e se ben senza quella superstiziosa idolatria di non pochi, non però credo con quella barbara negligenza, e iperbolica, e libera pazzia di molti»[42]. In un clima culturale che autorizzava il riuso delle favole antiche solo se poste a servizio della vera fede[43] e dove la preminenza del *docere* aveva favorito la riflessione morale a scapito del *lusus* della poesia amorosa[44], Bruni si premura di risparmiare alla sua silloge possibili accuse di "lascivia"[45]. Le dedicatorie mostrano così un intento programmatico e consentono di cogliere, al di là del velo encomiastico, la poetica sulla quale Bruni avrebbe inteso modellare le due raccolte.

***

Nelle *Tre Grazie* e nelle *Veneri* sono inclusi 57 componimenti di tema artistico, spesso citati ma mai considerati nella loro globalità: si tratta di liriche d'amore e di elogio legate al ruolo di encomiasta di Bruni. Si tratta di una produzione copiosa e tutt'altro che omogenea, per la quale si cercherà di fornire alcune coordinate di lettura.

Sono numerose le descrizioni ed evocazioni di opere d'arte esistenti. Decine di componimenti ruotano intorno alla celebrazione di pitture, sculture, piccoli e preziosi oggetti, alcuni dei quali donatigli da Francesco Maria II della Rovere per i servigi rice-

41 De Caprio, *Alcune linee della lirica romana*, cit. (vedi nota 34), p. 114. F. Croce, *Il marinismo conservatore del Preti e del Bruni* e *La critica dei barocchi moderati*, in Id., *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze 1966, pp. 7-92, 93-220.

42 Bruni, *Le Veneri*, cit. (vedi nota 17), c. 7.

43 Sui modelli e forme della poesia sacra praticata e teorizzata nel circolo di letterati raccolti intorno a Urbano VIII basti G. Baffetti, *Poetica e poesia sacra nel circolo barberiniano*, in *Rime sacre tra Cinque e Seicento*, a cura di M.L. Doglio, C. Delcorno, Bologna 2007, pp. 187-203.

44 Bruni si era già espresso in merito alle favole antiche (Bruni, *La Ghirlanda*, cit. [vedi nota 12], p. 52: «La Poesia è sacrosanta, e fu inventata a lodar Iddio, non a porgere incensi di lode all'Idolo d'una caduca bellezza»).

45 Id., *Le Veneri*, cit. (vedi nota 17), c. 6: «Perché poscia io sotto il titolo delle Veneri questo nuovo libro di mie Rime racchiuda, è chiarissimo; non solo, perché Venere, più che altro Pianeta, stimola, anzi soavemente necessita, e sforza gl'ingegni pellegrini alla poesia; qualora è la sua stella orientale dal Sole, più, o meno favorevole, conforme da aspetto, più, o meno benigno è riguardata: ma anche, perché signora, e dominatrice delle Grazie, che sono sorelle e compagne delle Muse, e perché ancora al carro di Venere si concedono i Cigni».

vuti[46], altri osservati presso le raccolte del tempo[47], in affinità tematica con l'illustre maestro napoletano[48]. In tal modo, il nostro autore entra in osmosi con il gusto dell'epoca attraverso la pratica di un genere letterario collaudatissimo, quello dell'*ekphrasis* appunto, consacrato come è risaputo dalla celeberrima *Galeria* mariniana e coltivato su suolo romano da Ottavio Tronsarelli[49].

Rispetto all'entità e alla varietà degli scritti bruniani[50], si è scelto di isolare quei

46 *Al Sig. Duca d'Urbino. Essendo ricevuto in quella Corte per Segretario di S. Altezza, la ringrazia d'una collana d'oro donatagli* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 278). I titoli di alcuni componimenti lascerebbero ipotizzare interessi collezionistici; è questo è il caso di *Amor, che dorme, scultura, ch'è nello studio dell'Autore* (Bruni, *Le Veneri*, cit. [vedi nota 17], p. 35) e *Per Pietro Strozzi Generale, e Maresciallo di Francia. Con l'occasione d'un suo ritratto donato all'autore dal Sig. Nicolò Strozzi. Al Signor Gio. Battista Strozzi fu del Signor Filippo* (Ivi, pp. 299-302).

47 Ci si riferisce ai versi dedicati alle pitture possedute dal letterato bolognese Andrea Barbazza (1581-1656), la *Ioele ridente. Opera di Lodovico Caracci, ch'è in una Galeria del Sig. Conte Cavalier Andrea Barbazza* (Ivi, p. 173) e la *Cleopatra di mano del Sig. Guido Reni* (Ivi, p. 173). Barbazza fu presente a Roma dal 1623 al 1624 vicino alla cerchia di Urbano VIII. Ascritto alle Accademie degli Indomiti, della Notte e dei Gelati di Bologna, a quella degli Incogniti di Venezia, a quelle degli Intrecciati, dei Fantastici e degli Umoristi di Roma, fu un personaggio di rilievo nella vita culturale tra i due secoli, in corrispondenza con i più celebri letterati del Seicento come Claudio Achillini, Angelico Aprosio, Pietro Della Valle, Giambattista Basile e Giovan Battista Marino di cui fu strenuo difensore (cfr. P.G. Riga, *Polemiche e sodalità intorno a Marino. Le Strigliate di Andrea Barbazza*, "Studi secenteschi", 56, 2015, pp. 103-116). Barbazza figura nell'opera di Bruni come dedicatario dell'epistola in versi *Venere ad Adone* del secondo libro delle *Epistole eroiche* e della lettera prefatoria della *Ghirlanda*.

48 Solo per citare qualche esempio, si confrontino il madrigale *Amore scolpito in argento* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 41) con il corrispettivo mariniano *Amore d'argento* della sezione conclusiva *Rilievi, modelli e medaglie* e il madrigale *Amore scolpito in zaffiro* (Ivi, p. 41) con *La sua donna in un Zaffiro* della sezione *Sculture* della *Galeria*.

49 Autore di drammi teatrali, il letterato è anche noto per liriche dedicate a pitture e sculture contemporanee come rileva lo studio di M.G. Aurigemma, *Del Cavalier Baglione*, "Storia dell'arte", 80, 1994, pp. 25-53. Sui legami del poeta romano con le arti figurative, si veda il recente M.C. Terzaghi, *L'Accademico Ottavio Tronsarelli e il suo contributo alle* Vite *di Giovanni Baglione*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 29-31 ottobre 2015), a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 213-227 e il saggio di Fabrizio Federici edito nel medesimo volume che ha indagato gli interessi di Tronsarelli per il mondo antiquario. Vale riferire che Antonio Bruni compare in qualità di revisore ecclesiastico per la stampa dei *Drammi musicali* del 1631 per i quali A. Morelli, *«Dolcezza, brevità e chiarezza, vere e sole qualità de' componimenti musicali». Ottavio Tronsarelli e i suoi «Drammi musicali»*, "Studi secenteschi", 56, 2015, pp. 147-167. A detta di F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione di ogni poesia*, IV, Milano 1749, p. 116 alcune rime di Tronsarelli compaiono nel poema *Le Metamorfosi* di Bruni.

50 I versi in questione presentano temi straordinariamente eterogenei, all'interno dei quali è possibile riconoscere alcuni principali filoni. Sarebbe interessante, per esempio, estendere lo studio al catalogo di amori barocchi (si pensi alla bella muta, alla bella furiosa e alla bella gobba) e all'inventario tematico dagli aspetti più inediti e stravaganti: la sfilata dei mestieri femminili, le immagini della donna impegnata in varie attività e i motivi che insistono sulle sue parti anatomiche. Tra i temi che sfruttano i motivi desunti dalla tradizione lirico-amorosa affiora la richiesta e il vagheggiamento di un ritratto, riconoscibile nel sonetto *Al Sig. Guido Reni. Priegalo a ritratte una donna, di cui un Cavaliere amico s'era innamorato per fama*: «Poiché veggio ritratti entro il mio core / i non veduti rai del mio bel sole, / fatta la lingua altrui pennel d'amore, / e colori d'amor l'altrui parole. // Fingili tu con quel pennel, che suole / dar vita al lino, e spirito al colore; / e le finte bellezze uniche, e sole / spargano a gli occhi miei non finto ardore. // Se m'arda più questo ritratto, o quello, / così sia, che 'l giudicio incerto penda; / Se 'l pennel de la Fama, o 'l tuo pennello. // Benché fia lieve, ove fiammeggi, e splenda / ne la tela, e nel cor sole gemello, / se m'arse il cor, ch'a te la tela incenda» (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 133). L'amore genera un ritratto impresso nel cuore dell'amante (vv. 1-2); da ciò si sviluppa l'invito rivolto all'artista a realizzare un'opera reale (vv. 5-6) per soddisfare l'esigenza di

«brilli di poesia viva»[51], per dirla con Marino, che più di altri rinviano al sistema di relazioni tra letterati, mecenati e pittori gravitanti intorno alla Curia romana[52], un *entourage* di cui Bruni intendeva mostrarsi partecipe. Egli ricorre frequentemente all'ecfrasi in funzione encomiastica. I versi sono infatti dedicati a personaggi presenti nei maggiori centri dello Stato della Chiesa (Bologna, Perugia, Ancona, Ferrara): egli rivolge i suoi tributi ad artisti, poeti ed eruditi vicini ai Barberini e alle Accademie di cui si professa affiliato, personaggi di rango nobiliare, prelati ed ecclesiastici. La triplice natura di poeta, segretario e accademico gli consente di stringere rapporti sociali con un alto numero di intellettuali e uomini di cultura, in base al codice comunicativo di partecipazione e aggregazione rappresentato dalle dediche, rime, discorsi, descrizioni di apparati festivi e dai sonetti nelle forme di "proposte" e "risposte"[53].

Bruni apre le pagine delle *Tre grazie* a un caleidoscopio di ritratti pittorici e scultorei: il nostro autore si genuflette al cospetto di papa Paolo V, di cui celebra l'«imagine spirante»[54] bronzea in Santa Maria Maggiore, realizzata tra il 1619 e il 1629 dallo

concretizzare in immagine «le bellezze uniche e sole» (v. 7) della donna desiderata. Nel susseguirsi di metafore che vedono l'associazione donna-sole, Bruni prende consapevolezza del fatale combinarsi degli effetti prodotti dall'intensità dell'affetto e dalla finzione pittorica, capaci di incendiare il cuore l'uno, la tela l'altra (vv. 9-14). In fatto di confronti, appare utile segnalare il sonetto *Per un ritratto della donna dell'autore* dell'accademico ozioso Maia Materdona. Il poeta, presente a Roma nel 1621 dove entrò in contatto con gli Umoristi, sempre rivolto a Guido Reni, propone il «doppio sol» (v. 3) come metafora di «quei begli occhi leggiadri» (v. 4) (si cita dall'edizione: G.F. Maia Materdona, *Rime distinte in tre parti*, Milano 1630, p. 42). Sul ritratto dell'amata si richiamano gli studi di F. Pich, *Il ritratto letterario nel Cinquecento. Ipotesi e prospettive per una tipologia*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del Convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinini, M. Rossi, Firenze 2007, pp. 137-168; L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, testi a cura di F. Pich, Roma-Bari 2008; F. Pignatti, *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, 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, P. Procaccioli, Manzana 2008, pp. 267-307; M.P. Ellero, *Narciso e i Sileni: il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso*, "Italianistica", 2, 2009, pp. 271-283; F. Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010 e L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

51 L'espressione si ricava dalla lettera che Marino inviò a Bruni da Napoli nel 1624 (Marino, *Lettere*, cit. [vedi nota 1], p. 420).

52 Si veda I. Herklotz, *Apes urbanae. Eruditi, mecenati e artisti nella Roma del Seicento*, Città di Castello 2017.

53 Bruni prese parte a numerosi sodalizi (oziosi, umoristi, incogniti, caliginosi, insensati e filomati), tanto da maturare una certa dimestichezza con quelle pratiche poetiche riconducibili a consuetudini accademiche (cfr. L. Geri, *Le Epistole eroiche di Antonio Bruni tra Umoristi e Caliginosi*, in *Le virtuoso adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di C. Gurreri, I. Bianchi, prefazione di G. Ferroni, introduzione di G.M. Anselmi, Avellino 2015, pp. 173-193). Nel 1629 il nostro autore compare nella «schiera de gl'ingegni migliori» (dedica alla *Sig. D. Anna Barberina Colonna,* c. 2, datata Roma, 18 agosto 1629) nei *Componimenti poetici di vari autori nelle nozze delli Eccellentissimi Signori D. Taddeo Barberini e D. Anna Colonna* (Roma 1629), una raccolta collettiva di madrigali, canzoni ed epitalami che accompagna le nozze Barberini, con il sonetto, *Nel teschio illustre del Leon già feo* (edito anche in Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 214), accanto ai più noti Francesco Bracciolini, Giovanni Ciampoli, Giulio Rospigliosi, Michelangelo Buonarroti il Giovane e Sforza Pallavicino.

54 *Per una Statua di bronzo di Papa Paolo V ch'è nella Chiesa di S. Maria Maggiore* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 347, v. 2).

scultore Paolo Sanquirico[55]; poi rivolge la sua attenzione al canonico Giuseppe Persico, segretario di Scipione Borghese e poi di Francesco Barberini, occasione questa per lodare il ritratto di Girolamo Aleandro il Giovane (1574-1629)[56], letterato e membro dell'Accademia degli Umoristi, che nel 1629 aveva dato alla stampa il primo dei due volumi contenenti una *Difesa dell'Adone*, apologia in risposta ai velenosi strali lanciati da Tommaso Stigliani con l'*Occhiale* del 1627[57]. Sfilano poi i nomi di Brunoro Taverna, segretario del cardinale Gian Giacomo Teodoro Trivulzio di cui celebra il ritratto[58] e di Pietro Antonio Perotti[59], comandante delle Guerre di Fiandra[60].

Nelle *Veneri* Bruni estende i suoi omaggi a Urbano VIII, Francesco, Carlo, Taddeo e Antonio Barberini, riunendo un *corpus* di madrigali dedicati al pontefice e ai cardinali nipoti[61], senza dimenticare il capitano Alessandro Farnese, terzo duca di Parma e Piacenza, di cui elogia la statua in marmo che il Senato Romano aveva fatto erigere nella Sala dei Capitani[62] per essersi distinto nelle battaglie contro la Lega nelle Fiandre governate per conto del re Filippo II[63]. Si consideri, infatti, che la *Venere terrena* è dedicata proprio al figlio di questi, Odoardo: nella prefatoria Bruni intreccia un nesso stringente tra poesia, corte, Chiesa e casa Farnese in un vortice encomiastico che culmina nella celebrazione del "Trono di Roma", centro intellettuale in cui convergono i miglior ingegni della Poesia. Si affaccia così il mito della *communis patria* con tutta la

55 Si ricorda la relazione di Lelio Guidiccioni composta per l'occasione dal titolo *Breve racconto della Trasportazione del corpo di papa Paolo V dalla Basilica Vaticana a quella di S. Maria Maggiore*, libretto illustrato da incisioni di Theodor Krüger ricavate da disegni di Giovanni Lanfranco edito a Roma nel 1623.

56 *Al Sig. Gioseppe Persico. Nel cui studio si conserva il ritratto del Sig. Girolamo Aleandri di gloriosa memoria, comune amico; con la Difesa del medesimo autore sopra l'Adone* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 396). Nelle *Veneri* elogerà l'amico scomparso con due odi *In morte del signor Girolamo Aleandri* (pp. 166-169, 170-171).

57 Sulla vicenda che vede coinvolti i membri dell'Accademia degli umoristi si è espresso E. Bellini, *Agostino Mascardi tra ars poetica e ars historica*, Milano 2002, pp. 33-47. Anche il bolognese Andrea Barbazza fece parte del fronte mariniano, per il quale cfr. Riga, *Polemiche e sodalità*, cit. (vedi nota 47), pp. 103-116.

58 *Per un Ritratto del Magno Gio. Giacomo Trivulzio, ch'è appresso il Sig. Brunoro Taverna, Maestro di Camera del Sig. Card. Teodoro Trivulzio* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 360). Sulla figura di cardinale Trivulzio, cfr. G. Signorotto, *L'apprendistato politico di Teodoro Trivulzio, principe e cardinale*, in *Testi e contesti. Per Amedeo Quondam*, a cura di C. Continisio, M. Fantoni, Roma 2015, pp. 291-313.

59 *Per un ritratto del già Capitan Pietr'Antonio Perotti, chiamato da' Cattolici in Fiandra, il Paladino d'Italia* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 314). Si veda anche la canzone *In morte di Pietro Antonio Perotti, già gran Capitano nelle guerre di Fiandra, e d'Ungheria* (Bruni, *Le Veneri*, cit. (vedi nota 17), pp. 319-324).

60 G. Perotti, F. Bertini, *Memorie storiche dei Perotti conti dell'isola Centipera, nobili di Sassoferrato e di Perugia*, Sassoferrato 1999, p. 216.

61 *Per li ritratti in un quadro di Gio: Boccaccio, e di Francesco Barberino, che fiorirono in un medesimo tempo* (Bruni, *Le Veneri*, cit. [vedi nota 17], pp. 195-198); *Statua di bronzo di N. S. Papa Urbano VIII. Opera del Cavalier Bernini* (Ivi, p. 253); *Ritratto in cera dell'Ementiss.mo e Rev.mo Signor Card. Barberino* (Ivi, p. 255); *Ritratto dell'Ementiss.mo e Rev.mo Signor Card. Barberino* (Ivi, p. 256).

62 *Statua d'Alessandro Farnese Duca di Parma, e di Piacenza, ch'è in Campidoglio* (Ivi, p. 32).

63 Ciò è riferito da P. Righetti, *Descrizione del Campidoglio*, II, Roma 1836, p. 45.

sua forza aggregante, capace di attrarre entro la sua orbita poeti "forestieri", cioè non originari dai territori pontifici, e poeti appartenenti alla generazione compresa fra gli anni ottanta e novanta del Cinquecento, i quali, affermandosi durante gli ultimi anni del papato di Paolo V, proseguiranno la loro carriera alla corte dei Barberini[64].

In questa medesima ottica può essere letto il componimento *Per una Statua di Dafne ch'è nella Villa dell'Eminentiss. Sig. Cardinale Borghese*[65], madrigale modellato sull'*Anfione di marmo* di Marino[66], come le somiglianze del sistema ritmico mettono in evidenza:

Loda la bella Dafne
così al vivo *scolpita*
da chi porge anco a marmi e senso, e *vita*;
sol tu lodarla puoi,
tu, che Tracio Cantor, Cigno *Tebano*
sembri co i carmi tuoi:
ecco scultor *sovrano*,
perché, novo Anfion, novello Orfeo,
del tuo canto al trofeo
tu tragga arbori, e sassi, or la trasforma
d'una in un'altra forma,
e la mostra cortese a la tua *cetra*,
or in pianta conversa, e ora in *pietra*.

Quel musico *Tebano*,
lo cui soave canto
a le pietre diè *vita*,
or son di pietra imagine *scolpita*.
Ma benché pietra, io vivo, io spiro, e 'ntanto
così tacendo io canto.
Or ceda ogni altra il pregio a la tua mano,
Fabro illustre, e *sovrano*,
poich'animar la *pietra*
sa meglio il tuo scarpel, che la mia *cetra*

L'*Apollo e Dafne* di Bernini erano stati già oggetto di una descrizione di Ludovico Leporeo (1582-1655), poeta e scrivano della Dataria apostolica sotto papa Clemente VIII, a servizio del cardinal Ottavio Parravicino, che nel 1629 aveva pubblicato a Roma *La Villa Borghese*:

Apollo, e Dafne

Mira qui dal Bernino espresso al vivo
Apolline seguitar Dafne fugace,
già già la sopraggiunge il biondo Divo,
troppo credulo amante, e troppo audace,
poiché con chiome sparse, e palme aperte,
la fuggitiva in Lauro si converte.

64 Cfr. De Caprio, *Alcune linee della lirica romana*, cit. (vedi nota 34), pp. 104-105, 109-110.
65 Bruni, *Le Veneri*, cit. (vedi nota 17), p. 34.
66 *Rime di Gio. Battista Marino [...] parte prima*, Venetia 1604, p. 132.

Vedila, oimè, come sospira, e s'ange,
e chiede ai Dei soccorso, e al Cielo aita,
e mentre man con man dibatte, e piange,
cangiarsi tutte in ramoscei le dita,
e la donzella rigida, e onesta
in verde alloro inarborata resta.

Di questo acerbo caso il Dio de l'Etra
in riva di Peneo, sempre si dolse,
e di sue frondi incoronò la cetra,
e s'ornò il crine, e mal non se ne sciolse,
quindi di lauree fur superbi fregi
de' trionfanti, e de poeti egregi[67.]

Leporeo descrive la statua restituendo lo sforzo dello scultore nel ricreare, attraverso il moto dei corpi e le espressioni, l'azione in pieno svolgimento. Il principio dell'animazione dell'inerte, che tanto piacerà alla cultura barocca, è uno dei *topoi* più prolifici e duraturi scaturiti dalla lunga parabola del madrigale e dell'epigramma ecfrastico facente capo all'*Antologia greca* di Massimo Planude e poi confluito nella *Galeria* di Marino[68]: se nella metamorfosi classica il passaggio era dall'animato all'inanimato, ora il gruppo scultoreo pare prendere vita grazie all'abile virtuosismo di Bernini, capace non solo di cogliere il momento in cui Dafne inizia la sua trasformazione, ma di plasmare la materia con tale perizia da superare la fissità del marmo[69].

Bruni, come già Agostino Mascardi (1590-1640) nel suo elogio di Bernini, contenuto nella parte terza dei *Discorsi morali su la tavola di Cebete Tebano* del 1627[70], gioca

67 L. Leporeo, *Villa Borghese*, Roma 1628, s.n.p.

68 Sul *topos* delle sculture che prendono vita si veda lo studio di V.I. Stoichita, *La bella Elena ed il suo doppio nella Galeria del Cavalier Marino*, in *Estetica barocca*, atti del Convegno Internazionale (Roma, 6-9 marzo 2002), a cura di S. Schutze, Roma 2004, pp. 205-222.

69 Cfr. S. Pierguidi, *Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi rtistica: la speaking likeness, il "bel composto", e il "paragone"*, "Artibus et historiae", 32, 2011, pp. 143-164.

70 Nelle pagine di Mascardi Bernini aveva trovato una prima e importante celebrazione grazie alla sua capacità di dare vita «a un pezzo di marmo intero». Ecco il testo: «ho vedute nella città di Roma molte botteghe ch'a prima faccia sembrano di scultori eccellenti, perché nell'entrata vi si veggono de' busti, delle teste, delle braccia, e altre parti rotte di statue antiche; le quali, tutto che sieno o rose dal tempo, o dalla ferocia de' barbari spezzate, pur non so come nelle loro onorate reliquie la perizia de gli artefici, da cui furono formate dichiarano; ma, rivolgendomi bene intorno, non mi venne mai veduto un pezzo di marmo intero di cui un simolacro fabricar si potesse, toltane la sola casa del cavalier Bernino, che nell'età sua giovanile con lo scarpello sa dar senso di vita alla pietre meglio che non face co'l canto favoloso Anfione» (A. Mascardi, *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano*, Venezia 1627, pp. 309-325, in particolare alle pp. 320-321). Il brano è stato reso noto da E. Raimondi, *Paesaggi e rovine nella poesia d'un «virtuoso»*, in *Anatomie secentesche*, Pisa 1966, p. 64, nota 20 ed E. Cropper, *Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton

con un motivo ricorrente nella lirica barocca: per sottolineare la forza vitalistica della poesia ricorre al mitico Anfione, colui che avrebbe smosso le pietre del Citerone con il suono della lira, associato, non a caso, a Orfeo capace anch'esso di incantare la natura con la sua dolce melodia[71]. Si innesca così un andamento circolare, uno scambio virtuoso tra scultura e poesia, tra segno verbale e codice figurativo: il gioco compiaciuto della doppia metamorfosi fanciulla → pianta (alloro) → pietra (marmo/scultura) è orchestrato per suggerire, argutamente, la compenetrazione tra artista e poeta, ossia tra Bernini e Maffeo Barberini, autore del distico intagliato all'interno di un cartiglio a forma di drago posto nel piedistallo dell'opera (*Quisquis amans sequitur figitivae gaudia formae / fronde manus implet baccas seu carpit amaras*[72]): Dafne che si tramuta in alloro, nell'attimo in cui è raggiunta da Apollo, diviene allegoria parlante della vanità e dei piaceri mondani destinati a dissolversi nel nulla, un'amara constatazione che ben si adeguava alle declinanti fortune di Scipione durante il breve pontificato Ludovisi (1621-1623)[73].

Non è possibile stabilire, allo stato attuale, se Bruni avesse visitato o meno le raccolte d'arte di Scipione Borghese[74]; certo è, come nel caso di altri letterati del tempo[75], che egli si trovò a transitare per le sale di casa Borghese, pronto a migrare verso un nuovo papa e un nuovo casato.

1984, pp. 158-160. La pagina è ricordata pure da T. Montanari, *Prolegomeni a un "corpus" berniniano. Appunti sulla fortuna critica contemporanea di Gian Lorenzo Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco*, catalogo della mostra (Roma, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo, Milano 1999, pp. 455-461, in particolare alla p. 458 e da E. Bellini, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa 2009, pp. 166-167. Sui contatti tra Mascardi e Bruni, entrambi coinvolti nella disputa letteraria intorno all'*Adone*, cfr. Id., *Agostino Mascardi*, cit. (vedi nota 57), pp. 33-48.

71 Un'analisi del componimento di Bruni è proposta da Id., *Stili di pensiero nel Seicento italiano*, cit. (vedi nota 70), pp. 169-170. Si ricordano i madrigali CXLV e CXLVI in G.B. Marino, *Rime [...] parte prima*, Venetia 1604, pp. 132, 133 dedicati ad Anfione.

72 I versi, composti da Maffeo Barberini tra il 1618 e il 1620, sono tratti dai *Dodici distici per una Galleria*, una raccolta manoscritta di versi autografi (Cod. Barb, lat. 2077, cc. 131-132*v*) e trascritti nella guida di F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito e nella scuola di tutti gli antiquari*, Roma 1644. Sui versi di Maffeo per il gruppo scultoreo si vedano i fondamentali O. Ferrari, *Bernini e i letterati del suo tempo*, "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Rendiconti", CCCXCVI, s. IX, 10, 1998, pp. 595-626, in particolare alla p. 598 e Id., *Bernini e i letterati del suo tempo*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni Venti*, atti del convegno (Roma, 17-19 febbraio 1999), a cura di O. Bonfait, A. Coliva, Roma 2004, pp. 59-63, in particolare alle pp. 50-60.

73 A. Negro, *Il giardino dipinto del Cardinal Borgese. Paolo Bril e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma*, Roma 1996, p. 115 ha riconosciuto nel gruppo scultoreo il parallelo Scipione-Apollo carico di connotazioni morali. Sui molteplici significati della sublimazione del mito in termini filosofici e allegorici si veda A. Coliva, *Apollo e Dafne*, in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma, 15 maggio-20 settembre 1998,), a cura di A. Coliva, S. Schütze, Roma 1998, pp. 261-275.

74 La descrizione dell'originario nucleo allestito dal cardinale nel Palazzo di Borgo è contenuta nella *Galleria dell'Ill. Re.^{mo} Sig. Scipione cardinale Borghese* di Scipione Francucci, un'opera manoscritta datata 1613 (Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, Ser. IV, 102), di cui esiste un'edizione a stampa del 1647 edita per i tipi di Mariotto Catalani.

75 Tra questi ricordiamo Lelio Guidiccioni, Panfilo Persico e Gironimo Aleandro, per i quali cfr. C. Volpi, *Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti*, "Nouvelles de la République des Lettres", 12, 1992, pp. 71-127.

Perché, Bernin, scolpisci
nel metallo tonante
del grande Urban l'imagine spirante?
S'egli tragge co i carmi
i più lontani sassi,
perché dunque non fassi
la scultura ne' marmi?
Ah, ben veggio il mistero.
del nostro sacro Giove, onde già trema
di spavento e di tema
de la Tracia l'Encelado più fiero,
tu di scolpir sei vago
quivi l'augusta imago;
perché ha la man di Giove eguale il zelo
pur di tonar dal Ciel, se regge il Cielo.[76]

Bruni, con il madrigale dedicato alla *Statua di bronzo di N. S. Papa Urbano VIII*, ripropone il tema dell'animazione scultorea[77], rivolgendosi direttamente all'artista cui rimprovera di aver utilizzato il bronzo anziché il marmo, impedendo così l'analogia tra poesia e scultura già espressa in precedenza[78]. La statua bronzea per il monumento funebre a Urbano VIII, alla quale Bernini iniziò a lavorare dal 1628 e la cui fusione è databile tra il 1630 e il 1631, sembrerebbe fornire lo spunto per lodare il Pontefice in qualità di poeta, come il riferimento al cantore Anfione lascerebbe intendere (vv. 4-5).

Accanto a Bernini[79], Bruni si preoccupa di menzionare i nomi di altri artisti in

76 Bruni, *Le Veneri*, cit. (vedi nota 17), p. 253.

77 Si richiama il sonetto la *Statua di bronzo di Papa Paolo V che è nella chiesa di S. Maria Maggiore*, definita «imagine spirante» (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], v. 2) e il madrigale *Statua d'Alessandro Farnese Duca di Parma, e di Piacenza, ch'è in Campidoglio* (Id., *Le Veneri*, cit. [vedi nota 17], p. 32, vv. 4-5: «Vivo, e ver egli parmi, /benché finto ne' marmi»). Sulla tematica, cfr. J. van Gastel, *Il marmo spirante. Sculpture and Experienza in Seventeenth-Century Rome*, Amsterdam 2012, pp. 192-193.

78 Bellini, *Stili di pensiero nel Seicento italiano*, cit. (vedi nota 70), p. 171.

79 Jonathan Unglaub (J. Unglaub, *"Amorosa contemplatione" Antonio Bruni and Bernini's Ecstasy of Santa Teresa*, intervento tenuto all'Annual Meeting of the Renaissance Society of America, Montreal, 24-26 marzo 2011) ha ipotizzato che la poesia di Antonio Bruni abbia ispirato l'opera di Gian Lorenzo Bernini. Nella lunga ode dedicata a santa Teresa, contenuta nelle *Veneri*, il poeta mette in scena, esattamente come farà l'artista nel celeberrimo gruppo scultoreo realizzato tra il 1647 e il 1651, la visione estatica della santa. Si leggano i versi: «D'oro è lo strale, a cui la cima incende / striscia di foco spiritoso, e vivo; / sì che avvampando il dardo anco risplende; / et è salubre al cor, non già nocivo. / Così infiamma l'ardor, ma non offende / […].// Sovra gli omeri suoi cinge due ali, / che pur son d'oro, e han color di rose, / cui batte infaticabili, e fatali / là per l'aure più chiare, e luminose. / Ma, se varie le vibra in moti eguali, / egualmente le libra indi amorose; / mentre, là ve Teresa è in Dio rapita, / oziose le penne ad altri addita. //La vergine ferita il cor ben sente / stemprato in gioia, e liquefatto in sangue; / ma con teneri gemiti languente / mostra piegato il sen, la

quello che, parafrasando Giorgio Fulco a proposito della *Galeria* mariniana[80], può essere definito "il canone bruniano dei pittori contemporanei" di cui Michelangelo[81] e Raffaello[82] si pongono quali numi tutelari: il Cavalier d'Arpino, Paolo Guidotti, Giovanni Baglione, Guido Reni, Guercino e Caravaggio, alcuni dei quali membri dell'Accademia di San Luca protetta dal cardinal Francesco Barberini[83].

Per comprendere le ragioni di una simile scelta è doveroso riferirsi ancora una volta al progetto encomistico e di propoganda celebrativa posto al servizio di Francesco II Maria della Rovere. Nella lettera ad Andrea Barbazza, prefatoria alla *Ghirlanda*, Bruni, fingendo di rilevare nella sua opera tre "difficolta" stilistiche legate alla chiarezza, brevità e gravità[84], mira in realtà a farne dei veri e propri punti di forza[85], ciò per sottolineare la novità della sua scrittura e la distanza dai «poeti plebei»[86].

Bruni, poeta-segretario sulla scorta dei precedenti illustri di Bembo e Della Casa[87], rivendica l'originalità del suo operato, affermando di aver usato:

piaga essangue. / Estasi amorosissima la mente / l'inebria, e sal d'Amor sospira, e languae; / ma i suoi dolci languori hanno la palma / d'accrescer luce al seno, e piaga a l'alma» (Bruni, *Le Veneri*, cit. [vedi nota 17], pp. 43-45). Ma la visione dell'angelo dal dardo infuocato è già presente nella narrazione che la stessa santa affidò alla sua *Autobiografia* (si cita dalla trascrizione offerta da A.M. Sicari, *Nel castello interiore di Santa Teresa d'Avila*, Milano 2006, p. 200: «Il Signore volle alcune volte favorirmi di questa visione: vedevo vicino a me, dal lato sinistro, in angelo in forma corporea […]. Credo che siano quelli chiamati cherubini […]. Gli vedevo nelle mani un lungo dardo d'oro, che sulla punta di ferro mi sembrava avesse un po' di fuoco. Pareva che me lo configgesse a più riprese nel cuore, così profondamente che mi giungeva fino alle viscere, e quando lo estraeva sembrava portarselo via, lasciandomi tutta infiammata di grande amore di Dio. Il dolore della ferita era così vivo che mi faceva emettere quei gemiti di cui ho parlato, ma era così grande la dolcezza che mi infondeva questo enorme dolore, che non c'era da desiderarne la fine, né l'anima poteva appagarsi d'altro che di Dio» (V, 29, 13) e che sarà poi ripresa da Agostino Mascardi nell'orazione composta per la canonizzazione di Teresa avvenuta il 12 marzo 1622: «Videsi talora un Serafino dal manco lato, che con un'infuocata saetta d'oro il cuore altamente trapassava, con dolore tanto eccessivo, che buona parte delle viscere sentiva squarciarsi dal dardo» (A. Mascardi, *Oratione nella canonizatione di Santa Teresa, recitata nella Chiesa di Sant'Anna in Genova*, Venezia 1622, p. 16).

80 Si fa riferimento al saggio G. Fulco, *Il sogno di una "Galeria". Nuovi documenti sul Marino collezionista*, "Antologia di Belle Arti", 3, 1979, pp. 84-99.

81 *Per una visitando la Sepoltura di Michel'Agnolo Buonaroti* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 295).

82 *Sepoltura di Raffaello. Imita, in modo di parafrasi, un distico del Cardinal Bembo* (Ivi, p. 393).

83 Cfr. R. Guandolfi, *Guido Reni e il suo entourage nella Accademia di San Luca*, "Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca", 2011-2012, pp. 317-322.

84 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 30: «Per ottener chiarezza, il dilungarsi o con disgressioni episodiche, o con descrittioni ridicole, o con repliche vane, è per avventura un voler descrivere tutti i fiori per rappresentare una rosa, o un giglio». Ivi, p. 31: «La brevità consiste nelle cose, e nelle voci; nelle cose con l'unità del concetto, tolto via ciò che apparisce soverchio, o non di quasi necessaria bellezza, per la fabbrica della compositione; nelle parole con l'incatenamento, e groppo di esse».

85 Cfr. *infra*.

86 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 15.

87 Ivi, p. 15.

parole cavate dall'uso de' buoni, e non mendicate da' sepolcri dell'antichità; stimando degni di biasimo tutti quelli, che per affettare un cotal toscanesimo, vanno scoprendo alcune voci sepolte, che poi uscite alla luce, e nell'odore, e nella sembianza sembrano tanti fetidissimi cadaveri, e inducono piuttosto nausea, che meraviglia[88].

Bruni si dimostra in sintonia con la condanna rivolta ai quei «beccamorti di Parnaso»[89], espressa da Giovan Battista Marino in una lettera speditagli da Napoli nel 1624, critica indirizzata a quei poeti che «dettano rime senza vivezze»[90]. Riprende allora Bruni:

Per ottener chiarezza nobile ho ben praticate per lo più parole proprie, ma insieme pellegrine, o qualche metafora, che a prima faccia *appaghi la vista*, non abbagli l'ingegno [...]. Non parlo di quelle metafore, che sono viziose, e distorte, e hanno apportata materia di riso a galant'uomini, con certi ritrovi sciocchissimi, e lontanissimi; ma di quelle, che abbelliscono l'orazione, nobilitano la poesia, e sono quasi tante stelle, o tanti fiori in un cielo ben ordinato, e in un campo ben composto[91].

A ben vedere, proprio Marino, nella dedicatoria del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia* del 1608, si era servito del medesimo procedimento per dimostrare che il linguaggio poetico dell'elogio, basato sul vero storico, doveva ammantarsi necessariamente di un ornato retorico ricco e splendido, questo per distinguerlo da quello "tecnico", in prosa, adottato dagli oratori[92]. Bruni ne ripercorre le medesime coordinate di poetica[93], con lo scopo di sottolineare, come si è già detto, l'importanza della metafora[94] e, più in generale, l'uso di una calibrata *elocutio*:

Tutta la vaghezza, e leggiadria della favella, o sia Latina, o Toscana, nelle figure, e de' tropi è riposta. Perché siccome la bellezza delle pittura nella varietà de' colori, l'alle-

88 Ivi, p. 33.

89 Marino, *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 420.

90 *Ibidem*.

91 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 34, corsivo nostro.

92 Lo nota M. Corradini, *L'oro e l'alloro. Poesia e potere nel Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuello di Giovan Battista Marino*, in *Las artes del elogio. Estudios sobre el panegírico*, a cura di J. Ponce Cárdenas, Valladolid 2018, pp. 159-184, in particolare alla p. 170. Sulle scritture retoriche che hanno posto un discrimine tra funzionalità argomentativa e ornamentativa, cfr. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino 1976, p. 179.

93 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 39: «Io tessendo una poesia di cose vere in encomio di Prencipe, ho stimato convenirsi uno stile che abbia oltre la brevità, e chiarezza, ancora del grave».

94 Ivi, p. 34: «Non parlo già di quelle metafore, che sono vitiose, e distorte, e hanno apportata materia di riso a i galantuomini, con certi ritrovi sciocchissimi, e lontanissimi; ma di quelle, che abbelliscono l'oratione, nobilitano la poesia, e sono quasi tante stelle, o tanti fiori in un cielo ben ordinato, e in un campo ben composto».

grezza de' prati nella diversità de' fiori, la meraviglia del cielo nella multiplicità delle stelle, la stima de' minerali nella moltitudine delle pietre pretiose consiste, così le delitia del linguaggio nell'uso regolato delle figure, e de' tropi si prova[95].

Le osservazioni linguistiche sono congiunte a una riflessione sullo stile che il nostro autore sviluppa attraverso la rivendicazione della superiorità della poesia rispetto alla pittura e alla musica[96]. Bruni, avvalendosi del celeberrimo *topos* umanistico e rinascimentale dell'*ut pictura poësis*, cerca di dimostrare l'importanza dell'imitazione dei modelli e lo fa introducendo il discorso con una breve storia dello sviluppo delle arti pittoriche:

La Poesia corre la fortuna della Musica, e della Pittura, se bene è di loro assai più nobile; perché se elleno sono oggetto degli occhi, e dell'orecchie, questa è soggetto, e bersaglio dell'orecchie, e degli intelletti, avendo in sé con gli onori di esser facoltà armonica, i privilegi di essere scienza speculativa. La Pittura, e la Musica, dico, in diversi tempi hanno avuta varia maniera di dipingere, e di cantare. Gli antichi Pittori a tempo de' Romani, come Apelle, Parrasio, et altri, dipingevano solamente a fresco, o nelle tavole a tempera; e con tutto che fossero eccellentissimi nel disegno, e nell'imitare al vivo la Natura, pure non potevano esser così gentili, e delicati, per non usare allora il dipingere a olio. Nell'altro secolo successe il Cimabue, il Giotto Fiorentino, e alcuni altri pochi, eccellenti nella delicatura, ma assai mancanti nel disegno. Seguì Pietro di Perugia, e Giovanni Bellino: ma questi quanto maritavano applauso nel disegno, tanto si procacciavano biasimo con una maniera secca, e dura. Vennero poi i moderni, cioè Tiziano, Giorgione, Raffaello da Urbino, e di là a non molto tempo il Baroccio di questa medesima Città, Paolo Veronese, il Tintoretto, Giacomo Palma, e a' tempi nostri v'è Guido Reni, il Cavalier Giuseppe d'Arpino, Cristoforo Pomarancio, il Morazzone, Gio. Giacomo Sementi, i quali con un modo spiritoso di colorito, mostrano ancora eccellenza di disegno, il che forse non osservò Michelangelo di Caravaggio, e alcun altro, che imitò bene e meraviglia, ma non ebbe così raro il disegno[97].

95 Ivi, p. 35. Un'analoga considerazione sarà svolta nell'inchiesta sugli stili sviluppata nella dedicatoria *Al signor Girolamo Aleandro* dell'edizione del 1628 dell'*Epistole heroiche* (pp. 443-467): «Se bene ad ogni figura delle moltissime, e quasi innumerabili, che si trovani, possono convenire ancor molte di quelle, che, più che d'altro, servono di ornamento; in ogni modo queste alla nostra sono più convenevoli, e sembrano tante stelle che ricamano il cielo, tanti fiori, che abbelliscono il prato, tante gemme, che arricchiscono i minerali, tanti colori, che tempestano l'iride, e in somma tanti fregi, che adornano la Poesia» (A. Bruni, *Epistole heroiche. Libri due. In questa seconda impressione rivedute, et accresciute dal medesimo autore*, Venetia 1628, pp. 460-461).

96 Il tema ricorre in Marino che aveva già associato Musica e Poesia (*Adone*, 7, 1 1-2; *Dicerie sacre* 2, 3).

97 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), pp. 42-44.

Prende corpo una riflessione sul valore epistemologico dell'arte, laddove la poesia può fare direttamente leva sull'intelletto e sullo spirito senza la mediazione della materialità, come invece avviene inevitabilmente nella pittura. Il tradizionale parallelo delle arti sorelle cede così alla subordinazione della pittura alla poesia sulla base dell'incapacità della prima di scendere nel profondo dell'oggetto rappresentato, sebbene abbia la prerogativa di "mostrare" e perciò di colpire più efficacemente i sensi dell'osservatore[98].

Adottando uno spunto critico che poteva provenirgli dalla conoscenza della vasariana "rinascita delle arti", Bruni traccia l'evoluzione storica e progressiva del perfezionarsi tecnico della pittura in base alla *querelle* disegno-colore: se il disegno è fatto coincidere con l'*inventio*, ossia con la capacità creativa derivante dallo studio, le variazioni cromatiche sono equiparate all'*ornatus*, vale a dire tropi, figure di pensiero e figure di parole, noti anche come *lumina*, *flores* e *colores* (Cic., *Brut.* 66). Il poeta si appropria di una tradizione retorica umanistica a rinascimentale vastissima fatta discendere da Cicerone[99], che è l'autore da lui variamente citato[100], la cui influenza diviene preponderante soprattutto nelle posizioni teorico cinquecentesche sull'elaborazione retorica dei linguaggi[101]. Attraverso una sottile sintesi concettuale, Bruni collega l'importanza della strutturazione grafica delle immagini e il disegno in quanto sorgente primaria dell'attività artistica alla problematica questione dell'imitazione dei modelli: «Ho seguite, ma non superstitiosamente, le pedate degli antichi migliori, e de' moderni più savij; se bene dietro la loro traccia fabricando sempre con dicitura, che in qualche cosa apportasse novità»[102]. Intorno alla dottrina delle forme del parlare codi-

98 Sulla distinzione cinquecentesca tra pittura e poesia e sui rispettivi strumenti (pennello/penna) dell'imitazione si è espresso S. Jossa, *La penna e il pennello. Retoriche a confronto*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Roma e Controriforma*, atti del Simposio Internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana 2008, pp. 245-256.

99 Cfr. L. Calboli Montefusco, *Ductus and color: the right way to compose a suitable speech*, "Rethorica", 21, 2003, pp. 113-131.

100 Bruni, *Epistole heroiche*, cit. (vedi nota 95), p. 452: «Consiste la bellezza nella soavità, e vivacità de' colori, e nella proportion delle membra, per sentenza di Tullio».

101 Cfr. S. Benedetti, *L'*ut pictura eloquentia *nel discorso sull'oratoria tra Cortesi e Giovio*, in *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, atti del Seminario di Studi (Roma, 16-17 giugno 2006), a cura di R. Alhaique Pettinelli, S. Benedetti, P. Pettenuti Pellegrini, Roma 2008, pp. 243-274.

102 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 40. Alle stesse conclusioni giungerà qualche anno più tardi: «adempie esattamente il suo ufficio (il poeta), se considerando degli antichi, e de' moderni, e la purità dello stile, e la nobiltà del pensiero, le bellezze degli uni, e degli altri, per consacrarsi all'appetito vario di tanti diversi pareri, osserva, e imita» (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], pp. 15-16). E ancora: «si osservino i loro stili, per cavarne argomento, e materia di poter fecondar l'ingegno; ma, fecondando l'ingegno, componga [il poeta] con maniera propria, e gentile, secondo l'arte dello studio, e conforme il genio della natura; non lusingato dall'arte, e dalla natura della maniera de gli altri» (Ivi, pp. 18-19). Nella sua inchiesta intorno lo stile individuale, il nostro autore perviene a un'idea d'imitazione idealizzante nata sì dal confronto con la natura, ma rinnovata dall'intenzione di originare una creazione inedita attraverso l'imitazione dei migliori maestri, antichi e moderni. In questa chiave va letta la citazione di Zeusi ritrattista di Elena riferito dalle fonti antiche (Plin., *H.N.,* XXXV, 61-66; Cic., *Invent.*, ii. i, 3-4) contenuta nella dedicatoria *Al Signor*

ficata dallo pseudo-Demetrio Falereo ed Ermogene rilanciata dai *Commentari sopra la Rettorica* di Pietro Vettori, dal *Predicatore* di Francesco Panigarola e dall'*Arte di predicare bene* di Paolo Aresi[103], Bruni conclude il suo discorso costruendo un'impalcatura teorica basata sull'importanza di una ricerca stilistica individuale e originale, ma sempre rispettosa della convenienza:

> Laonde non meno è savio, e prudente quel Pittore, e quel Musico, che accoppia, e accozza insieme il disegno, e la vaghezza, e il più perfetto degli antichi, col più delicato de' moderni; che sarà avvedutissimo quello Scrittore, il quale da gli antichi maestri trarrà, e imparerà uno stile puro, e naturale, e da' moderni compositori il concetto nobile, e spiritoso: e sarà tanto più lodevole, quanto più sarà puro, e frizzante, dentro i termini però della convenienza[104].

Il nostro autore attiva un calibrato sistema di opposizioni e analogie risemantizzate all'interno di una riflessione retorica sulla lingua, ciò per giungere a definire lo stile quale unità indissolubile di concetti e parole, riprendendo quanto postulato da Torquato Tasso nella *Lezione* sul sonetto dellacasiano *Questa vita mortal, che 'n una o 'n due*[105].

Le rapide incursioni di Bruni fanno cenno, oltre a questioni teoriche, anche ad aspetti di carattere artistico, per via della distinzione che è possibile cogliere delle principali scuole pittoriche a cui legare osservazioni sulla "maniera" degli artisti[106],

Girolamo Aleandro delle sue *Epistole heroiche*. L'episodio, generalmente connesso al tema della "bellezza ideale" ottenuta mediante *electio* delle parti migliori della Natura, viene utilizzato da Bruni in riferimento al corretto procedimento imitativo, affinché il poeta «dopo aver del più bello, e singolare sfiorato il campo greco, e latino, e convertito in proprio alimento d'ingegno il più perfetto de gli altri, co' propri tesori della sua mente [potrà] dettare compositioni nuove» (si cita dall'edizione: Bruni, *Epistole heroiche*, cit. [vedi nota 95], p. 447). Cospicua la bibliografia al riguardo. Sulla dottrina dell'*electio* nella trattatistica artistica cinquecentesca, cfr. almeno A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993, p. 100 e P. Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti*, Firenze 1997; su Zeusi paradigma della creazione artistica si rimanda a E. Di Stefano, *Zeusi e la bellezza di Elena*, "Fieri. Annali del Dipartimento di Filosofia Storia e Critica dei Saperi", giugno 2004, pp. 77-86.

103 Si tratta di autori che sono ben presenti nell'opera Bruni (Bruni, *La Ghirlanda*, cit. [vedi nota 12], p. 37; Id., *Epistole heroiche*, cit. [vedi nota 95], pp. 451-452). Sull'importanza di Demetrio ed Ermogene nella teorica cinquecentesca, cfr. H. Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze 1992, capp. 2 e 3.

104 Bruni, *La Ghirlanda*, cit. (vedi nota 12), p. 46.

105 *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortal etc. di monsignor della Casa*, in *Rime et prose del s. Torquato Tasso, di nuovo con diligenza rivedute, corrette et di vaghe figure adornate*, Venetia 1583, pp. 114-144. Sul sistema teorico tassiano, cfr. Grosser, *La sottigliezza del disputare*, cit. (vedi nota 103) e A. Afribo, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze 2001.

106 Come è noto, il tema era stato già affrontato da Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), segretario di papa Gregorio XV, che nel *Trattato della pittura*, composto tra il 1607 e il 1615 ma parzialmente edito nel 1646, aveva riconosciuto quattro scuole pittoriche (romana, veneziana, lombarda e fiorentina) alla luce di un processo critico antivasariano di piena affermazione della coscienza artistica regionale che prescindesse dalla sola linea tosco-romana. Per una riflessione sul concetto di stile, cfr. S. Ginzuburg, *Giovanni Battista*

sinonimo di "stile", in base alla maggiore o minore corrispondenza alla categoria del "disegno". Sullo sfondo delle sperimentazioni avviate dai principali esponenti del primo Seicento romano, il nostro autore individua, nel lungo assetto cronologico e topografico tracciato nella dedicatoria della *Ghirlanda*, l'esistenza di un gusto orientato in senso antinaturalistico («Michelangelo di Caravaggio […] imitò bene e meraviglia, ma non ebbe così raro il disegno»[107]) contrapposto alla pittura del Cavalier d'Arpino e di Guido Reni, erede e continuatore su suolo romano di Annibale Carracci[108].

È interessante sottolineare che tra i pittori scelti da Bruni (Cristoforo Roncalli detto Pomarancio, Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone e il bolognese Giovanni Giacomo Sementi, tutti attivi a Roma, accanto ai più noti Guido Reni e Giuseppe Cesari), per sostenere i termini di paragone nel suo discorso sull'imitazione creativa ricercata entro la varietà di modelli, riconosciamo citati gli artisti coinvolti nella realizzazione dell'apparato funebre per le esequie di Giovan Battista Marino celebrate a Roma il 7 settembre del 1625, per volere dell'Accademia degli Umoristi presso Palazzo Mancini[109].

È questo il caso di Giovan Giacomo Sementi[110], pittore allievo di Reni e parte della

Agucchi e la sua cerchia, in *Poussin et Roma*, actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana (Rome, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, M. Hochamnn, S. Schütze, Parigi 1996, pp. 273-291. Sulle teoriche agucchiane, cfr. R. de Mambro Santos, *Arcadie del vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, con uno scritto inedito di Carlo Volpe, Sant'Oreste 2001.

107 Tra la poderosa bibliografia si vedano gli studi di A. Zuccari, *Caravaggio e la questione del disegno*, "Atti e Memorie dell'Arcadia", 2, 2013, pp. 101-120; Id., *Caravaggio e la pittura "dal naturale" nelle fonti storico artistiche*, in *Una vita per la storia dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di P. di Loreto, Roma 2015, pp. 417-432.

108 Cfr. S. Pierguidi, *La rinascita della pittura seicentesca tra Bologna e Roma: Malvasia versus Bellori, Reni versus Annibale*, "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi del Pantheon", 12, 2002, pp. 519-535. Il letterato bresciano Ottavio Rossi, in una lettera rivolta all'amico pittore Pietro Marone, definisce Caravaggio, Annibale Carracci e Cavalier d'Arpino il «triumvirato della pittura. È vero, che 'l più stimato dalla fortuna è il Cavaliero, perché egli partecipa più, che fan questi due (che sono l'un Bolognese, e l'altro Lombardo) del felicissimo ascendente di Roma» (O. Rossi, *Lettere raccolte da Bartolomeo Fontana*, Brescia 1621, pp. 212-213). Giulio Mancini, nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (1617-1621 circa), a proposito della scuola pittorica di Cesari, così aveva riepilogato l'evoluzione della pittura romana: «E se bene non va osservando tanto esattamente il naturale come quella del Caravaggio né quella gravità e sodezza di quella delli Carracci, nondimeno ha in sé quella vaghezza che in un tratto rapisce l'occhio e diletta» (G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, I, a cura di L. Salerno, A. Marucchi, Roma 1956-1957, p. 109). Nel 1636 Agostino Mascardi, parlando della "maniera" in quanto sinonimo di "stile, affermerà che «quattro sono le cose di necessità […], per far ch'un pittore sia eccellente nel suo mestiere. Il disegno, il colorito, la compositione, e'l costume […]. Le hanno oggi eminentemente Giuseppino, Guido, il Lanfranco, il Cortonese e perciò corrono per le bocche degli intendenti per dipintori di prima classe che felicemente gareggiano con gli antichi» (si cita dall'edizione A. Mascardi, *Dell'arte historica*, Venetia 1674, p. 394). A tal proposito, si vedano le note di Bellini, *Agostini Mascardi*, cit. (vedi nota 37), in particolare il capitolo *Aria, maniera e stile*, pp. 164-179.

109 Cfr. M. Fagiolo, *Corpus delle feste barocche. La Festa Barocca*, I, Roma 1997, p. 222.

110 Sulla figura dell'artista, cfr. M. Francucci, *Giovanni Giacomo Sementi: un dipinto di soggetto insolito*, "Arte Cristiana", 869, 2012, pp. 143-148 e Id., *Giovanni Giacomo Sementi tra Bologna e Roma*, "Paragone", 787-789, 2015, pp. 21-35.

florida colonia bolognese attiva a Roma[111], a cui si assegna, secondo la descrizione fornita da Giambattista Baiacca nell'epistola a Gasparo Bonifacio (datata Roma, 11 settembre 1625), l'allegoria della stessa Accademia.

Nella *Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia de gli Humoristi* (Venezia, 1626), Sementi è menzionato come sodale[112] e il dipinto accuratamente descritto[113]. L'opera in questione andava a completare una decorazione di tipo "ritrattistico-emblematico" nata dall'unione dei dipinti allegorici del Cavalier d'Arpino (*Fama*), accademico umorista fin dal 1608[114], di Baglione (*Poesia*), Lanfranco (*Retorica*), Pomarancio (*Onore*) e Giovan Battista Valesio (*Vigilanza* e *Invenzione*), inventori e incisori di opere di amici e sodali[115], definiti «i più celebrati Pittori del nostro tempo, i quali a gara vollero col pennello onorar la memoria di colui che gli havea con la penna resi immortali»[116].

Bruni menziona quei pittori che più di altri potevano garantirgli disegni da cui trarre le incisioni per le sue *Epistole eroiche* edite a Roma nel 1627, come appunto Guido Reni, il Cavalier d'Arpino, Giovanni Baglione, Domenichino e Paolo Guidotti, tutti artisti beneficiati dai suoi esercizi encomiastici[117].

111 Cfr. R. Morselli, *Bologna "nuova e dilettevole Atene". Considerazioni sui pittori bolognesi attivi a Roma tra il 1600 e il 1630*, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, a cura di R. Vodret Adamo, Milano 2012, pp. 251-271.

112 *Relatione della pompa funerale fatta dall'Accademia de gli Humoristi di Roma*, Venetia 1626, p. 8. L'ingresso del pittore nella prestigiosa accademia letteraria sarebbe stato favorito dalla mediazione di Maurizio di Savoia (Francucci, *Giovanni Giacomo Sementi*, cit. (vedi nota 110), p. 25).

113 *Relatione della pompa funerale*, cit. (vedi nota 112), pp. 8-10. Del dipinto è fatta menzione anche in G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori e architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, p. 344.

114 Al pittore si assegna l'invezione dell'impresa accademica raffigurante una nuvola dalla quale cade pioggia sulle onde del mare con il motto *Redit Agmine Dulci* (G. Aleandro, *Discorso sopra l'impresa de gli accademici humoristi*, Roma 1611, pp. 41-42).

115 Sull'attività di Valesio incisore, cfr. M.A. Terzoli, *Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone*, "Italianistica", 2, 2009, pp. 299-314. Di Pomarancio si ricorda il disegno per il frontespizo inciso da Claude Mellan che orna l'orazione del gesuita Alessandro Gottifredi composta per la morte prematura avvenuta nel 1624 di Virginio Cesarini, poeta e cameriere di Urbano VIII, membro dell'Accademia dei Lincei (cfr. Bellini, *Stili di pensiero nel Seicento italiano*, cit. [vedi nota 70], p. 253).

116 *Relatione della pompa funerale*, cit. (vedi nota 112), p. 14. L'Accademia era frequentata, oltre che da letterati, anche da musicisti, comici e pittori; a tal proposito, cfr. M. Gallo, *Orazio Borgianni, l'Accademia di San Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni*, "Storia dell'arte", 76, 1992, pp. 296-345 ed E. Tamburini, *Comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi*, "Studi secenteschi", 50, 2009, pp. 89-112.

117 Al Cavalier d'Arpino Bruni dedica un sonetto in cui loda, probabilmente, il perduto *Venere e Amore* della collezione Ludovisi: *Al Sig. Cavalier Giuseppe d'Arpino. Per una pittura d'Adone* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 137). Dell'opera esiste una copia realizzata da Muzio Cesari, figlio di Giuseppe, intorno al 1640 e oggi conservata nel Musèe Magnin di Digione. Cfr. K. Garas, *The Ludovisi Collection of pictures in 1633* , II, "Burligton Magazine", 109, 1967, pp. 339-348, in particolare alla p. 344; *Catalogne des tableaux et dessins italiens (15-19 sec.)*, *Dijon Musèe Magnin*, a cura di A. Brejon de Lavargnee, Parigi 1980, p. 38; H. Röttgen, *Il Cavaliere Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002. Bruni si rivolge a Giovanni Baglione per la convenzionale richiesta del ritratto dell'amata [*Al Sig. Cavalier Gio. Baglioni, per un ritratto di B. D.* (Bruni, *Le tre Gratie*, cit. [vedi nota 29], p. 97)], mentre Paolo Guidotti figura come esecutore del ritratto dell'autore [*Ritratto*

> E perché è privilegio dell'opere illustri di famosi Poeti, che ricevano anche qualche qualche ornamento da' Pittori più insigni; però, siccome dal Castello e dal Tempesta fu la Gierusalemme del Tasso historiata con figure in rame, così l'Epistole Heroiche del Bruni goderono già simile onore dal Cavalier Gioseppe d'Arpino, da Guido Reni, dal Cavalier Baglioni, dal Domenichino, dal Cavalier Guidotto Borghese, e da altri huomini insigni, e si fanno ora vedere col disegno, e intaglio in rame di Gio: Luigi Valesio, soggetto di tanto valore, e grido, dalle cinque ultime del secondo libro in fuori, che, per la morte del suddetto grande artefice seguita mentre continuava il lavoro, sono fatiche d'altri spirti valorosi.

Così si legge nell'avviso ai lettori, a firma dello stampatore Scaglia, nell'edizione veneziana del 1636 delle *Epistole heroiche*. La vicenda del "libro istoriato", già studiata da Sabina De Cavi che ha rigettato l'attribuzione delle incisioni a Giovanni Luigi Valesio a favore del tedesco Matthäus Greuter[118], confermerebbe la familiarità di Bruni con le arti figurative, comprovata dalle stesse dedicatorie introduttive alle singole epistole[119]. Rivolto a Cesare Meniconi, principe dell'Accademia degli Insensati di Perugia, il poeta lascia trapelare il convenzionale scambio di doni, disegni da un lato, versi dall'altro:

> La figura di Cleopatra, inviatami da V. S., m'ha rappresentata così al vivo l'estrema miseria di quella che non ho potuto negare alla sua istoria questo breve e lugubre componimento, per mezzo dell'aggiunta Epistola. Ella è dovuta a lei, perché il suo dono ha destato il mio ingegno a poetare; però la prego a leggerla, e a considerare insieme, che più tosto fu senso di compassione, che stimolo di poesia, quello che ha servito questa volta per Musa al mio ingegno[120].

Nella dedicatoria a Onofrio del Monte, si preoccupa di esplicitare la funzione dell'immagine, ausilio e sostegno della poesia: «Spero intanto, che la figura di Semiramide, che qui V.S. Illustrissima riconoscerà delineata dal Sig. Domenichino, celebratissimo Pittore, le farà maggior dichiaratione di questo ossequio»[121].

dell'autore. Chiesto dal Sig. Giulio Strozzi, che 'l ripose nel suo Museo di Venetia. Pittura del Cavalier Guidotti Borghesi (Ivi, p. 174)].

118 S. De Cavi, *Le incisioni di Matthäus Greuter per le «Epistole eroiche» di Antonio Bruni (1627/28). Ipotesi di una collaborazione editoriale al principio del Seicento*, "Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici", 15, 1998, pp. 93-285.

119 L'argomento è oggetto dello studio di L. Geri, *Le Epistole eroiche di Antonio Bruni tra Umoristi e Caliginosi*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di C. Gurreri, I. Bianchi, prefazione di G. Ferroni, introduzione di G.M. Anselmi, Avellino 2015, pp. 173-193.

120 Si cita dall'edizione: Bruni, *Epistole heroiche*, cit. (vedi nota 95), pp. 364-365.

121 Ivi, p. 381.

Ancora, nella dedicatoria a Lorenzo Pollicini:

> Ben ardisco di far a V. S. un presente di molta stima, mentre le offerisco, e le dono, con la mia Epistola, l'imagine di Diana, ch'è disegno del Signor Cavalier Guidotto Borghese; il qual non sa con minor eccellenza trattar la penna nell'opere poetiche, che lo scarpello, e 'l pennello in quelle di scoltura, e pittura[122].

e in quella a Scipio di Raho:

> dovrà almeno prender occasione di maraviglia, dell'imagine, che ha seco, di Giove, disegno del Signor Guido Reni, che, come non cede nell'eccellenza della Pittura a chi che sia de gl'Antichi, così da tutti i Principi d'Europa per un Apelle de' nostri tempi è riputato[123].

A differenza dell'accademico umorista Lelio Guidiccioni (1582-1643)[124], cantore nelle sue *Rime* del 1637 di Annibale Carracci, del Cavalier d'Arpino, di Gaspare Celio e di Stefano Speranza[125], forse più per il proposito di affermare la sua fede filobarberiana che per un reale convincimento[126], Bruni, sulle orme di Marino, guarda a quei pittori

122 Ivi, pp. 181-182.

123 Ivi, pp. 205-206.

124 Si rintracciano versi di Guidiccioni dedicati a Bruni in Bruni, *Le tre Gratie*, cit. (vedi nota 29), p. 608 e in L. Guidiccioni, *Rime*, Roma 1637, p. 148. Guidiccioni compare nella dedicatoria *Al signor conte cavaliere Andrea Barbazza* prefatoria dell'epistola *Venere ad Adone* (Bruni, *Epistole heroiche*, cit. [vedi nota 95] p. 360).

125 Si vedano rispettivamente: *Al gran Pittore Annibal Caraccio* (Guidiccioni, *Rime*, cit. [vedi nota 124], p. 134); *Sovra un Apollo del medesimo* (Ivi, p. 134), *Al Cavalier Gioseppe d'Arpino sopra alcune sue pitture spirituali* (Ivi, p. 135); *Al Cavalier Celio, che dipinse la Natività del Signore* (Ivi, p. 136), *Stefano Speranza, Scultore di grande speranza, morì giovane, nel finir un bel lavoro* (Ivi, p. 123).

126 Lo afferma O. Ferrari, *Poeti e scultori nella Roma seicentesca: i difficili rapporti tra due culture*, "Storia dell'arte", 90, 1997, pp. 151-161, in particolare alla p. 153. Il letterato lucchese, inizialmente al servizio di Scipione Borghese, passò alla corte dei Barberini. All'esaltazione di Urbano VIII il poeta unì la celebrazione del suo artista preferito, Bernini. Guidiccioni così cantò le imprese dello scultore nel carme del 1633 composto per l'erezione del baldacchino bronzeo di San Pietro, l'*Ara maxima Vaticana a summo pontefice Urbano VIII magnificentissime instructa*, nella raccolta *Delibatio mellis Barberini* (Roma 1639) e nell'*Adlocutio Capitolina* pronunciata il 27 settembre del 1640 per la solenne cerimonia che i Conservatori di Roma avevano organizzato per inaugurare in Campidoglio la grande statua del papa Barberini commissionata al Bernini. Lo stesso artista figura come interlocutore nel *Dialogo* del 1633, un manoscritto (Bibl. Ap. Vat., Barb. La 3879, cc. 127-134) reso noto da C. D'Onofrio, *Un dialogo-recita di Gian Lorenzo Bernini e Lelio Guidiccioni*, "Palatino", 10, 1966, pp. 127-134, a cui il letterato affida le sue dichiarazioni di poetica schierandosi a favore di un "barocco moderato" in sintonia con i gusti della cerchia Barberini. Sulla ricezione dell'opera berniniana nella letteratura in versi del Seicento, cfr. Ferrari, *Bernini e i letterati del suo tempo*, cit. (vedi nota 72), pp. 595-626 e T. Montanari, *Sulla fortuna poetica di Bernini. Frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino*, "Studi secenteschi", 39, 1998, pp. 127-164. Gli interessi per le arti figurative furono in Guidiccioni tutt'altro che episodici e marginali: il prelato fu noto ai contemporanei per essere un colto conoscitore e collezionista d'arte. Su quest'ultimo aspetto si è espresso L. Spezzaferro, *Le collezioni di «alcuni gentilhuomini particolari» e il mercato: appunti su Lelio Guidiccioni e Francesco Angeloni*, in *Poussin et Rome*, actes du colloque à l'Academie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana (Roma, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, M. Hochmann, S. Schulze, Paris 1996, pp. 241-255. Tra i suoi interessi rientrano anche quelli musicali, come prova lo studio di A.

dotati di "eccellenza di disegno"[127], ossia «i Tempesti, i Reni, i Valesi, i Morazzoni», come si legge in una lettera del poeta napoletano indirizzata a Giovan Battista Ciotti[128], a conferma della sua volontà di emulare le imprese editoriali e iconografiche tentate dal suo maestro.

Si intuisce allora il rilievo assunto da Guido Reni, novello Apelle, come canta Leone Sempronio[129], che già a partire dal 1608 aveva dato inizio alla sua attività per la famiglia Borghese. Bruni gli dedica il madrigale *Loda il disegno di Giove, e di Semele, ch'è nell'Epistole Heroiche; opera di Guido Reni*:

Vedi, Semele, vedi,
per non arder te stessa il gran Tonante,
sdegna man fulminante:
ma, se mirar tu vuoi,
anco i fulmini suoi,
del gran Guido deh mira
l'opra, e i suoi pregi ammira;
che vedrai ben per lui nel foglio mio
fulminata l'invidia, arso l'oblio[130].

Morelli, *Un amico di Frescobaldi: Lelio Guidiccioni, uomo di lettere, connoisseur d'arte e di musica*, in *A Fresco. Mélanges offerts au professeur Etienne Darbellay*, Bern 2013, pp. 51-67.

127 Prescindendo dalla rassegna di artisti presentata nella *Galeria* (cfr. M. Pieri, *Gli artisti della "Galleria"*, in G.B. Marino, *La Galeria*, II, a cura di M. Pieri, Padova 1979, pp. 201-243), si consideri quella offerta nel *Tempio* del 1615, il panegirico in sestine composto in onore di Maria de Medici, dove Morazzone, Reni, Baglione, Annibale Carracci e Valesio figurano tra gli artisti scelti dal poeta per dipingere il fregio del tempio immaginato per la glorificazione della regina: «Voi Giuseppe Baglion, Caracci, e Palma, / Flaminetto [Frémінet], Bronzin, Valesio, e Paggi, / Guido Castello e tu che senso, e alma / infondi ne' color, saggio tra saggi / Morazzone immortale, Apelle insubro, / comporrete il bel fregio al gran Delubro» (si cita dall'edizione: G.B. Marino, *Il Tempio*, Veneti 1616, p. 14, ses. xl). Si segnala il catalogo dei pittori ospitati nell'*Adone* (VII 53-57) già notato da Russo, *Marino*, cit. (vedi nota 33), p. 193 e la schiera dei pittori contemporanei presenti nel suo epistolario (cfr. almeno S. Roger, *Giambattista Marino et les artistes de son temps d'après l'apistolario*, in *Correspondance, II. Création littéraire, corrispondance et vie littéraire*, Aix-en-Provence 1985, pp. 237-293 e L. Pedroia, *Un ignoto corrispondente del Marino: Annibale Mancini, «pittore d'istorie»*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavo Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona 1997, pp. 371-380). Tra la numerosa bibliografia che ha indagato l'interesse del poeta per le arti figurative, è d'obbligo il riferimento a G. Fulco, *Marino e la tradizione figurativa*, "Filologia e critica", 3, 2011, pp. 413-433 e C. Tarallo, *Mecenati e artisti per la "Galeria" di Giovan Battista Marino*, "Seicento e Settecento", 6, 2011, pp. 119-148.

128 Marino, *Lettere*, cit. (vedi nota 1), p. 257. L'epistola in questione fa riferimento alla discussione intorno a un'edizione istoriata della *Sampogna*: Marino, alla corte di Francia, lamenta la differenza tra artisti italiani e quelli francesi (Russo, *Marino*, cit. (vedi nota 33), p. 193).

129 Sempronio, *La selva poetica*, cit. (vedi nota 17), p. 17: «Qual più vivo giamai vago sembiante / ne l'animate lor tele più belle / pinser con greca man Zeusi, ed Apelle, / ceda pur vinto a umbre tele avante. // Pittor non sia, che d'agguagliar si vante / il divin pennel di Rafaelle, / se non quell'un, che lineò le stelle / in su i grand'archi, a cui s'incurva Atlante. // Così disse Natura; e poiché spento / vide il gran Sanzio, al bel Felsineo seno / l'occhio rivolse, a le vostr'opre intento. // Indi col cor d'alto stupor ripieno / errai, soggiunge, e se già 'l dissi, hor mente: / Reni, voi siete il Rafael del Reno».

130 Bruni, *Le tre Gratie*, cit. (vedi nota 29), p. 394.

Il pittore è altresì il destinatario di un sonetto[131], due madrigali[132] e due canzoni[133] variamente distribuiti tra le *Tre grazie* e le *Veneri*. Si pensi, a tal proposito, alla canzone *All'Eminentiss.mo, e Rev.mo Signor Cardinale Spada. Per due pitture vedute nel Palazzo di S. Eminenza, l'una del rapimento d'Elena, di mano del Sig. Giudo Reni, e l'altra di Didone trafitta su la pira, opera del Guercino da Cento*. I versi si riferiscono a due dipinti accostati alla figura di Maria de' Medici[134] ed entrambi legati al cardinal Spada[135]. Questi, governatore della Legazione di Bologna tra il 1627 e il 1631, ebbe la capacità di aggiudicarsi importanti commissioni[136]: nel primo caso egli assicurò il dipinto di Reni alla regina dopo che questo fu trattenuto dall'artista; nel secondo si pose come mediatore tra la sovrana e Giovanni Francesco Barbieri per l'esecuzione della *Didone*[137].

Grazie alla strategia extraromana attuata dai membri dell'Accademia degli Umoristi fiorita sotto l'ombra protettrice della nobiltà e delle porpore curiali legate a Maffeo Barberini, Bruni poté insinuarsi nelle fitte trame delle relazioni tra "mecenati e pittori", assumendo il ruolo di "testimone" dei legami tra lo Stato della Chiesa e il vivace retroterra emiliano[138]. La canzone *Per una Imagine della Maddalena rubata ad*

131 *Al Sig. Guido Reni. Priegalo di ritrarre una Donna, di cui un Cavaliere amico s'era innamorato per fama* (Ivi, p. 133).

132 *Cleopatra. Di mano del Sig. Guido Reni, ch'è nella medesima Galeria* (Ivi, p. 173) e *Loda il disegno di Giove, e di Semele, ch'è nell'Epistole Heroiche; opera di Guido Reni* (Ivi, p. 394).

133 *Prende materia di lodar l'Aurora, ch'è nel Palazzo del Sig. Card. Guido Bentivoglio; opera di Guido Reni* (Ivi, pp. 381-384) e *All'Eminentiss.mo, e Rev.mo Signor Cardinale Spada. Per due pitture vedute nel Palazzo di S. Eminenza, l'una del rapimento d'Elena, di mano del Sig. Giudo Reni, e l'altra di Didone trafitta su la pira, opera del Guercino da Cento* (Bruni, *Le Veneri*, cit. [vedi nota 17], pp. 48-55).

134 S. Pierguidi, *Il Ratto di Elena di Reni e il Suicidio di Didone di Guercino come metafora di Maria de' Medici femme forte dall'esilio alla morte*, "Studi secenteschi", 53, 2012, pp. 93-111, ipotizza un'elaborazione a posteriori dei due dipinti, quali allegorie dell'esilio e della morte di Maria de' Medici. Un'interpretazione simile è anche offerta da D.M. Unger, *A message fort the Queen: Guercino's Death of Dido, Cardinal Spada, and the internal conflicts at the French court*, in *Human Creation between Reality and Illusion*, The Ninth Annual Conference of the International Society of Phenomenology, Fine Arts and Aesthetics (14-15 maggio 2004), a cura di A.T. Tymieniecka, Springer 2005, pp. 243-255 che interpreta il dipinto in questione quale monito rivolto dal cardinal Spada alla Regina per ristabilire le relazioni con il cardinale Richelieu.

135 Si rimanda alla ricostruzione proposta da A. Colantuono, *Guido Reni's* "Abduction of Helen"*: the Politics and Rhetoric ok Painting in Seventeenth-Century Europe*, Cambridge 1997, pp. 14-51 e da M.T. Dirani, *Mecenati, pittori e mercato dell'arte del Seicento: il Ratto di Elena di Guido Reni e la Morte di Didone del Guercino nella corrispondenza del cardinal Bernardino Spada*, "Ricerche di storia dell'arte", 16, 1982, pp. 83-96.

136 Morselli, *Bologna "nuova e dilettevole Atene"*, cit. (vedi nota 111), pp. 257-258.

137 I dipinti, oggi conservati nella Galleria di Palazzo Spada (il *Ratto di Elena* è una copia di Giacinto Campana, cfr. S. Pierguidi, *Il capolavoro e il suo doppio. Il Ratto di Elena di Guido Reni e la sua replica tra Madrid*, Roma-Parigi 2012), furono oggetto di numerosi encomi: si ricordano le *Diverse compositioni fatte in lode della Didone* (Bologna 1632), *Il ratto d'Elena di Guido Reni* (Bologna 1633), panegirico di Annibale Mariscotti, e il famoso *Trionfo del pennello. Raccolta d'alcune compositioni nate a gloria d'un ratto d'Helena di Guido* (Bologna 1633) di Giovanni Battista Manzini.

138 Su quest'aspetto si rimanda a L. Avellini, *Tra "Umoristi" e "Gelati": l'Accademia romana e la cultura emiliana del primo e pieno Seicento*, "Studi secenteschi", 23, 1982, pp. 109-137.

illustre museo[139], dedicata al poeta Cesare Rinaldi (1559-1636), noto collezionista[140], potrebbe riferirsi alla sottrazione di una *Maddalena* che Guido Reni realizzò per il suo amico[141]; a darne notizia giungerà Cesare Carlo Malvasia con la sua *Felsina pittrice* (Bologna 1678), il primo a riferire del perduto *Noli me tangere*, per il quale Rinaldi compose il sonetto *Nel peccar fiamma e nel pentirsi foco*, della *Cleopatra* e della Maddalena penitente sempre di Reni. Come è noto, nella tessitura delle *Vite* malvasiane rientrano numerosi inserti documentari, descrittivi, teorici e critici che avvalorano l'esigenza di accuratezza e documentazione storiografica voluta dall'autore[142]. Tra questa ingente produzione testuale il biografo trascrive una lirica che il bolognese Gaspare Bombaci, membro dell'Accademia della Notte e di quella dei Gelati, nonché autore di un sonetto in lode delle *Tre grazie*[143], aveva composto proprio in occasione

139 Bruni, *Le Veneri*, cit. (vedi nota 17), pp. 75-81. Il poeta gli dedica poi la canzone *Per un Amore che dormiva. Pittura rubata al Museo del Signor Cesare Rinaldi* (Ivi, pp. 264-269).

140 Sulla produzione poetica di Rinaldi, cfr. L. Giachino, *Le tre Gratie*, *Dispensiera di lampi al cieco mondo. La poesia di Cesare Rinaldi*, "Studi secenteschi", 42, 2001, pp. 85-124 anche pubblicato in Id., *Amore è Maggio che non corre a verno. Cinque saggi su lirici barocchi*, Alessandria 2003, pp. 1-47 e S. Ritrovato, *Per te non di te canto. I madrigali di Cesare Rinaldi*, Manziana 2005. Cfr. inoltre D. Boillet, *Marino, Rinaldi, Achillini, Campeggi, Capponi e altri in una raccolta bolognese per nozze (1607)*, "Studi secenteschi", 55, 2014, pp. 3-62. Rinaldi menziona la sua collezione anche nel carteggio (C. Rinaldi, *Delle lettere*, II, Bologna 1620, pp. 141-142), ora invitando amici a visitarla (Id., *Lettere*, Venetia 1617, p. 89), ora richiedendo opere (Id., *Delle Lettere*, cit. [in questa nota]: I, p. 81, 178; II, pp. 2-3), ora denunciando i frequenti furti (Ivi, II, pp. 12-13, p. 100).

141 Si rimanda a G. Perini, *Ut pictura poësis; l'Accademia dei Gelati e le arti figurative*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, a cura di D.S. Chambers, Francois Quiviger, London 1995, pp. 113-126, in particolare alle pp. 115-121. Interessante il sodalizio con Guido Reni ricavabile dal suo epistolario (Rinaldi, *Delle Lettere*, II, cit.[vedi nota 140], pp. 87-88), in cui il poeta dimostra un certo aggiornamento su temi e questioni che prescindono dall'ambito strettamente letterario. Nel segno della sorellanza tra pittura e poesia, nella lettera a Reni del 23 febbraio 1619, Rinaldi enuncia il concetto di una pittura che imita la realtà («Io non trovo cosa più maravigliosa della Pittura; ella è un'Arte, che tutte l'arti in sé comprende; un'Arte, che tanto può, quanto vuole; io non dico, ch'ella habbia forza uguali alla Natura, che la Natura crea, e la Pittura imita le cose create; con tutto ciò i Pittori eccellenti sono così rari imitatori, che l'imitazione (se credi a gli occhi), è creazione». Ivi, pp. 141-142), pervenendo a un'idea di imitazione emulativa come chiave ermeneutica dell'arte del pittore («Ebbe Antonio da Correggio pensiero di ritrarre una Circe, e la ritrasse; ebbe Guido Reni l'istesso pensiero, e 'l pose in esecuttione; ma se il capriccio di questi eccellenti Pittori fu conforme, il ritratto della Maga fu differente, vario il disegno, vari i colori, e varie l'ombre; sì che non dee nomarsi Guido imitatore d'Antonio, ma s' bene essecutore di quanto egli havea concepito nell'animo». Ivi, p. 104). Numerosi sono i versi in lode di Guido Reni: si fa riferimento, in particolare, alle cinque canzoni composte affinché ritragga la donna amata (*Pingi, buon Guido pingi*; *Io mi rido di Zeusi e burlo Apelle*; *Tante ha il bel labbro tuo melate stille*; *Prendea di Cancro arida fuga il sole* e *Dunque tu col pennello e io col suono*, in C. Rinaldi, *Rime*, Bologna 1619, pp. 57-71), alle quali dobbiamo aggiungere il sonetto *Noli me tangere, opera di Guido Reni* ispirato dalla *Maddalena* ricevuta in dono dall'amico pittore; si legge in Id., *Rime*, Venetia 1605, p. 159. Nelle *Lodi al Signor Guido Reni raccolta dall'Imperfetto Academico Confuso* (Bologna 1632) compaiono tre canzoni di Rinaldi: *A Guido Reni, che gli faccia un ritratto della sua donna*, *Segue amplificando le bellezze della S. D.*, *Acciecato di sdegno, biasima la S. D. indi aveduto si ritorce il biasimo in lode* già edite nelle *Rime* del 1605 (pp. 19-33).

142 Cfr. G. Perini, *Il marinismo di Malvasia. Dalle poesie giovanili alla prosa della Felsina pittrice*, "Letteratura e arte", 3, 2005, pp. 141-164.

143 Bruni, *Le tre Gratie*, cit. (vedi nota 29), p. 586. Il volume manoscritto (Bibl. Com. dell'Archiginnasio di Bologna, n. 335 [331]) contiene sonetti di scambio con Berbazza e Bruni.

della vicenda del furto[144] commissionato, sempre a detta di Malvasia, dal cardinal Spada usuale visitatore del museo di Rinaldi[145].

Sembra evidente che le idee sulle arti figurative di Bruni debbano essere considerate alla luce della sua condizione di letterato-segretario:

> Dove è fama, che avesse Ennio, la cuna
> dell'antica Manduria appresso al fonte,
> nacqui alla luce e mi donò Fortuna
> penna in mano, carmi in bocca, e lauri in fronte.
> Mi diè Rovere amica ombra opportuna,
> senza poggiar delle camene al mante.
> Dalle *Grazie* impetrai grazia più d'una,
> e le *Veneri* mie l'arguzie han pronte.
> Nelle *Selve* puerili al secolo nostro,
> ove Aganippe e gorghi suoi dirama,
> fertilità d'ingegno anco dimostro.
> Nell'*Epistole* mie, che il mondo acclama,
> note d'eternità, con bruno inchiostro,
> secretari d'eroi, scrisse la fama[146].

Con questi termini, il marinista Baldassarre Pisani riepiloga, nel sonetto *Prosopopea del ritratto di Antonio Bruni*, la vicenda storico-biografica del nostro poeta. Dopo gli anni della formazione, il manduriano si recò a Napoli tra il 1613 e il 1614, dove fu in contatto con Giovan Battista Manso che lo introdusse nel cenacolo Ozioso. In virtù delle sue scelte e propensioni tematico-stilistiche decisamente lontane dalla scrittura classicista propugnata dal Principe Manso[147], Bruni lasciò Partenope nel 1623 alla volta di Roma:

144 Si dà la trascrizione contenuta in: C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, II, Bologna 1678, p. 42: «La peccatrice Ebrea, sciolta le chiome, / Guido formò, che dolorosa in viso, / pentita, avea dal sen franto e reciso / di perle e d'or le preziose some. // Stupì Natura allor che vide come / era dall'arte il ver vinto, e deriso; / e de' Greci pittori all'improvviso / tramortito restò pallido il nome. // Ben a ragion par che lo sdegno, e l'ira / nel mio Rinaldi ogni sua fiamma accenda, / poiché sì bel tesor furato ei mira. // Forse avverrà, che quel fellone il renda; / che se con ciglio immobile l'ammira, / fia che dal furto il pentimento apprenda».

145 *Ibidem*.

146 Si cita dall'edizione: B. Pisani, *Rivoli d'Elicona. Divertimenti poetici di Baldassarre Pisani, distinti in sonetti, canzoni, madrigali, ed epistole eroiche*, Napoli 1727, p. 100 (corsivo nostro).

147 Su questo aspetto si è espresso P.G. Riga, *Alcune note sulle tendenze letterarie nell'Accademia degli Oziosi di Napoli*, in *Le virtuose adunanze,* cit. (vedi nota 119), pp. 159-171, in particolare alla p. 161 e Id., *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna 2015, pp. 121-144.

qui incontrò poeti illustri come Giovanni Battista Marino, ricevendo numerosi lodi ed elogi dagli Umoristi, dagli Insensati di Perugia e dai Caliginosi di Ancona[148].

Bruni esercitò il suo ruolo di segretario, impegnato com'era tra più palazzi e città, immerso in un fitto reticolo di rapporti sociali e d'amicizia garantiti dalle dinamiche accademiche[149]. È l'uomo di lettere che scrive poesie di corrispondenza e di omaggio, e che compila versi d'occasione per celebrare eventi di vario tipo (nascite, matrimoni, funerali, visite, arrivi e partenze). A Roma è il cantore di alcuni dei grandi momenti del mecenatismo borghesiano, come quello di Paolo V e di Scipione; i suoi testi, collimanti con le propensioni celebrative della famiglia Barberini e con i gusti dei personaggi vicini alla Curia, adottano un carattere encomiastico nei quali è individuabile, dietro il registro cerimonioso, la sua figura, i caratteri della sua scrittura, le sue attitudini e la varietà dei suoi legami. A Bruni occorrevano contesti ufficiali e importanti protettori; la scelta di citare ed elogiare i pittori attivi a Roma nei primi decenni del Seicento sembrerebbe infatti dettata dalla convenienza dell'encomio verso i suoi munifici mecenati e da ragioni di utilità, interessato com'era a procacciarsi disegni da cui trarre incisioni per le sue *Epistole heroiche*.

Alla luce di queste esperienze, prendono corpo le sue opere, espressioni di istanze moderatamente disponibili alla sperimentazione formale; da qui si origina e sviluppa la ricerca di un linguaggio originale, innovativo sul piano dell'*elocutio*, dove ai consueti paradigmi di bellezza (grazia, nobiltà, naturalità) si affiancano le *vivezze*, le *arguzie* e i *capricci*[150]. Erano gli anni di un capovolgimento epocale: la trasformazione della *fabula* in *elocutio*, dei nuclei narrativi in figure retoriche[151]. Tale combinazione induceva alla lavorazione di materiali sempre più ricchi ed eterogenei. Per comporre versi non erano più sufficienti i repertori di Petrarca, Bembo e Della Casa[152]: nel 1609

148 Sulle vicende biografiche del poeta, cfr. G. Rizzo, *Antonio Brini di Manduria e le sue opere*, in A. Bruni, *Epistole Eroiche*, a cura di G. Rizzo, Galantina 1993, pp. 9-63.

149 Sugli esercizi accademici che vedono Bruni come uno dei poeti interlocutori si rimanda al contributo di J.-L. Nardone, *Éloges ordinaires et extraordinaires dans le Canzoniere inédit d'Oddo Savelli prince de l'académie romaine des Humoristes*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, atti del Convegno (Pisa, 17-19 novembre 2007), a cura di D. Boillet, L. Grassi, Lucca 2011, pp. 257-270.

150 Il nuovo gusto era stato registrato dall'accademico umorista Angelo Grillo nel 1616 che, chiamato a esprimere un parere sulle rime di Marino, ne aveva rilevato i caratteri principali: «le arguzie frizzano, le vivezze brillano, gli ardimenti non precipitano, che son per lo più felici; gli altri tollerabili, et a quell'età, et a questi gusti, et all'essempio di alcuni scrittori non plebei» (A. Grillo, *Lettere*, I, Venetia 1616, p. 508). Sulle valenza della nuova poetica, cfr. G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano 1972; G. Baldassarri, «Acutezza» e «ingegno»: teoria e pratica del gusto barocco, in *Storia della cultura veneta*, IV/1. *Il Seicento*, Vicenza 1983, pp. 223-247; G. Morpurgo Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Palermo 1988; per un quadro più generale si veda A. Battistini, *Il Barocco*, Roma 2000.

151 P. Frare, *Poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, atti del Convegno (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Roma 2002, pp. 41-70, in particolare alla p. 44.

152 Sull'esautoramento del modello petrarchesco attuato in pieno Barocco, cfr. F. Guardiani, *Anatomia di un "gap": fra tramonto del Rinascimento e alba della modernità*, "Studi rinascimentali", 2, 2004, pp. 115-120.

erano apparse le *Considerazioni sopra le Rime del Petraca* in cui Alessandro Tassoni (1565-1635), secondo una consuetudine che sarà tipica della critica barocca, aveva avanzato una linea interpretativa inedita basata appunto su una reinterpretazioni non passiva dei modelli classici che andavano superati e integrati con i poeti moderni[153].

Bruni così lavora su un'irreversibile frattura, cioè il declino dell'elemento teorico-normativo cinquecentesco riconosciuto valido nei capisaldi Aristotele-Orazio, avendo come modello la poesia di Marino e le ricerche condotte in seno all'Accademia degli Umoristi. Il nuovo museo della lirica barocca era stato già allestito da Giovan Battista Marino[154]. A Bruni non rimaneva altro che imitare la mimesi dal suo maestro:

> Perch'io pianga canoro
> il mio Toscano Orfeo qui lungo il Tebro,
> ei diede vita al mio stil, stile al mio canto[155].

153 L'opera era stata elogiata dallo stesso Marino che aveva apprezzato il ridimensionamento del Petrarca propugnato dall'autore: «Piacemi ch'ella mostri d'aver senso, e non di ber con l'orecchio, con mortificare di quando in quando l'ostinata superstizione di certi rabini, per non dire idolatri: parlo d'alcuni poeti tisicuzzi, i quali non sanno fabricare se non sopra il vecchio, né scrivere selsa la falsa riga» (Marino, *Lettere*, cit. [vedi nota 1], pp. 110-111). Sulle posizioni di Tassoni, cfr. P. Frare, *La nuova critica alla meravigliosa acutezza*, in *Storia della critica letteraria in Italia*, a cura di G. Baroni, Torino 1997 pp. 223-277, in particolare alle pp. 228-229 e M. Pazzaglia, *Il commento al "Rerum vulgaria fragmenta" petrarcheschi di A. Tassoni*, "Studi e problemi di critica testiale", 74, 2007, pp. 117-140.

154 Sulla scrittura artistica mariniana basterà segnalare: G. Moses, *Care gemelle d'un parto nate: Marino's Picta Poesis*, "Modern Language Notes", C, 1, 1985, pp. 82-110; S. Roger, *Vision picturale et création poétique chez G.B. Marino*, in *Art et littérature. Actes du Congrès de la Société française de Littérature génerale et comparée*, Aix-en-Provence 1988, pp. 579-592; F. Guardiani, *L'idea dell'immagine nella Galeria di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, II, atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di A. Franceschetti, Firenze 1988, pp. 647-654; V. Surliuga, *La* Galeria *di G. B. Marino tra pittura e poesia*, "Quaderni d'italianistica", XXII, 1, 2002, pp. 65-84; A. Ruffino, *Galleria. Marino e l'immagine in esilio*, in G.B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, A. Ruffino, Trento 2005, pp. XXIX-XLVII; C. Caruso, *La* Galeria*: questioni e proposte esegetiche*, in *Marino e il barocco, da Napoli a Parigi*, atti del Convegno (Basilea, 7-9 giugno 2007), a cura di E. Russo, M.A. Terzoli, Alessandria 2009, pp. 185-208; G. Rizzarelli, *Descrizione dell'arte e arte della descrizione nelle Lettere e nella Galeria di Giovan Battista Marino*, in *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos Galeria*, a cura di C. Kruse, R. Stillers, Wiesbaden 2013, pp. 81-105.

155 Bruni, *Le tre Gratie*, cit. (vedi nota 29), p. 387 (canzone *In morte del Cavalier Marino* dedicata ad Andrea Barbazza, vv. 1-3).

IL *LAMENTO DI ARIANNA* DI GUIDO RENI

Raffaella Morselli

> Teseo abbandona Arianna non per una qualche ragione, o per un'altra donna, ma perché Arianna esce dalla sua memoria, in un momento che è tutti i momenti. Quando Teseo si distrae, qualcuno è perduto.
>
> R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, I, 1988, p. 29

Adriano Banchieri, Claudio Monteverdi e Guido Reni intrecciano le loro vicende biografiche e artistiche nelle *Lettere armoniche* di Banchieri, date alle stampe a Bologna nel 1628. Esiste un *fil rouge* che accomuna questi tre paladini della cultura tra secondo e terzo decennio del Seicento: è il quadro *Bacco e Arianna* di Guido Reni, oggi conosciuto nelle due versioni di Roma (Villa Albani, collezione Torlonia) e Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art) (fig. 1).

Il tema trattato da Reni in quest'opera è tanto specifico quanto unico per la particolare messa in scena dei due protagonisti, dipinti come se uscissero da una gemma antica. Esso può essere ricondotto a un testo musicale e letterario, e a una fonte poetica: il *Lamento di Arianna* di Claudio Monteverdi, con libretto di Ottavio Rinuccini, che debuttò alla corte di Vincenzo Gonzaga a Mantova nel 1608, e il carme 64 di Catullo. Con l'intervento pittorico di Reni, la tradizione dell'*ékphrasis* si compie qui in maniera perfetta: letteratura, musica e arti visive concorrono a creare un evento memorabile almeno per tutto il Seicento.

Il soggetto reniano, già studiato da Rudolph e da Pepper, aveva portato la prima sulle tracce di Monteverdi e del rapporto con l'antichità classica, mentre il secondo puntava l'attenzione sulla relazione tra il pittore e gli oratori bolognesi, elencando i collezionisti citati dalle fonti[1]. Il presente studio riannoda i fili di queste proposte, analizzate in campo musicologico da Paola Besutti, e tenta di indagare le relazioni tra Reni e la cultura contemporanea felsinea, le fonti, i committenti e collezionisti, la fortuna del dipinto, la sua iconografia, i rapporti di quest'ultima con il melodramma di Monteverdi e con il carme di Catullo, con l'antichità classica e con la glittica[2].

1 S. Rudolph, *Il Bacco e Arianna di Guido Reni a Villa Albani*, "Arte Illustrata", VII, 57, 1974, pp. 36-42; D.S. Pepper, *"Bacchus and Ariane" in the Los Angeles County Museum. The "scherzo" as artistic mode*, "The Burlington magazine", CXXV, 959, 1983, pp. 68-76. Id., *Guido Reni: A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*, New York 1984; Id., *Guido Reni: L'Opera Completa*, Novara 1988.

2 P. Besutti, *The 1620s: the rebirth of 'Arianna'*, "Studi musicali", 2, 2013, pp. 259-282; P. Besutti, *Il contributo della musicologia ai saperi: Rinuccini, Monteverdi, Reni e l'Arianna reinterpretata*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto*, a cura di B. Vetere, Lecce 2009, pp.165-184. La presente ricerca su Reni e Monteverdi è stata sviluppata da Paola Besutti e da chi scrive a partire dal 2004, su sollecitazione di Andrea Emiliani per cui si rimanda, per l'inquadramento del problema, a P. Besutti, A. Emiliani, R. Morselli, *Guido Reni tra mondo classico e scenografia barocca,* conferenza nell'ambito del

1. Le lettere Armoniche *di Adriano Banchieri e i pittori felsinei*

Il monaco olivetano Adriano Banchieri (Bologna 1568-1634) (fig. 2) è una figura di spicco nella storia della musica quale compositore e organista, ma anche come fine e arguto letterato[3]. La sua vita si svolse prevalentemente a Bologna, dove era ospite, nonché organista, del convento olivetano di San Michele in Bosco. Nella prima parte della sua esistenza viaggiò a Lucca, Imola, Gubbio, Venezia, Verona, Monte Oliveto e Milano. Dal 1608 si trasferì definitivamente nel cenobio bolognese; poliedrico e singolare promotore culturale, il Banchieri accumula in sé tutte le qualità dell'erudito e pragmatico retorico, da un lato, e una carica di spregiudicatezza, senso dell'ironia e dell'umorismo davvero singolari dall'altro[4]. Commedia dell'arte e raffinatissimo mondo accademico si alternano nello sviluppo della sua carriera. Nella cornice monumentale di San Michele in Bosco, attorno alla sua figura, si riunì un autentico vivaio d'intellettuali ed egli organizzò importanti manifestazioni musicali, che nel 1615 presero forma sotto il nome di Accademia dei Floridi[5]. È proprio in tale ambito che Claudio Monteverdi fu invitato a Bologna il 13 giugno 1620, giorno di Sant'Antonio: l'unico passaggio, finora conosciuto, che il celebre compositore fece nella città felsinea.

Già Takahishi aveva portato all'attenzione la produzione letteraria di Banchieri e come questa citasse in vario modo i pittori bolognesi tra Cinque e Seicento; in particolare identificava Banchieri nel giovane ritratto nella parte centrale della *Cena in casa di Simone cuoiaio* di Ludovico Carracci, dipinto sul camino dell'ex foresteria di San

festival *Il sogno di Arianna. Miti, musica e cultura nell'età del Barocco* (Bologna, sala Borsa, 28 giugno 2004), e all'intervento di P. Besutti, R. Morselli, *I volti di Arianna*, in *Convegno Internazionale di Studi "Orfeo son io"* (Venezia, Palazzo Zorzi-Verona, Palazzo della Gran Guardia-Mantova, Teatro Accademico del Bibiena, 15-17 dicembre 2005).

3 Il contributo su Banchieri è stato presentato e discusso da R. Morselli, *Harmonious letters and musician's paintbrushes: Adriano Banchieri and artistic traditions in Bologna during the first half of the XVII century*, 96th College Art Association Annual Conference (Dallas 2009). Su Banchieri si veda O. Mischiati, *Adriano Banchieri (1568-1634): profilo biografico e bibliografico delle opere*, "Annuario 1965-1970. Conservatorio di Musica G. B. Martini Bologna", Bologna 1971, pp. 38-201, e la voce dello stesso nel *Dizionario bibliografico degli italiani*, 5, 1963, pp. 519-530. Per il rapporto con gli artisti, K. Takahashi, *Ludovico Carracci e Adriano Banchieri*, "Strenna storica bolognese", 51, 2001, pp. 519-530. Per ultima si veda C. Zotti, *Le sourire du moine: Adriano Banchieri bolonais, musicien, homme de lettres, pédagogue, équilibriste sur le fil des querelles du seicento,* Nizza 2009.

4 A. Cavicchi, *Tradizione e gusto spettacolare nella musica a Bologna tra Cinque e Seicento,* in *Una città in piazza. Comunicazione e vita quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 24 maggio-31 agosto 2000), a cura di P. Bellettini, R. Campioni, Z. Zanardi, Bologna 2000, pp.119-126.

5 L'Accademia dei Floridi divenne, dopo il 1625, Accademia dei Filomusi, fondata da Girolamo Giacobbi. È a quest'ultima che Monteverdi venne affiliato, secondo la lettera di Banchieri a Monteverdi, senza data, in cui ricorda il «memorabile giorno» del 13 giugno 1620. Cfr. A. Banchieri, *Lettere Armoniche* [1628] interamente edito in *La Musica a Bologna. Età Barocca e Moderna*, Bologna 1978, pp. 140-141.

Michele in Bosco, a testimonianza della conoscenza tra i due[6]. A questa disamina delle opere di Bancheri, noto anche con lo pseudonimo di Scaligeri della Fratta, va aggiunta l'analisi della corrispondenza che egli intrattenne durante la vita. Sono qui oggetto d'interesse le *Lettere armoniche*: assai note tra gli studiosi di storia della musica, esse sono tuttavia una non trascurabile fonte anche per la storia dell'arte bolognese[7].

Le *Lettere armoniche* sono la parte più importante della corrispondenza che Banchieri tenne con molti intellettuali bolognesi e italiani entro il 1628, anno in cui le consegnò al tipografo Mascheroni; sono indirizzate a diversi personaggi dell'epoca, abati olivetani, letterati, musicisti e artisti, senza l'indicazione della datazione. Esse testimoniano la varietà degli interessi del musicista e la sua ampia rete di conoscenze, tanto da avere una dignità per la stampa.

Tra i personaggi cui l'abate indirizza biglietti augurali, poesie, pensieri, compaiono diversi pittori dell'epoca, quasi tutti bolognesi, con cui il Banchieri ebbe un rapporto diretto o indiretto.

La lettera più rilevante è relativa a una commissione di Guido Reni: l'abate vicario del convento olivetano di Brescia, Giovan Francesco Piccioni, vorrebbe avere dal pittore una tavola, destinata a una confraternita, raffigurante un *San Michele Arcangelo che uccide il drago*, e si rivolge al Banchieri affinché solleciti l'artista e si informi quanto potrà costare una tale impresa. La risposta che il musicista fornisce al Piccioni induce a ipotizzare la conoscenza tra Reni e il monaco olivetano, che sembra essere al corrente della sua necessità di denaro[8]. La lettera, come tutte le altre di questo florilegio, non è datata, ma si colloca entro il 1628, data di pubblicazione del libretto.

A riprova del rapporto tra i rappresentanti delle due arti, Banchieri, con lo pseudonimo di Scaligeri della Fratta, scrive nel 1633 una *Lettera… al Sign. Giovan Battista Viola a Roma sopra il Ratto d'Elena del pittore Guido Reni*, in idioma bolognese, nota agli studi sull'artista, che ben si inserisce tra i componimenti vergati da altri dotti intellettuali bolognesi che fecero a gara nel lodare il famoso dipinto eseguito dal pittore per il cardinale Barberini. Il musicista indirizza questo ardito componimento

6 Takahashi, *Ludovico Carracci* cit. (vedi nota 3), pp. 519-530.

7 Banchieri, *Lettere Armoniche*, cit. (vedi nota 5), tutte le citazioni di questo studio rimandano alla versione anastatica.

8 Ivi, pp. 70-71: «Al P. Vicario D. Gio. Francesco Piccioni. Brescia. Di ragguaglio. La musica è una distanza d'intervalli consonanti, e dissonanti, i quali proportionatamente con regolata misura dolcemente dilettano al senso dell'udito. La pittura parimente è una distanza di lineamenti apparenti, e ombreggiati, i quali a proportione di ben regolato disegno vagamente dilettano il senso della vista. Eccomi pertanto musico, e pittore in teorica, se bene la musica ho tralasciata e la pittura non professo. La V. P. Rev. A requisitione d'una confraternita costì in Brescia vorrebe una tavola del Sig. Guido Reni, entro la quale fosse dipinto San Michele conculcante il drago. Io come musico m'informerò del suono circa il quanto; e come pittore m'informerò del tempo circa il quando, ed ella da me informata riferirà; con che restando favorito de' suoi comandi la prega da Dio quanto desidera, e le bacio la mano».

a un altro pittore, felsineo ma ormai romano a tutti gli effetti, Giovan Battista Viola, a sua volta legato a Guido Reni. «La novità qui a Bologna» scrive il Banchieri in dialetto «è che le penne da scrivere sono diventate penne da dipingere e i pennelli da dipingere sono diventati penne da scrivere» e dunque chi legge guarda la pittura e viceversa secondo un consolidato *tópos* accademico[9]. Il paragone tra le arti è un tipico espediente di retorica barocca – Banchieri considera Pittura, Poesia e Musica sorelle –, ma in questo caso è rafforzato dalla consapevolezza diretta del *medium* pittorico. Guido è definito «Il PITTORE» (in lettere capitali maiuscole) che rappresenta da solo la categoria, degno di essere messo a confronto con altri professionisti, cioè l'oratore, il legislatore e il filosofo, a sottolineare il fatto che egli è degno di ogni possibile comparazione. Il componimento, un mero esercizio metaforico, si può circoscrivere ora con maggior chiarezza. Banchieri è il tramite tra Reni e altri accademici tra i Floridi, uno degli anelli di congiunzione tra il pittore e il mondo dei letterati. D'altra parte, in una lettera al musicista Matteo Asola a Venezia, Banchieri dichiara il paragone tra le tre arti, pittura, poesia e musica, assolutamente paritetico e necessario[10].

Il florilegio delle *Lettere armoniche* include considerazioni e notizie non decisive, ma che si legano ai tanti personaggi che popolano questa serie: Cesare Rinaldi, Claudio Achillini, Giacomo Buttrigari, Ovidio Montalbani, Rodolfo Campeggi, Giovanni Battista Manzini, Domenico Manzoli. Essi sono i protagonisti della cultura letteraria e accademica bolognese dei primi decenni del Seicento, nonché collezionisti appassionati, molti dei quali amici intimi di Guido Reni.

Oltre all'accenno a un'intermediazione per Reni, il Banchieri intrattiene altri rapporti di mercato con i pittori bolognesi della sua epoca. Per esempio, offre a un amico, non identificabile, due paesaggi con soggetti musicali: un Orfeo che suona la cetra per recuperare Euridice e un Mercurio che con la sua piva addormenta Argo. I due quadri sono una sua commissione, ovviamente a carattere musicale, a un pittore, il cui nome viene omesso, «che se non è tra i primi non è nemmeno tra gli ultimi»[11]. I soggetti inseriti in un paesaggio fanno pensare a opere di Mastelletta, uno dei protagonisti della pittura bolognese, apprezzato proprio per tale genere di iconografie.

Banchieri doveva essere molto di più di un semplice conoscitore dilettante della pittura: all'amico Cesare Rinaldi, che lo aveva aiutato a portare a termine le fatiche

9 P. Scaligeri della Fratta, *Lettera nell'idioma natio di Bologna scritta al Sig. Giovan Battista Viola a Roma sopra il Ratto di Elena del pittore*, Bologna 1633.

10 Banchieri, *Lettere Armoniche*, cit. (vedi nota 5), p. 107: «Se i pittori illustri tanto studio pongono nelle buone proporzioni di disegno e colorito; se gli insigni poeti tanta cura nel trattenere fedelmente l'uso dell'arte poetica, non devono altresì gli eccellenti musici essere accurati osservatori delle regole de' loro primi più dotti e più comunalmente accettati maestri?».

11 Ivi, pp.105-106.

della pubblicazione delle *Lettere armoniche*, decide di donare una tela che gli apparteneva, raffigurante *San Pietro*, oggi non identificabile, eseguita dalla «celebre mano» di Jacopo Ligozzi; lo fa con ragion di causa, giacché è a conoscenza della passione per la pittura di Rinaldi e spera che il nobile collochi l'opera nel suo «onorato Museo»[12].

La scelta di un'opera di Jacopo Ligozzi non è banale: non è un pittore che a Bologna avesse qualche notorietà – in città si è sempre preferito collezionare opere di artisti locali – e non aveva collocato neppure un dipinto d'altare in qualche chiesa metropolitana che ne potesse ampliare la fama. L'unica menzione nella *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia riguarda un'incisione raffigurante una *Madonna del latte* di Agostino Carracci da un suo disegno[13]. Purtroppo non conosciamo la data di questa lettera e nemmeno la relazione tra il Banchieri e il Ligozzi, ma sappiamo che il pittore veronese, naturalizzato fiorentino e artista di corte di Francesco I de' Medici prima, e di Ferdinando I poi, era molto ammirato dal naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi e, fatto più importante, aveva lavorato per l'abbazia di Monte Oliveto maggiore nel 1598, realizzando una *Natività della Vergine* e un tondo con l'*Assunta*, che certo Banchieri dovette ammirare quando soggiornò presso quella comunità nel 1610. È forse in una di queste occasioni che il pittore fiorentino e l'organista, complice anche la permanenza veronese dello stesso Banchieri nel cenobio della città, entrarono in contatto. Che il *San Pietro* di Ligozzi non fosse frutto solo di uno scambio commerciale, ma un'opera di qualità, è dimostrato dal fatto che era degno di entrare nella raccolta di Cesare Rinaldi.

L'«ornato Museo» del Rinaldi, in cui sono conservati i mirabili quadri dei Carracci, di Reni «e di altri eminenti pittori», è l'*incipit* di un'altra lettera indirizzata a quest'ultimo, vero esercizio di stile[14]. Il dato importante è, in questa sede, la perfetta conoscenza del Banchieri di tale Museo e del suo contenuto.

12 Ivi, p.159: «Dell'Abbate Banchieri. Al Sig. Cesare Rinaldi. Bologna. Di ringratiamento, e buone feste. Per lo giovevole correttivo, che V.S. ha praticato nella stampa delle mie lettere Armoniche, resto con molta obligatione. Io so quanto V.S. habbia a genio all'opre di Pittura; ond'è che trovandomi un capo del Principe degli Apostoli, uscito dalla celebre mano del Ligozzi fiorentino, mi risolvo dedicarlo nel di lei onorato museo […]». Su Rinaldi madrigalista si veda S. Ritrovato, *Per te non di te canto: i madrigali di Cesare Rinaldi*, Manziana 2005. Rinaldi aveva, probabilmente, contribuito alla stesura dei madrigali eseguiti alla morte di Agostino Carracci nel 1615, per cui si veda E. Negro, *L'opuscolo col "Funerale D'Agostin Carraccio": nuove indagini sugli autori dei testi*, "Valori Tattili", 5/6, 2015, pp. 190-210. Cesare Rinaldi, negli anni trenta del Seicento, fu maestro di componimenti poetici di Carlo Cesare Malvasia.

13 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice* [1678], I, Bologna 1841, p.79.

14 Banchieri, *Lettere Armoniche*, cit. (vedi nota 5), pp. 28-29: «Al Sig. Cesare Rinaldi. Bologna. Di Ragguagli. L'ornato Museo di V.S. da me è raffigurato un continuo congresso di lingue favellatrici s'io miro in esso gl'originali insigni, se i Carracci, del Reni, e altri eminenti pittori, conveniemmi dire, che talmente s'accostano al naturale, che l'immaginativa di chiunque vi fissa il guardo, tiene, che habbiano senso loquace; s'io considero in proportione, le statue di rilievo, così artificiosamente compartite sono, che pare, favellino tra di loro; i vaghi, e riguardevoli angeli nati in paesi remoti pure in articolati accennti favellino tra loro […]».

Più continua e meno episodica è la corrispondenza intercorsa tra Banchieri, Flaminio e Orazio Zappi Fontana, figli della pittrice bolognese Lavinia Fontana, con cui il musicista doveva avere stretti rapporti di amicizia. Il Banchieri era stato maestro di musica della figlia di Lavinia, Laudomia Fontana, durante il soggiorno a Imola come organista nella chiesa di Santa Maria in Regola nel 1600, e questo spiega il loro legame. Di qualche interesse, per lo meno dal punto di vista storiografico, è il biglietto di ringraziamento che il musicista invia a Roma al figlio Flaminio, probabilmente attorno al 1604, non noto agli studi sulla pittrice[15]. Lo Zappi, infatti, aveva avvertito il Banchieri della visita di Paolo V e del cardinale Scipione Borghese alla chiesa di San Paolo fuori le mura a Roma per ammirare la *Lapidazione di Santo Stefano* (distrutta in un incendio del 1823) dipinta dalla pittrice, della qual cosa il musicista rimane molto impressionato, aggiungendo elogi all'eccellenza del suo pennello[16]. Alla morte della stessa, avvenuta a Roma nel 1614, il funesto avviso è inoltrato al Banchieri dall'altro figlio, Orazio Zappi: il musico risponde inviando un sonetto creato *ad hoc*[17].

2. 13 giugno 1620: Monteverdi a Bologna

Il rapporto tra l'organista e gli artisti felsinei, pittori e poeti che al volgere del secondo decennio del Seicento animano Bologna attraverso iniziative culturali dotte, sem-

15 Si veda la scheda del dipinto in M.T. Cantaro, *Lavinia Fontana bolognese "pittora singolare": 1552-1614*, Milano 1989, pp. 208-09. La visita di Paolo V e di Scipione Borghese è nota alle fonti sulla pittrice e questa lettera ribadisce il clamore della notizia.

16 Banchieri, *Lettere Armoniche*, cit. (vedi nota 5): «Al Sig. Flaminio Zappi Fontana. Roma. Di Ringratiamento. Che la Santità di N.S. Paolo Quinto con l'Illustriss. Sig. Cardinale Scipione Borghesi accompagnato da insigne comitiva si siano transferiti all chiesa di San Paolo, per godere la tavola della Lapidazione di Santo Stefano dipinta dalla signora Lavinia Fontana madre di V.S. e da tutti universalmente lodata et ammirata. Dirò che la vaghezza del colorito; la proportione del disegno; la forza dell'espressiva con l'eccellenza della pittrice, alla lode di così eroica corona aumetarà l'eternità di così celebre ed eminente donna. Ringratio V. Sig. dell'aviso datomi, del quale sento gusto al pari d'ogni altro suo affetionata non mi scordando mai la nostra amorosa conversatione, mentre in Imola fu maestro di suono e canto alla Sig. Laudomia sua sorella. Di nuovo à V.S. resto obligato con preghiere di cari saluti alla Sig. sua madre, e fratelli, che Dio sommo datore d'ogni bene, tutti feliciti in sua gratia.» Non dello stesso parere era Giovanni Baglione che, nelle *Vite de' pittori, Scultori, intagliatori* [1642], Napoli 1733, p. 136, descrive l'opera come sproporzionata, scusando Lavinia poiché non era in grado di portare avanti «machine di quella grandezza che spaventano ogni grand'ingegno». In realtà Baglione non perdona a Gregorio XIII di aver scelto una donna, perdipiù bolognese, per questa commissione, quando aveva a disposizione un'eccellente schiera di pittori uomini tra i migliori del mondo.

17 Banchieri, *Lettere Armoniche*, cit. (vedi nota 5), pp. 87-88. «Al Sig. D. Orazio Zappi Fontana. Roma. Di ringratiamento. É morta la Sig. Lavinia Fontana Madre di V.Sig. Ah', che morir non può donna immortale: l'opre di carità meritevoli la ravvivano in cielo, e l'opre di pittura raguardevoli l'immortalano in terra. Non vive, chi mal muore, Ne muore, chi ben vise. Consoli V.S. se stessa, e come sacerdote, ch'ella è, consoli i signori suoi fratelli Flaminio e Prospero e invece di lagrime suppliscano i sacrifizi. All'affetto figliale di tre figli amorosi remuneratori di così cara ed eminente madre aggiungerò ancora io suffragio alla madre, e lode a figli. Ringrazio V.S. del funesto aviso, e prego Dio, che a sua volontà ravvivi noi ancora in Paradiso, e le bacio le mani».

brerebbe essere al centro dell'interpretazione iconografica del quadro il *Lamento di Arianna* di Reni. Infatti, la presenza di Claudio Monteverdi il 13 giugno 1620 a San Michele in Bosco a Bologna, invitato da Adriano Banchieri, unica presenza del musicista finora rintracciata, è ricordata come un avvenimento memorabile dallo stesso nelle sue *Lettere Armoniche*[18]. Non esiste al momento un documento che racconti nel dettaglio gli avvenimenti di quella serata, né si è a conoscenza di cosa rappresentò il celebre musicista e neppure se Reni fosse presente, ma alla luce dei rapporti tra Banchieri e gli accademici Filarmonici, molti dei quali in relazione con Reni, alcune tracce disperse si possono riaggregare in una sequenza almeno logica che portò all'esecuzione della celeberrima e celebrata composizione del pittore.

La passione di Reni per la musica, d'altra parte, è nota e proviene da una tradizione familiare ben documentata: oltre a frequentare compositori e poeti, il pittore aveva studiato da musicista. Era stato avviato alla musica dal padre Daniele, professionista delle note e clavicembalista virtuoso della cappella di San Petronio, di cui Girolamo Giacobbi fu maestro dal 1604 al 1629, e fu indirizzato al canto, avendo una bella voce da soprano; aveva inoltre inclinazione per lo studio del clavicembalo, strumento che non abbandonò mai del tutto[19]. Reni avrebbe dovuto essere all'altezza di conoscere e (forse) eseguire personalmente brani musicali (o vocali accompagnati).

L'esecuzione anche solo parziale del celeberrimo *Lamento d'Arianna* monteverdiano, oggi perduto, e allora circolante in fogli manoscritti, notissimo tra le corti italiane dalla messa in scena mantovana del 1608, sarebbe stata un'occasione imperdibile per chiunque, anche se ne fosse stato suonato solo qualche brano. Che le arti sorelle sfruttassero i benefici le une delle altre è ben dichiarato dal collezionista e amico di Guido Reni, Cesare Rinaldi, già citato in precedenza poiché in strettissimi rapporti con Banchieri, che in una lettera del 1614 da Bologna a un amico a Roma scriveva: «[…] Ho molti amici che mi favoriscono della lor presenza e tutti suonano e cantano, ma il canto e il suono m'attrista e la solitudine è mia nemica mortale non è però mancato in me giammai l'amore della scultura e della pittura»[20].

L'ipotesi che Monteverdi, in quel celebre consesso bolognese del 1620, avesse potuto eseguire qualche brano accompagnato dal canto del suo celebre melodramma non

18 Ivi, pp. 140-141: «I figli di Claudio Monteverdi, Francesco e Massimiliano, studiavano a Bologna: il primo già dal 1619, il secondo, grazie all'intervento di Caterina de Medici Gonzaga, moglie di Ferdinando Gonzaga, fu ammesso nel collegio Montalto di Bologna nel 1621»; su questo si veda P. Fabbri, *Monteverdi*, Torino 1985, p. 244; Vecchi, *Le accademie musicali*, cit. (vedi nota 5), pp. 80-81.

19 Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), p. 6; A. Emiliani, *La vita, i simboli, la fortuna di Guido Reni*, in *Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale 5 settembre-10 novembre 1988), a cura di A. Emiliani, Bologna 1988, pp. XVII-CIII, in particolare alla p. XXI.

20 C. Rinaldi, *Lettere di Cesare Rinaldi, il neghittoso academico spensierato, all'illustrissimo, et reverendiss. Sig. il Signor Cardinal d'Este*, I, Venezia 1617, p. 141.

è suffragata da testimonianze dirette. Tuttavia, già dall'inizio del Seicento, a Bologna, tragedie, commedie e intermezzi erano eseguiti nelle accademie, o nei saloni delle case private messi a disposizione dai singoli accademici[21]. È il caso dell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini – lo stesso compositore che scrisse il *Lamento* di Arianna – musicata da Iacopo Peri, che fu rappresentata in casa Marescotti nel 1616, o dell'*Andromeda* di Giacomo Giacobbi del 1610, tragedia in musica su testo di Rodolfo Campeggi, analoga alla struttura monteverdiana. L'arrivo di Monteverdi a Bologna nel 1620 stravolse quell'incontro tra accademici che normalmente prevedeva una conferenza accompagnata da musica, ammettendo una gran folla di nobili, alzando il tono letterario e musicale, tanto da lasciarne ricordo nei fasti cittadini[22]. Monteverdi fu accompagnato da Girolamo Giacobbi e da un gruppo di musicisti bolognesi; fu recitata un'orazione e armonizzato un concerto, scrive Banchieri in una lettera successiva indirizzata proprio a Monteverdi, non specificando in maniera dettagliata di quale opera si trattasse[23]. La forza del melodramma era rammentata da Cesare Rinaldi ad Andrea Barbazza, entrambi in stretta relazione con Reni, in una lettera datata 4 dicembre 1611: «[…] Non è così valente compositore in Poesia, che per aggiungere bello a bello, e buono a buono, non bramasse vedere i suoi parti arricchiti d'un pomposo habito musicale, massime del Signor Monteverdi, il quale hoggidì n'ha con sì dolce novità allettati, che in ogni scuola, e in ogni Academia altro non s'ode come ch'altro non diletti»[24].

3. *Due versioni autografe de il* Lamento di Arianna *di Guido Reni*

Il *Lamento d'Arianna* lasciò comunque un'impressione così puntuale in Reni e nei suoi committenti da immortalarlo immediatamente in due quadri e in un numero importante di copie, a testimonianza della fortuna del soggetto[25]. A oggi si conoscono le due versioni autografe a Roma (Villa Albani, Collezione Torlonia) e a Los Angeles (Lacma), datate al 1609 la prima e al 1619-20 la seconda, rispettivamente da Rudolph

21 Vecchi, *Le accademie musicali*, cit. (vedi nota 5), pp. 66-67. Sui teatri privati felsinei si veda C. Ricci, *Teatri Bolognesi del 600*, Bologna 1888.

22 Banchieri *Lettere Armoniche*, cit. (vedi nota 5), pp. 141-142.

23 *Ibidem*.

24 Rinaldi, *Lettere*, I, cit. (vedi nota 20), p.247.

25 Per le copie si veda Pepper, *Guido Reni*, cit. (vedi nota 1), p. 245; A queste si aggiunga una versione, di misure simili (96 x 86 cm) proposta come opera di Guido Reni, passata in asta da Wannenes Art Auction, Genova, 6 marzo 2013, lotto 356; e in precedenza: Farsetti, Prato, 9 novembre 2007, *Importanti dipinti antichi*, lotto n. 90, p. 83, 89 x 78 cm. Questa versione, a mio avviso della seconda metà del Seicento, ha una foglia che copre gli attributi sessuali di Bacco a dimostrazione che il copista non conosceva il valore dell'antichità classica espressa nel quadro.

e da Pepper[26]. Lo studioso riteneva solo quella di Los Angeles originale, assegnando all'allievo di Guido, Francesco Gessi, la versione romana che gli sembrava più naturalistica dell'altra[27].

Alla luce di queste supposte interazioni tra musica e pittura, i due quadri vanno riconsiderati sia nell'autografia sia nella datazione. A mio avviso, ambedue devono cadere sul crinale del 1620, il primo eseguito nell'*entourage* dei frequentatori del VI duca di Mantova, il secondo dipinto successivamente all'intervento di Monteverdi a giugno di quell'anno, e sono entrambi autografi[28]. È necessario, infatti, porre l'accento sulla loro diversità variata, in strettissima analogia con i quadri doppi di quegli anni, dall'*Atalanta e Ippomene* (Madrid, Museo del Prado e Napoli, Museo di Capodimonte), al *Ratto di Dejanira* (Parigi, Musée du Louvre e Praga, Gallerie del castello), tutti dipinti di soggetto mitologico che stimolavano la produzione poetica coeva. Entrando nel dettaglio dell'analisi stilistica, mi sembra evidente che il primo, quello romano, per un maggiore naturalismo del volto di Bacco e della posizione delle sue spalle, segua di qualche anno il *Sansone vittorioso* (Bologna, Pinacoteca Nazionale); cronologicamente di poco più tarda è la versione più idealizzata ed essenziale di Los Angeles, nella quale il Lamento è maggiormente evidente poiché Bacco ascolta silenzioso la fanciulla amata. Certi vezzi stilistici della prima versione, quali il ricciolo ribelle di Bacco che sfugge dalla corona di pampini, il nastro di Arianna, materico e carico di sprezzatura, memore di quello della prima *Ora* a sinistra nell'affresco dell'*Aurora* del casino Rospigliosi a Roma (fig. 3), ma soprattutto l'atteggiamento della bocca del dio, che qui sembra colloquiare con la sposa, sono emendati e i personaggi più irrigiditi nella prova oggi a Los Angeles, dimostrando quale processo di mitizzazione stava raggiungendo l'idea di Guido nel replicare un tema tanto simbolico.

La registrazione di una copia su rame del *Lamento di Arianna*, il 22 ottobre 1623, nell'inventario dei beni di Maffeo Barberini, stilato subito dopo la sua elezione a pontefice per destinare gli stessi al fratello Carlo , fissa il termina *ante quem* per l'esecuzione delle due versioni autografe oggi esistenti[29]. Nel 1655, in un altro inventario della famiglia romana, la stessa copia da Guido è genericamente elencata come *Arianna*

26 Rudolph, *Il Bacco e Arianna*, cit. (vedi nota 1), pp. 36-42, con una datazione antecedente alla versione Lacma, allora ancora in collezione inglese Scardsale; Pepper, *Guido Reni*, cit. (vedi nota 1), p. 245.

27 Ivi, p. 245. Lo studioso indica il nome di Gessi per la composizione romana e riporta il parere concorde di Denis Mahon senza una spiegazione dettagliata dell'assegnazione a Gessi, virando da Reni a Gessi dopo aver visto il quadro pulito.

28 Rudolph, *Il Bacco e Arianna*, cit. (vedi nota 1), pp. 36-42. La studiosa proponeva una datazione al 1609 in coincidenza con l'esecuzione del melodramma monteverdiano a Mantova del 1608.

29 Per la segnalazione della copia in collezione Barberini si veda D. Cauzzi, S. Guarino, P. Moioli, G. Piervincenzi, C. Seccaroni, A. Tognacci, E. Zivieri, *Le Nozze reniane di Bacco e Arianna. Progettazione dell'archetipo e sue rielaborazioni*, "Annali delle arti e degli archivi", 2, 2016, pp. 91-112.

senza alcuna altra indicazione: nel 1640 a Roma, infatti, era molto più nota la nuova versione della favola di Arianna di Reni, *L'incontro con Bacco sull'isola di Nasso*, appena giunta da Bologna su commissione del cardinale nipote Francesco Barberini[30].

4. *Un groviglio di committenti, mercanti e consiglieri*

Per la committenza del *Lamento di Arianna* è necessario ricostruire le vicende di mercato partendo dalle fonti e aggiungendo, via via, altre evidenze documentarie. La questione è molto intricata e, al momento, non è risolvibile in maniera esatta. Tuttavia le molte tracce che collegano il quadro a Bologna e Mantova, riportano tutte al testo di Monteverdi e alla sua fortuna che parte dalla corte dei Gonzaga e passa per lo studio Guido Reni.

Il quadro oggi a Los Angeles è stato ricondotto, con qualche probabilità, da Pepper alla proprietà del poeta Cesare Rinaldi, in base a una lettera del 21 febbraio 1627 indirizzata da Rinaldo Ariosti al duca di Modena[31].

Per valutare l'importanza della notizia si deve rileggere la missiva iniziando da quelle precedenti, a partire dal 12 gennaio 1627, quando Reni dichiarava di essere in partenza per Roma. Il duca di Modena, Cesare d'Este, desiderava acquistare quadri importanti di Guido Reni sul mercato bolognese raffiguranti delle «historie», e il suo agente, Rinaldo Ariosti, nei primi mesi di quell'anno, setacciava lo studio di Reni, le collezioni disponibili, le proposte dei mercanti. La situazione era complessa perché la maggior parte dei quadri di Guido era esportata da Bologna; purtuttavia, non essendoci opere grandi disponibili, gliene elencava alcune che avrebbero potuto essere di suo gradimento, valutate tra le migliori. Ariosti riferisce di averne discusso con lo stesso Reni, il quale aveva diversi quadri abbozzati a disposizione, ma non sapeva se e quando avrebbe potuto terminarli. Il risultato è che, il mese successivo, l'8 febbraio 1627, dopo aver contrattato con alcuni proprietari disposti a vendere, proponeva due opere al duca, con prezzi e giudizi, spronandolo a scegliere velocemente perché c'era subito qualcun altro disposto a comperare[32]. A distanza di circa quindici giorni, l'Ariosti vedeva sfumata la trattativa per il *San Giovanni Battista*

30 *Ibidem*, pp. 191-112.

31 Pepper, *"Bacchus and Ariane"*, cit. (vedi nota 1), pp. 68-76. Pepper, *Guido Reni: A Complete Catalogue,* cit. (vedi nota 1); Pepper, *Guido Reni: L'Opera Completa*, cit. (vedi nota 1).

32 A. Venturi, *La Regia Galleria estense in Modena*, Modena 1882, pp. 193-195. I quadri che Ariosti propone a Cesare d'Este sono: «Un San Giovanni Battista a figura intera di proprietà di Pietro Zanetti che chiede 300 ducatoni; una Santa Caterina con angelo a mezza figura del mercante Tomaso Capelli che non la vende; un Cristo bambino che dorme con la Vergine adorante dell'abate Vincenzo Sampieri, per cui chiede 100 doppie e infine un Amorino che dorme, di Bartolomeo Belcollare, che nella lettera si spaccia per amico di Guido Reni, proposto a 100 doppie, ma non della qualità degli altri».

a figura intera di proprietà di Pietro (o Pirro) Zanetti, ma aggiungeva qualcosa di cui non voleva parlare per lettera: «Domani vedrò l'Arianna, che si trova in mano del Rinaldi, et ne darò a bocca relatione a V.A.S.»[33].

Cesare Rinaldi possedeva, dunque, un'*Arianna*: non si dichiara di chi, forse di Guido Reni visto il contesto, ed era pronto a trattare con Ariosti in persona, senza l'intermediario. Quest'ultimo, rimasto anonimo nella stessa lettera, è persona fidatissima, ma non abbastanza da poter svolgere un affare così delicato. Inoltre l'indicazione «si trova in mano» non garantisce che fosse nella sua collezione e di sua proprietà, quanto piuttosto che potesse averla in prestito, o ne fosse lui stesso l'intermediario/depositario. Da questo spunto, criptico e lacunoso, Pepper ha proposto d'individuare il quadro Rinaldi in quello oggi a Los Angeles.

A complicare la questione circa un'*Arianna* di Rinaldi, di cui non si esplicita l'autore, è la testimonianza di un quadro di soggetto analogo di Ludovico Carracci, sicuramente di proprietà del poeta, bramato da Giovan Battista Marino già a partire dal 1609[34]. Questa volta il mediatore è Andrea Barbazza, aiutante di camera del giovane Ferdinando Gonzaga, cardinale dal 1607 al 1612, che farà da tramite tra Guido Reni e lo stesso Ferdinando, divenuto duca di Mantova, per le *Forze d'Ercole* (Parigi, Musée du Louvre) e gli altri quadri che il duca avrebbe voluto dal pittore. La tanto bramata *Arianna* di Ludovico (forse oggi quella a Vercelli, Museo Borgogna) (fig. 4), di cui Rinaldi scriveva «Io conosco le bellezze della mia Arianna e ne so fieramente innamorato e ingelosito…la copia non posso, l'originale non voglio», non approderà nelle mani del Marino il quale, tuttavia, le dedicherà un sonetto nella sua Galleria[35].

Questo contenzioso potrebbe essere il motivo di tanta discrezione tra l'agente Rinaldo Ariosti e il duca di Modena, tale da non dichiarare né l'autore né il soggetto, deviando, di fatto, la storiografia.

Cesare Rinaldi possedeva, dunque, un'*Arianna* di Ludovico Carracci, ma probabilmente aveva per le mani un'altra *Arianna* di cui non conosciamo l'autore: forse Guido[36]. A ben vedere, le due Arianne non possono essere più diverse: quella di Guido

33 Venturi, *La Regia Galleria*, cit. (vedi nota 32), p. 195.

34 G. Feigenbaum, *Bacco e Arianna*, in *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Vercelli, Civico Museo Francesco Borgogna, 1993), a cura di A. Emiliani, Bologna 1993, p. 68. A. Brogi, *Ludovico Carracci*, Bologna 2001, pp. 12, 17, 279-281, pensa che il dipinto citato nella lettera del Marino possa essere anche Salmace, dato che non si esplicita direttamente il soggetto. È Malvasia ad aver associato l'*Arianna* di Marino a quella di Ludovico Carracci: Malvasia. *Felsina Pittrice*, I, cit. (vedi nota 13), pp. 344, 352, 354. Una replica, secondo Brogi di Francesco Brizio, si trova oggi in Pinacoteca Nazionale a Bologna. Per Brogi il quadro oggi a Vercelli non è di Ludovico, per cui si veda A. Brogi, *Ludovico Carracci. Addenda*, Bologna 2016, p. 53 nota 93.

35 G. Marino, *La Galleria del Cavalier Marino distinta in pitture e sculture* [1620], Torino 1966, a cura di M. Guglielminetti, p. 107, lettera 56.

36 La proprietà di Cesare Rinaldi dell'*Arianna* di Ludovico Carracci è testimoniata da Carlo Cesare Malvasia proprio nella biografia di Ludovico Carracci. Malvasia, *Felsina Pittrice*, I, cit. (vedi nota 13), pp.

è accasciata in un piccolo quadro anomalo, immobile e caratterizzato da una forte gestualità[37]. Quella di Ludovico è morbida e languida: nascosta nel talamo, attende Bacco, iscurito nella pelle e dall'ombra. Si tratta di una composizione tintorettesca derivata dal medesimo soggetto del pittore veneziano (Sala dell'Anticollegio, Palazzo Ducale, Venezia). I due quadri, diversissimi nella composizione, erano certamente destinati a visioni private: uno da studio e uno da alcova.

Quanto alla discrezione di Rinaldo Ariosti circa un quadro di proprietà del Rinaldi è necessario ricordare che il poeta, proprio in quell'anno, aveva subito un misterioso furto di notte, in casa, di un'opera amatissima e dunque le notizie concernenti i quadri di sua proprietà dovevano, probabilmente, rimanere celate. Sappiamo dalle fonti che la tela sottratta era una bellissima *Maddalena* di Guido Reni (forse quella oggi in collezione Liechtenstein, a Vaduz, su tavola) (fig. 5), descritta in due sonetti coevi da Gaspare Bombaci e da Sisto Guarino[38]; il furto rocambolesco era stato raccontato anche da Carlo Cesare Malvasia che avanzava il sospetto fosse avvenuto su commissione del Cardinal Bernardino Spada, legato di Bologna dal 1627 al 1631[39].

Infine, occorre portare alla luce un'altra interconnessione: secondo Malvasia, Cesare Rinaldi e Andrea Barbazza erano «dimestici» di Guido, tanto che il primo era l'autore delle lettere più impegnative inviate dal pittore a committenti prestigiosi e per questo era ringraziato con il dono di disegni di sua mano[40]. In una lettera inviata a Guido il 26 aprile 1613, Rinaldi parlava di un altro regalo molto gradito del pittore, di certo un quadro[41].

344-354. Malvasia dice che lo stesso quadro è quello che lui vede nella collezione Pepoli; tuttavia il 26 aprile 1670 Domenico Maria Canuti e Lorenzo Pasinelli valutano la raccolta di Uguccione Pepoli e tra i pezzi più importanti descrivono «l'Arianna e Bacco di Annibale Carrazza L.1200». Il quadro di Rinaldi, nel 1670, era transitato a una attribuzione più sicura e remunerativa sotto il nome di Annibale. R. Morselli, *Collezionisti e quadrerie nella Bologna del Seicento*, Monaco 1998, p. 383, nn. 67, 44.

37 Pepper, *"Bacchus and Ariane"*, cit. (vedi nota 1), pp. 68-76, propone una chiave di lettura interpretativa che inserisce il quadro tra lo "scherzo", categoria della retorica letteraria applicata alla pittura. Spear respinge tale lettura: R. Spear, *The "Divine" Guido: Religion, Sex, Money, and Art in the World of Guido Reni*, New Haven 1997, p. 32.

38 *Lodi al Sig. Guido raccolte dall'Imp. Accademico confuso*, Bologna 1632, p. 2: «Del Sig. Gasparo Bombaci. Per la Maddalena Pittura del medesimo rubbata nel Museo del Sig. Cesare Rinaldi […] Ben à ragion par, che lo sdegno, e l'ira / nel mio Rinaldi ogni sua fiamma accenda/poiché sì bel tesor furato ei mira. / Forse avverrà che quel fellone il renda/che, se con ciglio immobile l'ammira / fia che dal furto il pentimento apprenda.»; Ivi, p. 90: «D. Systi Guarini. Ad Guidum Rhenum Pictorem celeberrimum/Allusium ad D. Magdalenam quam D. Cesar Rinaldus Furto amisit».

39 Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), p. 31.

40 Ivi, pp. 45,55.

41 Rinaldi, *Lettere*, cit. (vedi nota 20), p. 160, 26 aprile 1613: «Al signor Guido Reni. S.E. adoprò il pennello per favorirmi, è l en dovere ch'adopri ancor io la penna per ringratiarla, e che accompagni col ringratiamento la lode, non quella che spetta al suo valore, il quale a tutti è palese, da tutti è lodato; ma quella che conviene al dono, ch'ella m'ha fatto et a cui io solo son dovuto. La ringrazio dunque, et esalto in lei la virtù della magnificenza, della qual tanto mi prometto che quand'io non credessi per nuova importunità scapitalar di credito, la pregherei di nuova gratia […]».

Quello che Pepper individuava come «Gonzaga circle»[42], formato da Reni, Barbazza e Rinaldi, è suggellato dalla prova dell'iscrizione dedicatoria a Ferdinando Gonzaga del secondo volume delle lettere del Rinaldi del 1620, con frontespizio di Bartolomeo Coriolano[43] (fig. 6).

È proprio in questo snodo che potrebbe inserirsi l'affare del quadro di Arianna che aveva «in mano» Cesare Rinaldi e per cui, secondo Ariosti, era necessario parlare a voce. Pepper, solo sulla base della connessione Barbazza-Reni, ipotizzava che il *Lamento di Arianna* fosse stato commissionato dal VI duca di Mantova, mentre Besutti dimostra che Ferdinando Gonzaga stava pensando di rimettere in scena il *Lamento di Arianna* di Monteverdi a Mantova in occasione del compleanno congiunto, suo e di sua moglie, nel 1620[44]. Il quadro di Rinaldi poteva essere un dipinto di Reni non consegnato poiché non saldato, riscattato e depositato presso il poeta[45].

Certamente Cesare d'Este non avrebbe mai potuto entrare in possesso di un quadro commissionato dal duca di Mantova senza rischiare la paralisi diplomatica, ma quando Ferdinando morì alla fine di ottobre del 1626, le opere replicate della sua collezione, e quelle a lui destinate e rimaste insolute, potevano essere commercializzate, seppure con molta discrezione. Si trattava di un'operazione delicata, che si era appena consumata per lo stesso Ferdinando con la replica del *Nesso e Dejanira* (Praga, National Gallery), uno dei quattro quadri destinati alla Villa Favorita a Mantova[46], strategia d'affari cui non era estraneo nemmeno lo stesso duca Cesare d'Este, poiché Luigi Zambeccari possedeva, nel suo palazzo in Strada Maggiore, un bellissimo *Cupido dormiente* «tutto rifatto da Guido» da «il primo e l'originale» che si trovava proprio nella collezione estense[47].

I rapporti tra Reni e Ferdinando si snodano dal 1614 al 1623, mediati da Andrea Barbazza, il quale godeva della fiducia di entrambi. Si tratta di una lunga relazione tra

42 Pepper, *"Bacchus and Ariane"*, cit. (vedi nota 1), pp. 68-76.

43 C. Rinaldi, *Delle lettere di Cesare Rinaldi volume secondo al Sereniss. Ferdinando Gonzaga duca di Mantova e di Monferrato*, II, Bologna 1620, 15 settembre 1620. Frontespizio inciso da Bartolomeo Coriolano. Due putti siedono sulla cornice di un elemento architettonico e sostengono lo stemma Gonzaga inquartato con corona e Toson d'oro; altri due stanno ai lati, in piedi, quello a sinistra in atto di leggere, quello a destra di scrivere.

44 Pepper, *"Bacchus and Ariane"*, cit. (vedi nota 1), p. 68; Besutti, *The 1620s,* cit. (vedi nota 2), pp. 259-282.

45 B. Furlotti, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Bologna, Parma, Piacenza e Mantova,* Cinisello Balsamo 2000, p. 51. Il 17 agosto 1622 Ferdinando Gonzaga scrive ad Andrea Barbazza: «[…] poiché sono per inviarli alcune misure per altri quadri, i quali mi compiacerò di haver di sua mano, onde vostra signoria lo può prevenire, acciocché mentre finisce questi, mi resti sicura l'opera sua per altri». Per il duca di Mantova Guido esegue, oltre alle quattro *Forze d'Ercole*, *Il giudizio di Paride* e la *Toeletta di Venere*, commissionate nel 1621 ed eseguite nel 1623. A queste si deve aggiungere la versione autografa del *Ratto di Dejanira* (Praga, National Gallery) che non era transitata per Mantova.

46 Per la versione praghese si veda D.S. Pepper, R. Morselli, *Guido Reni's Hercules series: new considerations and conclusions*, "Studi di storia dell'arte", 4, 1993, pp. 129-147.

47 Spear, *The "Divine" Guido*, cit. (vedi nota 37), p. 238.

il duca, che avrebbe voluto Guido a Mantova per visionare le stanze della Favorita e indurlo a dipingere a fresco, e il pittore, che reclamava il diritto di decidere i prezzi e dettava i tempi di consegna. Reni arrivò a Mantova poco dopo il 7 luglio 1617 e non dovette rimanere a lungo, giusto il tempo di un sopralluogo e, probabilmente, una visita più attenta alle strabilianti collezioni, non solo di dipinti, ma anche di glittica e di antichità classica. Tornato a Bologna inviò il quadro *Ercole sulla pira* (Parigi, Louvre), ma si dovrà attendere il luglio del 1619 per vedere il secondo dipinto della serie. Per gli altri due si dovette aspettare ancora: il 22 aprile 1620 fu inviato il terzo quadro e il 22 settembre del 1620 il quarto. Della replica del *Nesso e Dejanira* (oggi a Praga, National Gallery), non c'è traccia nella corrispondenza. Ferdinando stesso si recò a Bologna nella tarda estate del 1621 per visionare la collezione dell'orefice Carlo Mangino e, forse, incontrò Guido Reni oltre che Francesco Albani, che si era dimostrato accondiscendente a trasferirsi a Mantova per un sopralluogo. L'incontro con Guido è testimoniato da una nuova serie di commissioni di cui accenna Andrea Barbazza a Ferdinando il 3 novembre 1621, sollecitando il duca a inviare un anticipo al pittore per «dar principio alle pitture ordinateli»[48]. Si è sempre pensato che le commissioni fossero solo la *Toeletta di Venere* e il *Giudizio di Paride*, ma entro queste forse può inserirsi anche il *Lamento di Arianna*, giacché Ferdinando sembra non corrispondere il saldo e Guido decide di dare i quadri ai suoi creditori, secondo la lettera del 25 ottobre 1622.

La tesi sembrerebbe verosimile, soprattutto alla luce dell'iconografia del dipinto in cui Mantova e Monteverdi sono al centro della questione; tuttavia, come si dimostrerà, c'erano diverse versioni autografe del quadro sia a Bologna sia a Roma, forse eseguite in due momenti differenti, anche se molto vicini, per committenti melomani.

5. *Sulle versioni di alcuni collezionisti seicenteschi tra Bologna e Roma*

La fulminante bellezza della composizione del *Lamento di Arianna* di Guido Reni era stata ben compresa dai contemporanei, tanto che più versioni erano esposte tra Bologna e Roma, nel Seicento, rendendo assai spinosa l'identificazione degli autografi concordemente accettata dalla critica. L'asse Bologna-Roma era molto familiare a Guido e gli avrebbe permesso di replicare con facilità un soggetto profano, tanto richiesto, che gettava un ponte tra pittura, musica e poesia.

Carlo Cesare Malvasia, nella seconda metà del Seicento, vedendo a Roma una delle versioni originali, la descriveva così nella vita di Guido Reni, tra le opere rimaste nella città

48 Furlotti, *Le collezioni Gonzaga*, cit. (vedi nota 45), p. 47

eterna: «In Roma […] Nella Vigna Peretti un'Arianna che nuda siede sopra uno scoglio e Bacco che seco discorre»[49]. Lo storiografo, che conosceva nel dettaglio l'opera di Reni, rilevava con precisione l'inusuale iconografia, ben comprendendo la portata del messaggio. Il soggetto non è, infatti, il *Trionfo di Bacco e Arianna*, ma proprio la conversazione, o il canto, tra due personaggi colti nell'attimo di un momento intimo e cruciale. Già Pepper segnalava questa versione romana che, alla luce di queste considerazioni, è quella che più si avvicina al quadro Torlonia proprio per le parole scelte dallo storiografo[50]: i due parlano e solo nel dipinto romano anche Bacco sembra accennare a una parola, mentre in quello di Los Angeles si limita ad ascoltare il pianto dell'amata. Questa versione fu forse dipinta per il Cardinal Montalto Peretti che morì nel 1623, lo stesso anno della seconda pubblicazione de *Il Lamento di Arianna* di Claudio Monteverdi con aggiunte due lettere amorose: *I languidi miei sguardi* e *Se pur destina e vole*, una sorta di codice d'amore tra Ferdinando Gonzaga e la moglie Caterina, fatte stampare in occasione del loro compleanno di quel fatidico 1623. I due coniugi non erano assieme poiché il duca era dovuto andare a Venezia[51]. Ferdinando, e suo padre Vincenzo prima di lui, erano in intimi rapporti di amicizia con Alessandro Peretti, cardinal Montalto, nipote di Sisto V, già legato pontificio a Bologna nel 1587 e nel 1593 e dunque il quadro potrebbe essere passato tra le mani del VI duca di Mantova per giungere a quelle del cardinale, forse, se si riconnette alle vicende di Cesare Rinaldi, transitando per Bologna.

Il dipinto dovette rimanere nella collezione Montalto fino al 1696 poiché nell'inventario di quell'anno non è menzionato, mentre è elencato in quello del 1655 e nella successiva descrizione di Fioravante Martinelli del 1660-1663 esattamente come «Arianna con Bacco di Guido Reno»[52].

Oltre a questa versione, a Roma era approdata una *Arianna* autografa, quella per Ippolito Boncompagni, intimo di Guido, cui il pittore scrisse molte lettere, come testimonia Malvasia che le aveva poture leggere[53]. Un amico particolare: ebreo convertito, doveva essere rimasto in contatto con Guido dall'epoca dell'immagine ufficiale di San Filippo Neri che egli aveva dipinto per la canonizzazione (Roma, Chiesa Nuova, Appartamento di San Filippo Neri) e a lui l'artista, secondo quanto racconta

49 Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), p. 67. Per la disquisizione sulla presenza del quadro di cui parla lo storiografo si veda B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze e artistiche a Roma del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1571-1623)*, Roma 2012, pp. 110, 131, 133-134.

50 Pepper, *Guido Reni*, cit. (vedi nota 1), p. 245.

51 Besutti, *The 1620s*, cit. (vedi nota 2), in particolare alla p. 274.

52 Granata, *Le passioni virtuose*, cit. (vedi nota 49), p. 198, n. 61. La studiosa, che ringrazio per aver discusso con me l'argomento, segnala che già nel 1636 Francesco Peretti fece eseguire una copia del celebrato dipinto da Josse de Pape per essere inviato a Napoli, si veda Ivi, p. 134. Reni aveva già lavorato per il cardinal Montalto nel 1609, eseguendo un'*Assunzione* e si impegnava a eseguire alcune «pitture da farci».

53 Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), p. 57.

Malvasia, regalava, di quando in quando, dei quadri proprio perché era leale[54]. In particolare la versione di *Arianna* – nell'inventario non si esplicita se fosse in compagnia di Bacco – era considerata originale da Malvasia, che doveva conoscerla: il quadro è citato nell'inventario *post mortem* dei beni di Clemente Boncompagni Corcos, fratello di Ippolito, redatto a partire dal 27 gennaio 1657. Nella camera contigua alla sala del palazzo in Sant'Andrea della Valle, si trova elencato «un quadro d'Arianna e Bacco con cornice di noce di p.mi 4 dato p. il legato lasciato dal s.re Clemente al s.re Pompeo Zagarelli»[55]. I quattro palmi corrispondono, pressappoco, sia alle misure della versione oggi a Los Angeles, sia a quella di Villa Albani. Nella stessa stanza si trovava anche lo stendardo con *San Francesco riceve le stimmate* (Roma, Museo di Roma) con la corretta attribuzione a Guido Reni e lasciato alla Compagnia delle Stimmate dallo stesso Clemente Corcos Boncompagni. Più avanti si elenca anche un ritratto dello stesso Guido Reni, a testimonianza della familiarità del pittore con i Boncompagni. Purtroppo, questo elenco è molto scarno nella descrizione rispetto a quello successivo del 1676 di Filippo Boncompagni, nipote di Clemente. Qui i quadri di Reni sono tredici più un disegno, ma l'*Arianna*, passata allo Zagarelli, non è più descritta[56].

Carlo Cesare Malvasia elencava due altre versioni di questo soggetto a Bologna: una presso i signori Davia, l'altra presso Luigi Zambeccari. In tal caso l'identificazione con l'iconografia del *Lamento di Arianna* si fa più labile e ha bisogno di altri supporti esterni. Infatti, è necessario appurare che lo storiografo, e gli inventari, non facciano riferimento ad altri quadri di Guido raffiguranti un tema analogo, come, per esempio, versioni differenti, e magari più piccole, del *Bacco e Arianna a Nasso*, eseguito per il cardinale Barberini nel 1638 e oggi noto solo attraverso le copie, o il frammento della figura di *Arianna* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) e dei *due Satiri* (Collezione privata)[57].

Per quanto riguarda il quadro Davia, Malvasia racconta come Guido avesse utilizzato il pittore e allievo Emilio Savonanzi, «facendolo però spogliar più volte e valen-

54 Sulla famiglia Boncompagni Corcos, si vedano i recenti studi di Guendalina Serafinelli, che ringrazio per aver discusso con me i risultati delle sue ricerche. Di prossima pubblicazione è un suo lavoro dal titolo *Diventare bolognese: l'ebreo converso Ippolito Boncompagni e i suoi legami con Guido Reni, Guido Signorini e Domenichino*. Sulla collezione e sulle scelte collezionistiche dei fratelli Boncompagni Corcos si rimanda a G. Serafinelli, *Guido Reni, Clemente Boncompagni Corcos e lo stendardo doppio di San Francesco*, "Rivista d'arte", 1, 2011, pp. 175-203. Sul palazzo si veda L. Gigli, E. Uttaro, *Palazzo Boncompagni Corcos a Montegiordano. Programmi e immagini*, Roma 2003.

55 Serafinelli, *Guido Reni*, cit. (vedi nota 54), pp. 175-203.

56 *Ibidem*.

57 Per la ricostruzione della vicenda di questo quadro, e il ritrovamento del frammento, si veda *L'Arianna di Guido Reni*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini 18 settembre-27 ottobre 2002 e Bologna, Pinacoteca Nazionale, 9 novembre 2002- 12 gennaio 2003), a cura di S. Guarino, Milano 2004; S. Guarino, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale,* III, *Guido Reni e il Seicento*, Venezia 2008, pp. 74-76, n. 36; Cauzzi *et alii*, *Le Nozze reniane di Bacco e Arianna*, cit. (vedi nota 29), pp. 91-112.

dosene come in quel Bacco dell'Arianna ch'oggi hanno i signori Davia» e, ancora, «nel Bacco che giunge sovra Arianna, oggi posseduta da' signori Davia»[58]. Solo sulla base dell'affermazione di Malvasia, Pepper riconduceva il quadro Davia alla versione oggi in collezione Torlonia[59]. Il termine «giunge», scelto dallo storiografo, non si adatta alla fissità del Bacco in questione, tuttavia, a suffragare l'affermazione di Malvasia, una generica *Arianna*, senza indicazione dell'autore, era effettivamente presente nella collezione di Marcello Davia nell'inventario del 6 luglio 1675, nel palazzo senatorio a Bologna[60]. Qui era esposta una ricca quadreria elencata stanza per stanza, non valutata e attribuita secondo le memorie familiari, non essendo presente un perito. L'«Ariana con cornice dorata» era esibita in sala tra altri venticinque quadri: le sole attribuzioni sono assegnate a quattro *paesi* del Cittadini, un *Amore Venere e Satiro* di Francesco Gessi, un *Alessandro Magno* di Elisabetta Sirani e un'*Europa* di Sementi[61]. In questo inventario, il solo quadro segnalato come di Guido Reni è un *San Sebastiano*. I dati a disposizione sono oggi contradditori: i banchieri Davia, attraverso il loro banco, avevano garantito il pagamento del quadro di Reni *Bacco e Arianna a Nasso* nel 1638, sarebbe perciò plausibile che si fossero fatti fare una copia per la loro collezione o possedessero una derivazione di questo soggetto[62]. Tuttavia l'affermazione di Malvasia circa il Savonanzi messo in posa da Guido come modello vestito da Bacco, riporta al dipinto del *Lamento di Arianna*: ma il pittore, dall'inizio del terzo decennio del Seicento, è documentato stabilmente a Roma e non a Bologna dove avrebbe potuto ritrarre l'amico anch'egli pittore.

Più interessante e sicura è la segnalazione della versione del *Lamento di Arianna* eseguita per il conte Luigi Zambeccari, senatore felsineo in confidenza non solo con Reni, ma con Albani, Giovanni Maria Galli Bibbiena, Algardi e anche con la corte di Mantova[63]. Scrive Malvasia: «[…] dopo avergli fatto lavorare prima a buon prezzo l'Arianna e il Sansone, quadri tanto famosi»[64]. La prima considerazione è la fama del quadro, che ben si adatta al dipinto in questione; la seconda è la consanguineità con

58 Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), p. 57.

59 Pepper, *Guido Reni*, cit. (vedi nota 1), p. 245.

60 Morselli, *Collezionisti e quadrerie*, cit. (vedi nota 36), p. 98, n. 17, 35.

61 *Ibidem*.

62 Cauzzi *et alii*, *Le Nozze reniane di Bacco e Arianna*, cit. (vedi nota 29), pp. 91-112, pubblicano la ricevuta del pagamento.

63 ASMn, AG, b. 1174, c. 121. Luigi Zambeccari informa la corte di una lite scoppiata a Bologna tra i comici Francesco Antonio Di Masi, detto *Fabrizio*, e Franco Gabrielli, detto *Scappino*. Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), pp. 23, 33, scrive che presso la collezione di Luigi Zambeccari si potevano vedere quattro quadretti di rame di Guido Reni, tra cui una *Santa Cecilia* e una *Maddalena*. Morselli, *Collezionisti e quadrerie*, cit. (nota 36), p. 105, n. 7.

64 Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), p. 33.

il *Sansone vittorioso* che, seppure di poco, condivide gli ideali classici del *Bacco e Arianna* e la linea netta dell'orizzonte; la terza è che Luigi Zambeccari morì di peste nel 1630 e dunque il quadro si data prima, escludendo che possa trattarsi di un pensiero per quello Barberini[65]. Non è chiaro come mai Luigi Zambeccari fosse riuscito a far lavorare Guido a un prezzo contenuto alla fine del secondo decennio del Seicento, certo è che la segnalazione di Malvasia dimostra l'eccezionalità dell'operazione.

La notorietà dell'opera Zambeccari è testimoniata dal suo inserimento nelle *Lettere al Sig. Guido raccolte dall'Imp. Accademico confuso*, stampate a Bologna 1632. L'«Imperfetto confuso», che con tanta acribia raccoglie e dà alle stampe panegirici in lode a Guido Reni, è Girolamo Giacobbi il maestro di cappella di San Petronio, musico e compositore, presso cui Adriano Banchieri si era formato. Il volumetto, dedicato all'abate Vincenzo Sampieri, dato alle stampe dopo la morte del Giacobbi, avvenuta il 13 febbraio del 1629, comprende sonetti in italiano e in latino composti da accademici e avevano come unico soggetto Guido Reni: lui come pittore e i suoi quadri più rinomati[66]. Sono oggetto di lodi la *Strage degli innocenti*, la *Maddalena*, quella trafugata dal museo di Cesare Rinaldi, la *Beata Vergine con il puttino dormiente*, descritta da Luigi Capponi, il *San Francesco* nel Pallione del Voto, che a quel tempo era già assurto a gloria imperitura, *Davide con la testa di Golia*, *Diana e Callisto*, *Apollo e Dafne*, il *Ratto di Elena*, *Ercole*, forse uno dei quadri Gonzaga prima che passasse a Mantova, una *Lucrezia*, il *San Pietro Piangente* che si trovava a casa di Pirro Zanetti, la *Cleopatra* nella galleria del Conte Andrea Barbazza, i *Santi Domenico e Procolo* dalla Pietà dei mendicanti, il disegno *Giove e Semele*[67]. Tra queste celebrità pittoriche, il conte Carlo Bentivoglio, accademico Ardito, dedicava un sonetto ad «Ariana di Guido Reni in casa del Sig. Francesco Maria Zambeccari», che recitava così:

> Ecco pallida Morte avvien, che stime / se del proprio valor spogliata, e priva / con la sua man forme insensate avviva / Guido, qual or vago sembiante esprime. / Vedi donna,

65 Malvasia dovette vedere il quadro nella collezione del nipote di Francesco Maria Zambeccari, che aveva ereditato le proprietà del fratello, o in quella di Ciro Marescotti, in cui passò la collezione alla morte di quest'ultimo.

66 Racconta Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), p. 45, che Guido fece ristampare il volumetto sostituendo il titolo poiché, diceva, le lodi si devono a Dio e non agli uomini.

67 L'incisione si trova inserita a corredo dell'Epistola XIII, libro I nella prima e nella seconda edizione di A. Bruni, *Epistole eroiche*, Venezia 1627. La prima edizione contiene una lettera ad Andrea Barbazza e l'Epistola VII, *Venere a Adone*, è dedicata allo stesso. Il libro ha interessantissime incisioni che sono state eseguite da Paolo Guidotti su disegni del cavalier D'Arpino, Guido Reni, Giovanni Baglione, Domenichino. La tavola di Guido Reni ha un *Giove* tradotto goffamente nell'impianto compositivo, ma una *Semele* che corre sulla riva del mare, con orizzonte abbassato molto vicino a quello del *Sansone* e dell'*Arianna*. Su Bruni e le sue relazioni con gli accademici italiani, si veda: L. Geri, *Le epistole eroiche di A. Bruni tra umoristi e Caliginosi*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVII secolo*, a cura di C. Gurreri, I. Bianchi, Avellino 2014, pp. 173, 194.

il cui senso il duolo opprime / per vela troppo ingrata e fuggitiva / ma vedi anch'or ch'alma spirante e viva / nel corpo esangue almo pennello imprime. / Fortunata così che la sottragge / Lieo dal duol per cui ridente aspira / dal lido infausto alle stellate spiagge. / Ne men benigna ancor sorte ne spira / a la tradita amante hor che la tragge / su quel ciel, che d'honor Guido raggira.

Si tratta, a mio avviso, del quadro raffigurante il *Lamento di Arianna*. Sono presenti tutti gli elementi chiave: la mano, le vele, Bacco – che è appellato con l'epiteto greco di «Lieo», liberatore –, le stelle, il corpo esangue della principessa. Non c'è tumulto di folla e di suoni nella descrizione ma la consapevolezza del dolore.

Il quadro monteverdiano, qui così efficacemente descritto, era dunque presente e famosissimo a Bologna, tanto da restare immortalato in questo sonetto, assieme alle opere felsinee più note, eseguite prima del 1629. Non c'è dubbio che si trattasse di una versione eseguita dal maestro, giacché era elogiato in un libretto a lui dedicato proprio per sublimarlo. La proprietà del dipinto, dopo la morte per peste di Luigi Zambeccari nel 1630, era passata al fratello Francesco Maria Zambeccari e l'elogio lo registra con puntualità[68]. Successivamente, il quadro, per vie ereditarie, migrò nella collezione di Ciro Marescotti, dove rimase almeno fino alla morte di quest'ultimo nel 1671[69]. Nel 1740, Nicolas Cochin ne vedeva uno in casa Zambeccari – forse una copia – e nel 1759 scriveva «un Bacchus et Ariane du Gessi retouché par le Guide»[70].

68 L'inventario dei beni di Luigi Zambeccari del 10 settembre 1630 si trova in: ASBo, Notarile, Notaio Giovanni Ricci, Protocollo X. Il testamento è invece rogato, in data 13 luglio 1630, dal notaio Francesco Rosci. L'inventario dei beni di città, posti nel palazzo avito in Strada Maggiore, rilegato a parte rispetto al protocollo, descrive molti oggetti d'arte tra cui bassorilievi in marmo, argenti, gioielli, tappeti, mobili pregiati tra cui una serie di quadri, senza attribuzione e valutazione, definiti «antichi». Le uniche eccezioni sono per Albani, Ludovico Carracci, Pordenone, e alcune copie da Guido Reni. Si veda R. Morselli, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologna 1997, pp. 310-311, n. 437.

69 L'inventario del senatore Ciro Marescotti (ASBo, rogato dal Notaio Scipione Uccelli, Protocollo XXI ff. 94*v*-122*v*), in Morselli, *Repertorio*, cit. (vedi nota 68), pp. 131-132, n. 148, è ricchissimo ma molto superficiale. L'unico quadro descritto e valutato con riguardo è il *Puttino che dorme*, citato da Malvasia, di provenienza Zambeccari: «[…] un quadro di pittura con un putino che dorme di mano di Guido Reni con sua cornice, et un telero con velo p. difesa dalla polvere L.1500», per cui si veda nota 30.

70 Secondo Pepper, *Guido Reni: A Complete Catalogue*, cit. (vedi nota 1), p. 245, è quello oggi a Roma a Villa Albani, ma non c'è nessun indizio che ci permetta di tracciare una linea tra i due. Il quadro Albani è rintracciabile nell'inventario del Principe Carlo Albani, stilato dal Cardinale Giuseppe Albani nel palazzo alle Quattro fontane il 20 aprile 1817: «Nella piccola camera contigua verso il giardino […] n.166 Quadro in tela di palmi 4 e mezzo rappresentante Arianna e Bacco di Guido Reni scudi 100». Lo stesso è registrato nella lista degli *Oggetti di pittura di casa Albani che si giudicano pregevoli e degni di conservarsi del 30 ottobre 1818*: «n. 15 Arianna e Bacco di Giulio (sic!) Reno». Nello stesso anno una copia del quadro compare nel palazzo di Urbino (n. 316). Il 15 novembre 1852, nella *Verifica dei quadri e dei libri esistenti nel palazzo Albani di Urbino*, sono registrate due copie del quadro di Reni (nn. 31-325 e 58-316). Si veda E. Debenedetti, *Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti*, "Quaderni del Neoclassico", 5, 1980, pp. 84, 98, 106, 114, 115. Il quadro romano è registrato da S. Morcelli, C. Fea, E.Q. Visconti, *La Villa Albani*

6. *Tra musica e poesia: indagini sull'iconografia*

Il *Lamento di Arianna* di Reni era, dunque, un quadro tanto famoso da essere replicato dal maestro più volte, con o senza l'aiuto dei suoi allievi più vicini. Non era un'opera sacra, che poteva soddisfare una prassi di preghiera o di devozione, eppure in tanti la desideravano non solo per la fama dell'autore, ma anche per la forza rappresentativa che stava dietro alla sua iconografia: il riferimento alla musica e alla poesia.

Se s'interpreta l'iconografia del *Lamento di Arianna* dall'angolazione dell'accolita dei musicisti e poeti che frequentavano Guido Reni, in particolare quella del Banchieri e della sua Accademia in San Michele in Bosco, si può formulare un'ipotesi circostanziata e verosimile.

L'opera, armonica e perfetta, impagina una visione sintetica dell'atto in cui i due protagonisti sono accostati come statue antiche. Il racconto e la gestualità dei due attori interpreta l'iconografia della tragedia di *Arianna*, posta in musica da Claudio Monteverdi su libretto del poeta fiorentino Ottavio Rinuccini[71]. Rappresentata a Mantova per la prima volta al tramonto del 28 maggio 1608, nel 1620 avrebbe dovuto essere di nuovo proposta nella città ducale per volontà di Ferdinando Gonzaga[72]. Nel 1620, come si è visto, Monteverdi mise in scena una rappresentazione a Bologna, ora a noi ignota, che ebbe una larga eco tra gli intellettuali felsinei.

Il momento dell'innamoramento tra Bacco e Arianna distingue il testo rinucciano da tutte le fonti antiche, soprattutto da quella ferina di Ovidio. Esso avviene, infatti, con maggiore gradualità: Bacco, commosso dalla bellezza della fanciulla affranta per l'abbandono di Teseo, ascolta il racconto della giovinetta. È proprio questo passaggio, narrato nella scena VII, la fonte di Reni: quasi guardando lo spartito musicale e ripetendo tra se' le frasi del libretto, il pittore ferma l'attimo preciso, quel gioco di mani che Rinuccini così descrive: «Ben da quel bel Dio giocondo / Fur del muto parlar le voci intese. / E quella man di tante palme altera / Nuda le porse et ella / Con la man bella in un gli diede il core. /»[73].

descritta, Roma 1869, p. 319; nella seconda camera con il numero 14: «Bacco e Arianna, tela. La grazia del Colore s'accorda colla bellezza della composizione. Guido Reni».

71 L'intuizione è stata avanzata, per prima, da Rudolph, *Il Bacco e Arianna*, cit. (vedi nota 1), ma ripresa e approfondita da chi scrive e da Paola Besutti, circostanziando e collegando le varie istanze, per cui si segnalano gli interventi: Besutti, Emiliani, Morselli, *Guido Reni tra mondo classico*, cit. (vedi nota 2); Besutti, Morselli, *I volti di Arianna*, cit. (vedi nota 2).

72 Besutti, *The 1620s,* cit. (vedi nota 2), pp. 259-282.

73 O. Rinuccini, *Arianna*, in F. Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le reali nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga con la Serenissima Infanta Margherita di Savoia*, Mantova 1608, pubblicato interamante in F. Follino, *Cronache mantovane* (1587-1608), a cura di C. Gallico, Firenze 2004, pp. 31-65, 61-62 . Per la ricostruzione delle rappresentazioni di Arianna si veda Besutti, *Il contributo*, cit. (vedi nota 2), pp. 165-184.

Nel quadro questi passaggi decisivi sono interpretati con libertà – i gesti di Bacco e Arianna sono capovolti – ma sono aderenti al testo: Arianna canta il suo dolore e porge la mano a Bacco, il quale con il gesto dell'indice della mano destra indica il suo cuore. In lontananza le vele del fuggitivo Teseo sono solo il ricordo di un remoto passato e la corona di stelle, in alto nel cielo terso, allude al futuro. Il resto è silenzio immoto: solo Arianna può cantare e infatti dischiude le labbra. Come scriveva Malvasia, «[…] Arianna che seco discorre»: lo storiografo aveva gli strumenti per capire che non si trattava della rappresentazione del mito, ma che tra i due stava accadendo qualcosa di dialettico, un canto. In realtà, Bacco ascoltava Arianna che si esprimeva direttamente con il pianto, secondo una forma monodica che permetteva al coro di narrare senza interromperla. Gli avvenimenti venivano solo annunciati dai messaggeri per non turbare il crescendo emotivo del recitato della protagonista. Reni dipinge anche le lacrime che sgorgano rotonde e brillanti dall'occhio destro di Arianna. Quando fu rappresentata a Mantova nel 1608, Federico Follino scriveva che Arianna stava «su un alpestre scoglio, in mezzo a l'onde […] e fu eseguita con tanto affetto e sì pietosi modi che non si trovò ascoltante alcuno che non s'intenerisse, ne fu una dama che non versasse qualche lagrimetta al suo pianto»[74].

Se per la composizione e la gestualità del dipinto Reni si ispira al *Lamento di Arianna* di Monteverdi, per la tonalità della paletta e della figura di Arianna, sembra aver in mente il carme 64 di Catullo: «i biondi capelli scomposti, senza nastri, il petto scoperto, senza che lo veli una veste, senza un laccio che leghi il suo seno di latte: scivolate dal corpo quelle vesti giacciono sparse ai suoi piedi: un gioco per le onde del mare»[75]. È esattamente la gradazione lattiginosa scelta da Reni per il corpo esangue di Arianna, ed è proprio seguendo il testo di Catullo che i capelli biondi si spettinano in ciocche mentre il nastro cremisi si scioglie, che la tunica cade del tutto e diventa un mantello che attutisce la seduta sulla nuda roccia. C'era più di un committente colto dietro a questo quadro: l'epillio di Catullo è, infatti, costruito secondo la struttura del racconto entro la cornice di un altro racconto: la storia di Arianna costituisce il quadro racchiuso entro la cornice, narrata secondo un registro linguistico raffinato ed elegante, un miracolo di sprezzatura ove parole rare si mescolano con altre usate con significato insolito. Ed è questo il metro con cui si misura la composizione di Guido.

Poesia, musica e ora pittura qui si fondono per formare l'é*kfrasis* perfetta.

74 N. Pirrotta, *Teatro, scene e musica nelle opere di Monteverdi*, *Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni e comunicazioni*, Congresso Internazionale, Verona 1969, pp. 45-67.

75 Vv. 62-67: «[…] magnis curarum fluctuat undis/non flavo retinens subtilem vertice mitram / non contecta levi velatum pectus amictu / non tereti strophio lactentis vincta papillas/omnia quae toto delapsa e corpore passim / ipsius ante pedes fluctus salis adludebant». La cornice entro cui è inserita la storia di Arianna, con le Nozze di Peleo e Teti, parte dal verso 1 al 50 e dal verso 278 al 408 mentre dal verso 51 al 266 Catullo racconta Arianna. Per la traduzione S. Vazzana, *Il carme 64 di Catullo tradotto in versi italiani*, "Rivista di cultura classica e medioevale", 44, 2, 2002, pp. 325-335.

7. *Le metamorfosi dei modelli antichi*

L'Arianna abbandonata sul trono di vivo sasso, accogliente come un trono naturale, e il Bacco che le sta accanto, nudo e panneggiato nel manto rosso, memore della sua condizione divina, sono figure ritagliate e bidimensionali che si discostano da tutta la produzione di Guido. Persino dal *Sansone vittorioso*, che condivide la stessa linea ribassata dell'orizzonte, ma dove Reni esercita un maggiore controllo sulla profondità senza alcun'intenzione paratattica. Qui i due soggetti, accostati come delle statue e incisi come in una gemma greco-romana, sono l'attualizzazione dell'antico in un quadro moderno. Rappresentano molto di più dell'interpretazione d'un ideale classico vagheggiato e riletto, sono la trasposizione dipinta di un cammeo greco-romano, fragile e preziosissimo[76].

Guido non era nuovo a questa fascinazione: già nell'affresco dell'*Aurora* Rospigliosi a Roma, eseguito nel 1614, aveva citato palesemente il bassorilievo delle *Danzatrici* proveniente dalla collezione Borghese (Parigi, Musée du Louvre), ma inventa qui quel mare blu cobalto, immobile, solcato dalle lance delle vele bianche all'orizzonte che sembra derivare da un cammeo.

Il tributo all'antico era già stato accennato dalla Rudolph: la studiosa si era accorta che Arianna giace nello stesso modo dell'*Arianna addormentata* (fig. 7) oggi ai Musei Vaticani (Museo Pio Clementino, copia da un originale ellenistico elaborato dalla scuola di pergamo verso il 180 d.C.)[77]. Il medesimo scoglio che diventa sedile, le gambe accavallate in un'identica posa, il panneggio che vela e disvela la nudità della principessa. La figura viene ruotata da Guido leggermente più in verticale, di modo che i piedi possano poggiare per terra e lei iniziare il suo lamento. Una posizione che sembra riverberare l'uso e il riuso della statua colossale già in epoca romana, basti pensare allo *skyphos* (fig. 8) di età repubblicana su vetro blu che imita un cammeo (Getty Museum, Malibù), in cui Arianna è seduta nella stessa inclinazione di quella di Guido[78].

Reni doveva conoscere la statua monumentale, forse ne aveva portato a Bologna un disegno, tanto le ricordanze sono vivide. All'epoca in cui egli probabilmente la vide, nel

76 La questione del rapporto tra Guido Reni e la cultura antica è stato tracciato da M.L. Pagliani, *Guido Reni (1575-1642): percorsi nell'antico*, "Atti e Memorie dell'Accademia Clementina", N.S. 25, 1990, pp. 155-163.

77 Per la ricostruzione delle copie romane dell'esemplare oggi ai Musei Vaticani, si veda la scheda relativa all'*Arianna addormentata* ora a Firenze (Museo Archeologico Nazionale) in *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 17 ottobre 2018-20 gennaio 2019), a cura di F. Ghedini, Roma 2019, n. 149 (con bibliografia di riferimento).

78 Sullo *skyphos* si veda: *Cameo glass. Masterpieces from 2000 years of glassmaking*, catalogo della mostra (New York, The Corning Museum of glass, 1 maggio-31 ottobre 1982), a cura di M.S. Goldstein, New York 1982, pp. 103-104, n.16.

cortile del Belvedere dove era stata collocata da Giulio II, nelle cui mani era approdata dal momento del ritrovamento nel 1503, si pensava fosse una Cleopatra morente, a causa del doppio bracciale a forma di serpente che le adorna il braccio sinistro. Ci volle un altro secolo prima che Ennio Quirino Visconti ne rivelasse l'identità. La statua era comunque notissima agli artisti che frequentavano Roma e non era l'unico esemplare: nel giardino di Villa Medici, sotto una loggia seminascosta dalla verzura, Velasquez, nel 1630, ne immortalava un'altra (fig. 9) che era mostrata a un visitatore (trasferita a Firenze nel 1787 si trova oggi al Museo Archeologico)[79]; un altro esemplare, proveniente dalla collezione di Cristina di Svezia, e restaurata a Roma nell'atelier di Bernini, si trova oggi al Museo del Prado di Madrid[80] (fig. 10). E già Tiziano l'aveva assunta a modello nel suo *Baccanale degli Andrii* (Madrid, Museo del Prado) (fig. 11), ispirato a Filostráto, immortalandola nella figura muliebre dell'angolo a destra in basso[81].

Reni doveva dunque aver studiato la statua anche attraverso un altro *medium*, qualcosa che aveva avuto per le mani e che la identificava: un cammeo, per l'esattezza la cosiddetta *Gemma mantovana* (Firenze, Museo Archeologico) (fig. 12) che raffigura *Arianna a Nasso, con due satiri e Bacco sostenuto da Ampelo*. Il calcedonio, noto in diverse varianti tra cui quello in cornice cinquecentesca (fig. 13) in cui è stato aggiunto un amorino e eliminati i satiri (Firenze, Museo archeologico), era tanto famoso nelle collezioni Gonzaga da essere citato da Giulio Romano nell'affresco nella sala di Ovidio a Palazzo Te[82]. Per citarlo in maniera tanto puntuale, Reni dovette osservarlo attentamente nel luglio del 1617, quando fu invitato a Palazzo Ducale a Mantova da Ferdinando Gonzaga.

La passione di Reni per l'antichità classica, lo studio indefesso sui modelli, sulle teste, è noto agli studi. Tale attitudine è ricordata dalle fonti, *in primis* da Francesco Scannelli. Lo storiografo ferrarese è stato il primo a riportare quanto Guido avesse studiato l'antichità classica scrivendo che egli disegnò «il tutto dell'antichità» a penna

79 S. Schröder, *Catálogo de la Escultura Clásica,* II: *Escultura Mitólogica*, Madrid 2004, pp. 392-397.

80 *Roma naturaleza e ideal: paisajes del 1600-1650*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 5 luglio-25 settembre 2011), a cura di J. Portús, Madrid 2011, p. 170.

81 M. Falomir, *Tiziano*, Madrid 2003, pp. 166-167. Secondo lo studioso non è escluso che Tiziano avesse citato un sarcofago romano che riproduceva Arianna, conosciuto e riprodotto nel nord Italia dal XV secolo.

82 Ringrazio Paola Venturelli che ha condiviso le mie ricerche e mi ha indirizzato verso questo cammeo. Si veda P. Venturelli, *Le collezioni Gonzaga. Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassettine, stipetti. Intorno all'elenco dei beni del 1626-1627. Da Guglielmo a Vincenzo II Gonzaga*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 60-61. Per la breve scheda inventariale sul calcedonio a quattro figure e su quello mantovano si veda: L. Tondo, F. M. Vanni, *Le gemme dei Medici e dei Lorena al Museo Archeologico di Firenze*, Firenze 1990, p. 37: n. 39, *Bacco scopre Arianna* (Inv. 14458, Giuliano n. 58); n. 105, *Bacco con seguito scopre Arianna* (Inv. 14455, Giuliano n. 59) in cui si data il cammeo alla fine del XV secolo a causa di alcune incongruenze stilistiche. Sulla cornice del primo, a quattro figure, si veda: P. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 92-93.

e a matita[83]. Fu Carlo Cesare Malvasia a precisare: «Né solo contettossi delle teste antiche per fortificarsi in quelle belle idee, ma procacciò ancora effigie nuove e caricattele dalle medaglie greche antiche più singolari e da' più reconditi camei»[84].

L'attingere alla glittica da parte di Guido appartiene a una parabola di conoscenza che viene da Raffaello e passa attraverso il desiderio di aderenza alla cultura classica: Reni a Mantova, oltre ad aver maneggiato il cammeo con Bacco e Arianna, deve aver visto anche gli altri, ben più noti, come quello oggi a San Pietroburgo o quello tolemaico di Vienna, così ammirati da Rubens durante il suo soggiorno a corte dieci anni prima, tanto da trasformarli in due dipinti, oggi a Washington (National Gallery of Art) e a Chapel Hill (Ackland Art Museum). Guido deve aver osservato, inoltre, come Giulio Romano avesse fatto uso dei cammei della collezione, con leggerezza e inventiva, come nel caso degli *Amorini sopra delfini*, tradotti in stampa su suo disegno da Adamo Scultori[85].

L'operazione che Guido fa su questo cammeo è di sottrazione: elimina le tre figure accessorie di Ampelo e dei due satiri, e si ritrova con l'Arianna, memore di quella addormentata vista a Roma con le braccia alzate, inclinata nella stessa posizione della sua. Il basamento su cui poggiano i personaggi nella gemma è perfetto anche per il suo quadro: un *plateau* di roccia che determina lo scoglio.

Per il Bacco il lavoro sui modelli antichi è più complesso. La figura a sinistra nel cammeo, nuda, imponente, con il capo cinto di pampini d'uva, ancheggiante nello spostamento del peso sulla gamba destra, è puntualmente ripresa, salvo che Guido ha necessità di avvicinare i personaggi, di farli parlare tra di loro: contrae quindi lo spazio, e la posizione di riposo per Bacco si risolve sulla gamba sinistra. Se il *Davide con la testa di Golia* (Parigi, Musée du Louvre) deve molto nella posa al *Satiro a riposo* (Roma, Museo Capitolini) (fig. 14), lo stesso viene utilizzato da Reni per risolvere l'appoggio del braccio sinistro al fianco con il polso ripiegato[86]. La trasformazione del Bacco di Guido non era ancora terminata: l'*Apollo* del Belvedere viene ricordato nella clamide sostenuta da una cinghia che passa tra l'ascella e la spalla opposta, con noncuranza, e senza nessuna funzione di supporto. Noto al pittore era anche l'*Ermes* (Musei Vaticani, Pio Clementino), copia romana di età adrianea, di proprietà dei Farnese dal 1543, che già nel corso del XVI, e ancora di più nel XVII secolo, era diventato il prototipo della perfezione classica, riprodotto e inciso in tutti i repertori

83 F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Ferrara 1657, p. 349.
84 Malvasia, *Felsina Pittrice*, II, cit. (vedi nota 13), p. 57.
85 S. Scansani, D. Sogliani, *L'oggetto del desiderio. Il cammeo Gonzaga*, Mantova 2008, pp. 43-44.
86 Spear, *The "Divine" Guido*, cit. (vedi nota 37), p. 287, fig. 146.

per artisti[87]. Esiste un interessante foglio di Guido, a matita, penna e inchiostro nero lumeggiato di biacca su carta azzurra, raffigurante *Marte e Venere al bagno* (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, mm 234 x 173) (fig. 15) che ben fa capire il lento avvicinarsi dell'artista alla figura di Bacco: Marte è esattamente lui in controparte, peraltro issato su un basamento, come se fosse una statua[88]. Ancheggia a destra e appoggia il braccio ripiegato sullo stesso fianco, mentre con l'altra mano si sostiene a Venere. Se non fosse per la testa, barbuta e coronata dal cimiero, potrebbe essere il primo pensiero utilizzato in seguito nel *Lamento di Arianna*.

Guido dovette lavorare a lungo sui modelli antichi anche per la bella testa di Bacco (fig. 16): un disegno che può essere accostato alla realizzazione pittorica è il foglio a lapis nero su foglio azzurrato, ben marcato nell'inserimento del collo tra le clavicole[89]. Si tratta di una copia dall'antico, come dimostrano gli occhi dalla pupilla rotonda e scavata, molto diversi dalle teste da modello dal vivo, che presenta un giovane volitivo, dalla capigliatura arruffata, sulla cui sommità c'è un accenno di pampino d'uva. Il tratto calcato sotto l'occhio destro, il labbro superiore prominente, lo accostano con molta precisione al Bacco. Il pittore ruota la testa antica e vivifica, di profilo, il suo personaggio.

In lui l'archeologia è fonte di esperienza e di rinnovamento, non di semplice citazione colta, e si fa pittura nelle sue composizioni, in un processo metamorfico che è di mescolanza e d'invenzione.

87 F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London 1981, pp. 141–143, n. 4.

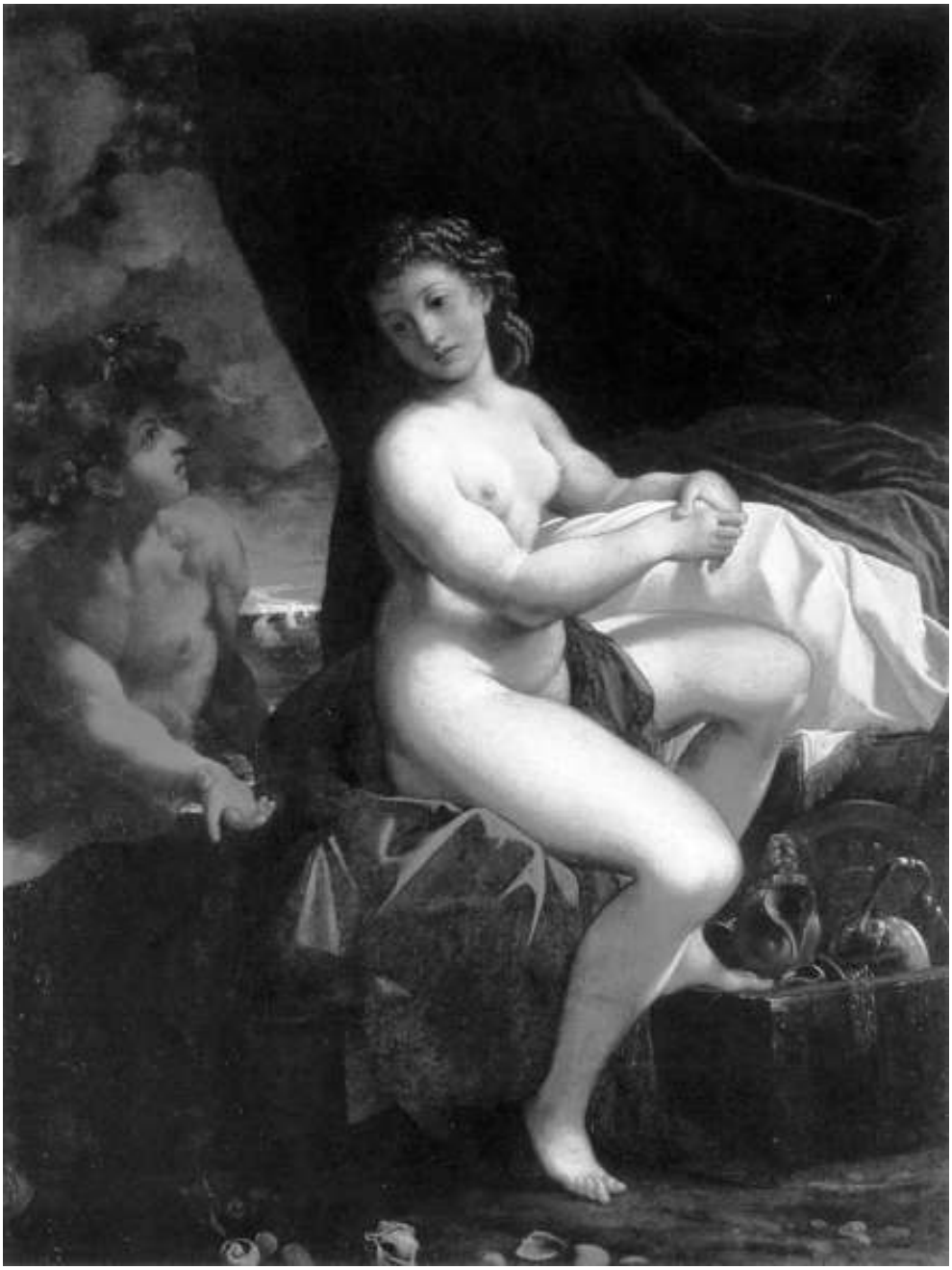
88 *Fonds des dessins et miniatures*, Inv. 8914 *recto*. Proveniente dalla raccolta Pierre Crozat. Si veda C. Loisel, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens*. X *: Dessins bolonais du XVIIe siècle*, II, Paris 2013, n. 97.

89 Christie's, Londra, 19 aprile 1988, lotto 50, (412 x 273 mm) con attribuzione a Guido Reni e identificato come *Testa di giovane*.

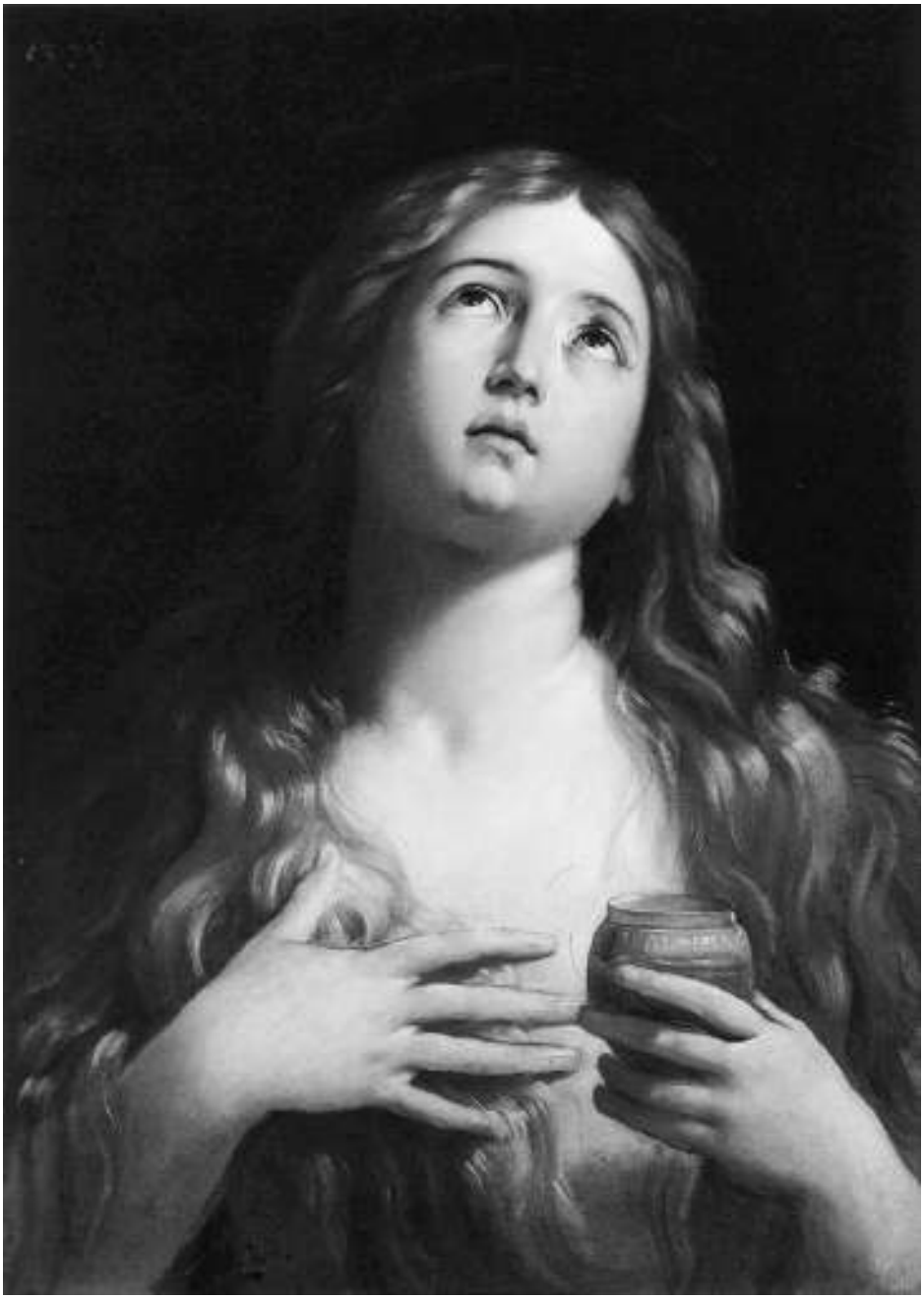
1. Guido Reni, *Bacco e Arianna*, 1619-1620, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art

2. *Ritratto di Adriano Banchieri*, in G. Vincenzi, *Cartella musicale*, Venezia 1614

3. Guido Reni, *L'Aurora*, particolare, 1614, Roma, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi



4. Ludovico Carracci, *Arianna e Bacco*, 1590-1595, Vercelli, Museo Francesco Borgogna



5. Guido Reni, *Maddalena*, Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung

6. Cesare Rinaldi, *Lettere*, frontespizio, Bologna 1620

7. *Arianna addormentata*, Roma, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino

8. *Skyphos*, 25 a.C.-25 d.C, Los Angeles, Getty Museum

9. Diego Velazquez, *Vista del giardino di Villa Medici*, 1630, Madrid, Museo Nacional del Prado

10. *Arianna addormentata*, Madrid, Museo Nacional del Prado

11. Tiziano, *Baccanale degli Andrii*, 1523-1526, Madrid, Museo Nacional del Prado

12. *Gemma mantovana*, Firenze, Museo Archeologico

13. *Cameo con Bacco e Arianna*, Firenze, Museo Archeologico

14. *Satiro a riposo*, Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Sala del Galata

15. Guido Reni, *Marte e Venere al bagno*, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins

16. Guido Reni, *Testa di Bacco*, mercato antiquario

MARCO BENEFIAL, L'ACCADEMIA DI SAN LUCA E LE "MEZZERIE": UNA RILETTURA DELLA VICENDA ATTRAVERSO LE FONTI

Stefano Pierguidi

La figura di Marco Benefial è venuta assumendo negli anni un carattere quasi mitico: l'immagine dell'artista ribelle, così come ci è stata tramandata da Giovanni Battista Ponfredi, allievo del pittore, nella sua nota lettera al conte Niccolò Soderini del 1764[1], ha senz'altro riscosso la simpatia di parte della critica moderna, tesa a lodare l'irriducibilità del maestro romano alle regole della pittura accademica del tempo. Giorgio Falcidia, ormai quarant'anni fa, parlava di un "caso" Benefial, sottolineando la difficoltà di definire i caratteri stilistici di questo artista *sui generis*, né barocco né arcadico, ma neanche davvero pre-neoclassico[2], e su questa linea di ricerca si è mossa anche Liliana Barroero[3]. Il linguaggio così personale del pittore si sarebbe cioè riflesso nei difficili rapporti di questi con l'istituzione dell'Accademia di San Luca (il rapporto causa/effetto, peraltro, poteva anche essere invertito). Kees van Dooren ha tentato di rileggere la carriera di Benefial, almeno parzialmente, con un occhio nuovo, provando a liberarla da quell'aura di cui si è detto, a partire da un'analisi serrata della già citata lettera di Ponfredi, giudicata inattendibile in più punti. Lo studioso è arrivato a sostenere che «il racconto [della "mezzeria" tra Benefial e Filippo Germisoni] sarebbe stato dunque inventato dal Ponfredi al fine di trasformare la figura del Benefial in un personaggio letterario la cui immagine doveva rappresentare il prototipo dell'artista sfortunato, nato per essere vittima»[4]. Anche l'altra più nota "mezzeria" tra Benefial e Filippo Evangelisti è stata in parte inquadrata dallo studioso nelle più consuete logiche di bottega, suggerendo la possibilità che il secondo avesse in più occasioni lavorato come aiuto del primo; infine l'attendibilità del racconto di Ponfredi circa il notissimo scontro tra Benefial e l'Accademia di San Luca è stata messa in discussione[5].

1 *Gio. Batista Ponfredi al signor conte Nicola Soderini* (Roma, 22 luglio 1764), in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII, pubblicata da G. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi,* V, Milano 1822-25, pp. 5-39.

2 G. Falcidia, *Per una definizione del 'caso' Benefial*, "Paragone", XXIX, 343, 1978, pp. 24-51, in particolare alle pp. 33-34.

3 L. Barroero, *Benefial*, Milano 2005, p. 10

4 K. van Dooren, *Marco Benefial e Filippo Evangelisti*, "Paragone", LVI, 64, 2005, pp. 43-62, in particolare alla p. 47.

5 Ivi, pp. 49-51 e 47-48.

In realtà, ad oltre dieci anni dalla pubblicazione dell'articolo di van Dooren[6], è importante ribadire come la lettera del 1764 rimanga una fonte assolutamente affidabile e come, anzi, solo attraverso le notizie in essa riportate sia possibile individuare un senso nell'altrimenti sorprendente percorso di Benefial. In questa sede si cercherà quindi di dimostrare come a causa del suddetto scontro con l'Accademia, il pittore romano dovette subire una sorta di ostracismo a Roma e solo alla fine degli anni Trenta, grazie all'appoggio dei Corsini, egli riuscì a svincolarsi del tutto dall'odiosa "mezzeria" con Evangelisti. Già Anthony Morris Clark, nel suo pionieristico e fondamentale articolo su Benefial del 1966, aveva intuito come fossero andate le cose[7], ma la conferma viene dall'analisi dell'altra importante fonte antica sul pittore, la *Lettera di un amico ad un Accademico di S. Luca sopra alcuni decreti di quell'Accademia pubblicati contro al sig. Cavalier Marco Benefial*, del 1757, verosimilmente scritta dal già citato Niccolò Soderini[8]. Attraverso un'attenta lettura di questo testo è possibile inquadrare meglio, cronologicamente, i due rapporti di "mezzeria" di Benefial con Germisoni ed Evangelisti.

Secondo van Dooren non sarebbe spiegabile come un pittore, che già nel 1718 aveva licenziato un'opera tanto prestigiosa quale era il *Giona* del ciclo dei profeti della navata di San Giovanni in Laterano, dovesse poi piegarsi ad eseguire dipinti sotto falso nome, in una fittizia collaborazione con Evangelisti[9]. Ma questa sorprendente situazione nella quale venne a trovarsi Benefial si spiega proprio alla luce della polemica con l'Accademia di San Luca, che Ponfredi riferiva (erroneamente, come si dirà) al 1720 circa[10]. I pittori già appartenenti alla gloriosa istituzione chiesero al pontefice Clemente XI un chirografo nel quale si decretava «che non potesse ricevere commissione alcuna d'opera pubblica, sia di pittura, o di scultura, se non fosse accademico, o almeno fosse stato reputato dall'accademia capace di bene eseguirla»[11].

Benefial sarebbe stato a capo della rivolta dei pittori non accademici e Ponfredi concludeva: «Fu molto glorioso e onorifico questo fatto per Benefial, ma si tirò addosso

6 Recentemente Liliana Barroero (*Un nuovo quadro di Marco Benefial "che si direbbe di Carlo Maratta"*, in *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*, II, Roma 2014, pp. 153-158, in particolare alla p. 158 nota 18) non ha prudentemente preso posizione in merito all'ipotesi critica di van Dooren.

7 «The economic necessities of the small family [di Benefial] cannot explain the artist's arrangement (ca. 1711) with the mediocre Germisoni and later (ca. 1725 to perhaps 1750) either the more prominent but no better Evangelisti […] His relations with the Accademia di San Luca demonstrate his professional difficulties and I believe are the case of the lack of publicity of the St. Peter's commission (which Ponfredi missed) […] Benefial's side had beaten the Academy but this was not forgotten nor forgiven». Cfr. A. Morris Clark, *Manners and Methods of Benefial*, "Paragone", XVII, 199, 1966, pp. 21-33, in particolare alle pp. 22-23.

8 M. Fiorenti, *Le raccolte romane di Niccolò Soderini (1691-1779)*, "Studi di storia dell'arte", 15, 2004, pp. 135-172, in particolare alla p. 144; Barroero, *Benefial,* cit. (vedi nota 3), p. 75.

9 Van Dooren, *Marco Benefial*, cit. (vedi nota 4), pp. 48-49.

10 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), p. 29.

11 *Ibidem*.

l'odio di quei professori antichi ch'erano stati i motori di quel chirografo, che non cessarono mai d'essergli avversi [...]»[12].

Nei documenti relativi a quella controversia il nome di Benefial non compare[13] e van Dooren ritiene che Ponfredi avrebbe condito la biografia del pittore di un «elemento senza fondamento storico per rafforzare la sua interpretazione volutamente soggettiva del personaggio storico Benefial»[14]. Ma si deve al contrario notare come l'autore non sottolineasse affatto un rapporto di causa ed effetto tra quella disputa e le "mezzerie" del pittore con Germisoni e Evangelisti, di cui egli, nella *Lettera*, riferisce molte pagine prima[15]: è probabile, al contrario, che Ponfredi non volesse esplicitare come il suo maestro avesse escogitato lo stratagemma di quelle "mezzerie" per ottenere di lavorare ad opere pubbliche in anni nei quali gli accademici di San Luca avevano fatto in modo che egli «non potesse ricevere commissione alcuna d'opera pubblica». È bene anche sottolineare come per nessun altro pittore attivo a Roma nel Sei-Settecento, di primo o di secondo piano, siano attestate collaborazioni con altri colleghi assimilabili a quelle strane "mezzerie" di Benefial con Germisoni ed Evangelisti, secondo cui il pittore più valido avrebbe eseguito in gran parte, o del tutto, pale d'altare poi presentate al pubblico come opere del pittore meno capace. Ben diverse erano le collaborazioni, ad esempio, fra specialisti di figure e paesaggisti o naturamortisti (si pensi alle diverse tele eseguite a quattro mani da Carlo Maratta con Jan Frans van Bloemen e Franz Werner von Tamm)[16] o quelle tra maestro e allievi, ai quali il primo poteva delegare gran parte dell'esecuzione pittorica di tele o affreschi dopo averne curato l'invenzione (e anche da questo punto di vista erano numerosi gli esempi offerti dalla produzione di Maratta). Gli accordi così anomali stipulati da Benefial con Germisoni ed Evangelisti furono la diretta conseguenza dell'«odio di quei professori antichi» verso il maestro romano, che doveva essersi davvero esposto in prima persona nella disputa ed era divenuto il principale bersaglio dei suoi avversari. Quello scontro era stato infatti anche preceduto dall'altro celebre episodio riferito da Ponfredi al 1703, secondo cui Benefial avrebbe per protesta esposto nella bottega di uno speziale in piazza della Rotonda il dipinto che gli era stato rifiutato dai Virtuosi per l'an-

12 *Ibidem*.

13 Clark, *Manners and Methods*, cit. (vedi nota 7), p. 23; il resoconto della vicenda riportato da Melchiorre Missirini (*Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S.Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823, pp. 222-225) dipende fondamentalmente dalla lettera di Ponfredi.

14 Van Dooren, *Marco Benefial*, cit. (vedi nota 4), p. 47-48. Il ruolo di precursore di Benefial nei confronti delle rivolte antiaccademiche ottocentesche era sempre stato riconosciuto dalla critica precedente, cfr. ad esempio N. Pevsner, *Le accademie d'arte* [1940], Torino 1982, pp. 118-119.

15 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), pp. 13 e 17-20.

16 Su queste opere cfr. in particolare S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini - L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo,* Roma 1995, *passim*.

nuale mostra sotto il portico del Pantheon[17]. È certo, insomma, che il pittore si fosse guadagnato presto la fama di testa calda, insofferente ad ogni regola e controllo dall'alto: se un dipinto gli era rifiutato ad una mostra ufficiale, egli lo esponeva privatamente; se gli si impediva di dipingere pale d'altare, egli le eseguiva sotto falso nome. Già nel 1720, in realtà, il divieto per i non accademici di aggiudicarsi commissioni di opere pubbliche era decaduto, ma è probabile che i suoi nemici non cessassero di fare terra bruciata intorno al pittore romano, anche perché (come si dirà tra breve) le discussioni in seno all'Accademia non cessarono del tutto in quell'anno[18].

La lettera del 1764, sebbene assai affidabile, non va esente da imprecisioni cronologiche anche significative: la disputa all'interno dell'Accademia di San Luca non aveva avuto luogo intorno al 1720, poiché era scoppiata nel 1716, e ne era stato protagonista prima di tutto Bonaventura Lamberti, il maestro di Benefial, espulso dall'istituzione nel settembre di quell'anno per essersi schierato in favore dei non accademici[19], tra i quali era appunto il suo riottoso allievo. Il nome di quest'ultimo non compare negli atti, evidentemente, poiché egli non era ancora stato ammesso all'Accademia, ma Clark individuò le carte in questione, riferibili proprio agli anni 1716-1717, con una ripresa della discussione nel 1720-1723[20]. Nonostante quel duro scontro con la prestigiosa istituzione romana, Benefial ottenne l'ambita commissione per uno dei *Profeti* del Laterano, grazie senz'altro all'appoggio del cardinale Benedetto Pamphilj, arciprete della basilica e sovrintendente dei lavori di decorazione della navata centrale promossi da Clemente XI[21]. All'inizio della sua carriera il pittore romano, infatti, lavorò come restauratore di dipinti per conto del principe Camillo Pamphilj[22] ed inoltre al momento dell'ordinazione del *Giona* probabilmente non si era ancora consumato lo scontro con l'Accademia: la critica ritiene infatti che fin dal 1716 la commissione incaricata di selezionare gli artisti chiamati ad eseguire i *Profeti* avesse deliberato i nomi dei vincitori[23]. Sempre entro il 1716 dovrebbe cadere la commissione (non necessariamente l'esecuzione) della prima opera pubblica eseguita

17 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), pp. 8-9.

18 Nel 1722 Benefial venne pagato per il cartone preparatorio di uno dei mosaici della cappella di Santa Petronilla in San Pietro, ma si trattava di un cantiere da tempo diretto dal suo maestro Lamberti, cfr. A. Bultrini, *Un'opera dimenticata di Marco Benefial e nuove proposte interpretative*, "Studi di storia dell'arte", 25, 2014, pp. 251-256, in particolare alle pp. 251-252.

19 L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], Perugia 1992, p. 778 nota 23 (vita di Bonaventura Lamberti a cura di P. Petraroia); M.P. Palla, ad vocem *Lamberti, Ventura*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma 2004, p. 190.

20 Clark, *Manners and Methods*, cit. (vedi nota 7), p. 23.

21 A. Negro, *La decorazione clementina di San Giovanni in Laterano*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno-30 settembre 2001 – Roma, Chiesa del Santissimo Salvatore, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002) a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 99-109, in particolare alle pp. 104 e 106.

22 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), pp. 13-14.

23 Cfr. nota 21.

da Benefial in qualità, potremmo quasi dire, di "*ghost painter*", ovvero la pala di San Giovanni a Porta Latina, raffigurante *La Madonna consegna il Bambino a sant'Antonio* commissionata da Pier Marcello Corradini, cardinale titolare della chiesa dal 1712 al 1716[24]. La pala (oggi nel monastero delle Turchine sulla via Portuense) veniva citata già nel 1718 come opera di Filippo Evangelisti[25], intrinseco del Corradini, al quale egli rimase legato per tutta la vita (viveva in una casa di sua proprietà ed il cardinale alla sua morte gli lasciò anche una somma in denaro)[26]. Sempre attraverso il cardinale Pamphilj, di cui Corradini era stato auditore dal 1706[27], Benefial dovette avere la possibilità di associarsi allora con Evangelisti in quella "mezzeria" di cui si è detto, eseguendo una pala d'altare in un momento, verosimilmente nel 1716-1717, in cui i pittori accademici cominciarono a tagliarlo sistematicamente fuori dalle commissioni pubbliche. Poco dopo aver licenziato il *Giona* del Laterano, Benefial fu nominato Cavaliere da Clemente XI[28], forse sempre su sollecitazione del cardinale Pamphilj, quasi in risposta alla difficile situazione nella quale egli era venuto a trovarsi a causa del conflitto con l'Accademia di San Luca: per molti anni, quindi, il pittore romano poté quasi paradossalmente fregiarsi di un titolo assai ambito (che ad esempio il ben più celebre e affermato Francesco Trevisani, tra i molti altri esempi possibili, non raggiunse mai), mentre contemporaneamente faticava ad assumere incarichi pubblici nell'Urbe. D'altronde, sempre a causa del suo difficile carattere, egli all'inizio degli anni venti era già riuscito ad alienarsi anche il favore dei Pamphilj, trascinandoli in una vertenza in merito al pagamento dei lavori svolti per loro conto[29].

Nella sua lettera Ponfredi parla prima di quell'altra "mezzeria" che Benefial avrebbe stretto con Filippo Germisoni, risalente addirittura al 1711: frutto della collaborazione tra i due artisti era stata solo la pala in San Nicola dei Cesarini[30]. Van Dooren ha avanzato l'ipotesi che Ponfredi abbia confezionato il racconto di quest'altra "mezzeria" come una prefigurazione di quella con Evangelisti, sottolineando come non ci sarebbe nessun'altra fonte del Settecento a confermare la veridicità di quanto riportato nella *Lettera* del 1764[31]; in realtà, però, già l'edizione del 1750 della *Roma antica e*

24 A. Negro, *Indagini sul territorio: il cardinal Corradini committente e la chiesa del Bambin Gesù a Sezze; Zoboli, Evangelisti, Bicchierai e forse Benefial*, in *Roma "il tempio del vero gusto": la pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 67-69, in particolare alla p. 69.

25 Falcidia, *Per una definizione*, cit. (vedi nota 2), p. 27

26 Negro, *Indagini*, cit. (vedi nota 24), p. 69.

27 G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, XVII, Venezia 1842, p. 250.

28 Barroero, *Benefial,* cit. (vedi nota 3), p. 68.

29 *Ibidem*.

30 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), p. 13.

31 Van Dooren, *Marco Benefial*, cit. (vedi nota 4), p. 47.

moderna, certamente la più aggiornata guida della città a quell'altezza cronologica[32], per la pala in San Nicola dei Cesarini, riportava: «Quello dell'altar maggiore è del Cav. Marco Benefial, sebene vi sia altro nome scritto»[33].

È vero, però, che nella *Lettera* il racconto dei primi difficilissimi anni della carriera del pittore romano, costretto a lavorare per un indoratore e ad eseguire «piccoli Santini di divozione per sei paoli l'uno, de' quali ne faceva tre il giorno»[34], ha effettivamente uno spiccato sapore aneddotico, ed in ogni caso non si spiegherebbe per quale ragione Benefial, prima del conflitto che lo vide opposto all'Accademia di San Luca, dovesse accettare di dipingere sotto falso nome per conto di un artista, il Germisoni (1664-1743), che non godeva di alcun prestigio e non era neanche forte, come l'Evangelisti, della totale protezione di un potente cardinale[35]. Secondo la biografia di Germisoni stilata entro il 1724 da Nicola Pio (dove di nuovo, bene sottolinearlo, è citata la pala di San Nicola dei Cesarini), questi avrebbe lavorato come decoratore anche per conto dei Pamphilj[36] e sempre attraverso la nobile famiglia romana Benefial avrebbe potuto entrare in contatto con lui, proprio tra il 1716 e il 1720, quando il pittore, nel pieno dello scontro a San Luca, doveva trovarsi in una posizione particolarmente difficile[37].

A questo punto è necessario rivolgersi alla già citata *Lettera* del 1757, nella quale l'autore, probabilmente il Soderini, ovvero il principale committente e protettore di Benefial, stila un sintetico catalogo delle opere pubbliche dell'artista:

> Che ne dite delle vaghissime tavole di Altare, che a fonte delle antiche, ed agli occhi de' più chiari viaggiatori, si veggono con instancabile piacimento nella Metropolitana di Monreale nella Sicilia; in Fiorenzuola sul Parmigiano, ed in Pisa, in Viterbo, in Città di Castello, in Macerata, in Ancona, ed in altre città, e castella ragguardevoli dello Stato Ecclesiastico? Che direm poi di tante, e tante altre, che Egli ne vanta entro la stessa Roma ne' tempj de' SS. Gio. e Paolo, di S. Nicola a' Cesarini, di S. Lorenzo in Lucina? Non sono eglino

32 A. Caldana, *Le guide di Roma: Ludwig Schudt e la sua bibliografia; lettura critica e catalogo ragionato*, Roma 2003, pp. 76-78.

33 *Roma antica e moderna*, I, Roma 1750, p. 477.

34 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), p. 12.

35 Su Germisoni cfr. A. Serafini, ad vocem *Germisoni, Filippo, detto il Moletta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LIII, Roma 2000, pp. 456-458; su Evangelisti, cfr. P. Petraroia, ad vocem *Evangelisti, Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIII, Roma 1993, pp. 562-565.

36 N. Pio, *Le vite del pittori scultori et architetti* [1724], a cura di C. e R. Enggass, Città del Vaticano 1977, pp. 39-40.

37 Riferendo precisamente al 1711 l'inizio della "mezzeria" tra Germisoni e Benefial, Ponfredi avrebbe drammatizzato la biografia del pittore romano, costellata da difficoltà per un arco di tempo di quasi trent'anni. D'altronde, tanto con Germisoni quanto con Evangelisti, Benefial avrebbe dipinto secondo quegli accordi solo opere da esporre in pubblico, e con il primo quel rapporto avrebbe portato alla sola esecuzione della pala già in San Nicola dei Cesarini.

prodigio dell'arte, e il Mistero della Trinità, che adorna la chiesa della nazione di Spagna, e le due lunette della novella chiesa di Nostra Signora alle Fornaci? Il famosissimo quadro della flagellazione nell'Arciconfraternità delle Sacre Stimate; e la bellissima opera a guazzo nella gran sala del Palazzo di Spagna; le opere a fresco, che si veggono in Siena, ed in altre città, e nella vaghissima sala di Arsoli, feudo dell'antichissima Casa Massimi; per non dire di tante altre, e tante, che da' veri conoscitori si ravvisano per opere sue, benché sotto altro nome alla pubblica vista sieno presentate[38].

Per sottolineare il respiro sovraregionale dell'attività di Benefial, venivano prima citate le pale d'altare eseguite nelle città più lontane, poi quelle nei centri dello Stato della Chiesa, e infine le "tavole" delle chiese romane; seguiva poi un elenco delle altre tele sempre nelle chiese dell'Urbe e per ultimi i dipinti e gli affreschi in palazzi privati. All'interno di queste categorie le opere erano elencate in ordine cronologico, con notevole precisione: le pale di Monreale (1722) precedono quindi quella di Fiorenzuola (1741)[39] e il *San Matteo battezza la regina d'Etiopia* in San Matteo a Pisa (in realtà non una pala d'altare), non documentato (generalmente riferito alla metà degli anni trenta, ma forse un poco più tardo)[40]. Poi, per i dipinti nelle chiese dello Stato Ecclesiastico, quelli nel duomo di Viterbo (1720-1727) precedono il ciclo ad affresco nel duomo di Città di Castello (1746-1749) e le pale di Macerata (1755) e Ancona (per quest'ultima sappiamo solo che è databile al pontificato di Benedetto XIV, 1740-1758)[41]. Altrettanto attendibile sembrerebbe quindi la seriazione cronologica delle pale dell'Urbe, con quella ai Santi Giovanni e Paolo (1716-1717) collocata prima della tavola d'altare in San Nicola dei Cesarini (eseguita come "*ghost painter*" di Germisoni), di quella in San Lorenzo in Lucina (1730) e infine di quella alla Santissima Trinità degli Spagnoli (*ante* 1750)[42]. Il 1716 sarebbe quindi un termine *post quem* per la datazione della *Visione*

38 *Lettera di un amico ad un Accademico di S. Luca sopra alcuni decreti di quell'Accademia pubblicati contro al sig. Cavalier Marco Benefial Romano Accademico di Merito e Maestro di Pittura*, Livorno 1757, pp. 8-9.

39 Barroero, *Benefial,* cit. (vedi nota 3), pp. 68-69 e tav. 23.

40 Ivi, tav. 14; Il dipinto in San Matteo appartiene ad un ciclo di quattro tele, a cui lavorarono anche Francesco Trevisani, Sebastiano Conca e Jacopo Zoboli, per il quale non abbiamo alcuna documentazione. Un disegno preparatorio di Zoboli è tracciato sul verso di una lettera del settembre 1733, che costituisce a tutt'oggi l'unica indicazione cronologica per le tele, essendo un evidente termine *post quem*, cfr. C.M. Sicca, *"A gloria d'Iddio, e del mio padre S. Benedetto": monache e commissioni artistiche nella chiesa di San Matteo*, in O. Niglio, M. Alezzio, *Il convento di San Matteo in Pisa. Storia e restauri*, Pisa 2008, pp. 16-18.

41 Barroero, *Benefial,* cit. (vedi nota 3), pp. 68, 70, e tav. 20; Falcidia, *Per una definizione*, cit. (vedi nota 2), pp. 24-25.

42 Barroero, *Benefial,* cit. (vedi nota 3), pp. 69-70 e tavv. 1, 12, 26; per i documenti che hanno permesso di stabilire la corretta datazione della pala in San Lorenzo in Lucina cfr. M.C. Cola, *Francesco Maria Ruspoli e Marco Benefial: gli interventi settecenteschi nella cappella Ruspoli in S. Lorenzo in Lucina*, in *Studi sul Settecento Romano*, 28, Roma 2012, pp. 237-252, in particolare alle pp. 240-241. La pala alla Santissima Trinità, di cui non veniva riportato correttamente il soggetto (raffigura il *Martirio di Sant'Agnese*) è già

di San Nicola già in San Nicola dei Cesarini e oggi alla chiesa del Collegio Sant'Alberto, in genere riferita al 1711-1713 sulla scorta della lettera di Ponfredi[43]. Si noti anche come nella *Lettera* del 1757 venisse riferito direttamente a Benefial quel dipinto, evidentemente perché Germisoni era a quella data ormai morto (e l'inganno era già stato svelato nella *Roma antica e moderna* del 1750), mentre alle pale eseguite a nome dell'Evangelisti, che sarebbe scomparso nel 1761, si alludeva solo genericamente («per non dire di tante altre, e tante, che da' veri conoscitori si ravvisano per opere sue, benché sotto altro nome alla pubblica vista sieno presentate»). D'altronde, anche nella lista delle opere di Benefial stilata intorno al 1745 nel contesto delle trattative per gli affreschi del duomo di Città di Castello, tutte le pale d'altare eseguite dall'artista sotto i nomi di Germisoni ed Evangelisti, dovevano per forza essere taciute[44]. Van Dooren ha giustamente notato come negli anni in cui Benefial dipinse quelle tele secondo i termini contrattuali della "mezzeria" con Evangelisti, egli eseguì anche molte altre opere, in particolare per il Soderini[45]: ma si trattava, appunto, di opere di committenza privata, non pale d'altare pubbliche. E non è un caso che una parte così cospicua della produzione di Benefial fosse destinata fuori da Roma, a conferma delle difficoltà che egli ebbe per tutta la sua carriera nell'ambiente dell'Urbe[46].

In merito alla "mezzeria" con Evangelisti, la lettera di Ponfredi merita di essere riletta con grande attenzione: anche in questa fonte i dipinti sono elencati rigorosamente in ordine cronologico[47]. La prima opera frutto di quella collaborazione forzata ad essere citata nello scritto del 1764 è la pala di San Giovanni a Porta Latina, che come si è visto doveva risalire al 1716-1717. Seguono poi le tele per la chiesa dell'ospedale di San Gallicano (1725-1726)[48], i due celebri laterali della cappella Boccapaduli in Santa Maria in Aracoeli (1729-1732)[49], il *Battesimo di Cristo* in Santa Maria della Quercia (databile tra il 1731 e il 1738; l'unica tela del gruppo non riconducibile alla committenza del cardinale Corradini)[50] ed infine la pala dell'altar maggiore della chiesa del Bambin Gesù. Per quest'ultima i documenti consentono di stabilire una cronologia compresa tra il

citata nella *Roma antica e moderna*, II, cit. (vedi nota 33), p. 168.

43 P. Petraroia, *Contributi al giovane Benefial*, "Storia dell'arte", 38/40, 1980, pp. 372-379.

44 C. Rosini, *Marco Benefial nel Duomo di Città di Castello: manoscritto e bozzetti inediti, nuovi contributi*, Arezzo 2014, p. 32.

45 Van Dooren, *Marco Benefial*, cit. (vedi nota 4), p. 49.

46 Non si può escludere del tutto l'ipotesi che, in casi di dipinti di committenza privata, Evangelisti lavorasse su invenzioni di Benefial, quasi come un suo assistente di bottega (Ivi, pp. 52-56), ma certo la cosa sarebbe piuttosto sorprendente, anche in ragione del difficile carattere del maestro romano.

47 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), pp. 18-20.

48 Barroero, *Benefial,* cit. (vedi nota 3), p. 69.

49 Ivi, p. 69 e tavv. 6-7.

50 Falcidia, *Per una definizione*, cit. (vedi nota 2), pp. 30-31; Van Dooren, *Marco Benefial*, cit. (vedi nota 4), p. 51.

1733 (quando Evangelisti riceve il primo acconto per la tela) ed il 1736-1738, quando anche le altre due pale per gli altari laterali vennero eseguite[51]. Ponfredi scrive:

> [...] dove è espressa la Natività di Gesù Cristo, commesso all'Evangelisti; ma è tanto bello, che un pittore che fece una tavola nella stessa chiesa, se ne rallegrò molto con esso con un lungo complimento; ma in fine aggiunse: *Se pur mi posso rallegrar con lei;* mostrando di conoscere che il quadro era tanto bello che non poteva essere di sua mano[52].

Non si trattava di un semplice aneddoto: la pala del Bambin Gesù dovette davvero segnare la fine della "mezzeria" tra Evangelisti e Benefial, poiché il valore di quest'ultimo veniva sempre più ampiamente riconosciuto e non era facile continuare a tener fuori da tutte le commissioni pubbliche di Roma un maestro di quella fama. D'altronde i Ruspoli, che a Benefial avevano commissionato anche dei ritratti, non si erano attenuti a quella sorta di bando e gli avevano ordinato la già citata pala con la *Morte della beata Giacinta Marescotti* per la cappella di famiglia in San Lorenzo in Lucina[53]. L'attendibilità dell'aneddoto riportato da Ponfredi è confermata dalla fama che la pala del Bambin Gesù assicurò a Benefial. La ricostruzione della piccola chiesa sull'Esquilino era stata finanziata, nel 1732-1733, da Clemente XII Corsini, mentre il committente delle pale era stato il già citato cardinale Corradini, grande protettore dell'Evangelisti; gli altri due pittori coinvolti nell'impresa erano stati Domenico Maria Muratori e Giacomo Zoboli[54]. Il successo di quell'insieme è attestato inequivocabilmente dalla commissione, intorno al 1737, o qualche anno dopo, su suggerimento verosimilmente del cardinal nipote di Clemente XII, Neri Maria Corsini, proprio a Muratori, Zoboli e Benefial di tre delle quattro celebri tele di canonizzazione, che sono ancora oggi nella Galleria Corsini di Roma (il quarto pittore chiamato a lavorare a quel ciclo fu Pier Leone Ghezzi)[55]. Proprio dopo lo scoprimento al pubblico delle pale del Bambin Gesù, evidentemente, doveva essere divenuto noto a tutti che l'autore di quel capolavoro sull'altare maggiore non era l'Evangelisti, ma Benefial. Questi arrivò quindi a dipingere direttamente per il cardinal nipote del pontefice regnante, non più per l'amico

51 J. Garms, *Il Bambin Gesù*, Roma 1979, p. 26; F. De Martino, in *Il complesso delle Suore Oblate del Bambino Gesù in Roma nei secoli XVIII-XX*, Roma 2009, pp. 27-30.

52 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), pp. 19-20.

53 Cola, *Francesco Maria Ruspoli*, cit. (vedi nota 42), pp. 166-168.

54 Garms, *Il Bambin Gesù*, cit. (vedi nota 51), pp. 18-19 e 67-69.

55 L. Barroero, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000–Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno- 17 settembre 2000) a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Philadelphia 2000, pp. 323-324, cat. 178; V. Casale, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Torino 2011, p. 80 (il dipinto di Agostino Masucci, in genere assimilato per datazione e committenza agli altri quattro, è cronologicamente precedente, cfr. E.P. Bowron, J.L. Seydl, in *Art in Rome,* cit. (vedi nota 55), pp. 402-403, cat. 249).

e protettore di una vita, il Soderini, o per quell'unica famiglia aristocratica romana che aveva sempre nutrito stima nei suoi confronti, ovvero i Ruspoli. Poco dopo, nel 1741, l'Accademia di San Luca si rassegnò, potremmo dire, ad accogliere Benefial tra i propri affiliati[56]. Ponfredi narra come al tempo di Benedetto XIV, per una pala da eseguire nei Santi Marcellino e Pietro, Evangelisti si sarebbe di nuovo rivolto al suo vecchio "*ghost painter*":

> […] ma egli rispose che facesse da se quel che sapeva, e che al più esso gli avrebbe corretto il pensiero, e detto amorevolmente il suo sentimento. Fu tale la diversità dello stile, che bastò per far conoscere che fino allora si era rivestito, come la cornacchia d'Esopo, delle penne altrui. E qui finì questa strana società. La bozza di questo quadro fatta da Benefial, per mostrare, come egli l'avrebbe fatto, è d'un ottimo gusto, ed è posseduta da me, regalatami da esso, che con questa occasione mi raccontò tutto quello che ho qui narrato schiettamente[57].

A quell'altezza cronologica (la metà degli anni cinquanta)[58], Benefial non aveva più alcun bisogno né interesse a lavorare secondo i termini di quella "mezzeria": egli voleva anzi smascherare Evangelisti, per mostrare a tutta Roma come i capolavori che passavano ancora sotto il nome di quell'oscuro maestro, erano in realtà opere sue. Nell'edizione della *Roma antica e moderna* del 1750, come si è detto, la pala già in San Nicola dei Cesarini era ormai riferita a Benefial, «sebbene vi sia scritto altro nome» (quello di Germisoni), ma i laterali della cappella Boccapaduli all'Aracoeli, così come la pala di San Giovanni a Porta Latina e quella sull'altar maggiore del Bambin Gesù passavano ancora come opere di Evangelisti[59]. D'altronde la piena affermazione romana di Benefial sarebbe durata poco, poiché già nel 1755, come noto, egli sarebbe stato sospeso da ogni incarico nell'Accademia di San Luca a seguito di un'altra, persino più grave rottura[60].

56 Barroero, *Benefial,* cit. (vedi nota 3), p. 69.

57 Ponfredi, *Lettera*, cit. (vedi nota 1), pp. 20-21.

58 Clark, *Manners and Methods*, cit. (vedi nota 7), p. 32, nota 2.

59 *Roma antica e moderna*, cit. (vedi nota 33): I, pp. 324, 450, 477; II, p. 592.

60 Missirini, *Memorie*, cit. (vedi nota 13), p. 225. La seconda rottura tra Benefial e l'Accademia di San Luca era nata a seguito dei metodi d'insegnamento adottati dal primo in seno all'istituzione alla quale era stato finalmente ammesso. Al centro dello scontro era il tema dello studio dal nudo, che era stato discusso già da Ludovico David all'inizio del Settecento (N. Turner, *An attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David's "L'amore dell'Arte"*, "The British Museum Yearbook", 1, 1976, pp. 157-186, in particolare alle pp. 164-168. Proprio nel 1754 era stata fondata, da Benedetto XIV, la Scuola del Nudo in Campidoglio, con la quale l'Accademia di San Luca cominciò a svolgere pienamente i compiti che gli venivano da tempo assegnati, almeno sul piano teorico, cfr. G. Scano, *Insegnamento e concorsi*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, pp. 29-38, in particolare alla p 31. Sul fermento intorno al tema dell'insegnamento accademico nell'ultimo quarto del secolo cfr. S. Rolfi, *Il dibattito romano sulla riforma dell'insegnamento accademico negli anni Ottanta del XVIII secolo e le* Accademie d'arte *di Nikolaus Pevsner (1940)*, in *Giornate della ricerca 2011*, a cura di R. Dolce, A. Frongia, San Casciano V.P. 2012, pp. 65-68.

IMPARARE L'ARTE SENZA MAESTRI: L'*ESSAI SUR LES MOYENS D'ENCOURAGER LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA GRAVURE* (1795) DI JEAN-BAPTISTE PIERRE LEBRUN

Chiara Savettieri

In memoria di Edouard Pommier

1. *Introduzione*

Nel suo necrologio del pittore Anne-Louis Girodet (1824), Antoine-Chrystostome Quatremère de Quincy[1] svolgeva una riflessione tanto lucida quanto tragica sulla svolta epocale che le arti avevano compiuto in Francia dalla seconda metà del Settecento in poi. L'autore delle appassionate *Lettres à Miranda*, noto per le sue idee contro l'istituzione museale[2], colpevole di rendere mute le opere ormai staccate dal contesto di origine per le quali erano state fatte, constatava con profondo disappunto che anche nella produzione contemporanea le arti non soddisfacevano più i bisogni della società. Una situazione che ai suoi occhi risaliva all'epoca della Reggenza e della pittura disimpegnata di quegli anni, e che la Corona dai tempi di D'Angiviller aveva cercato di superare rilanciando la pittura di storia, garante di una funzione morale e civica dell'arte e, dunque, di una sua utilità sociale. Ma l'epoca delle opere con una destinazione stava svanendo, complici i Salon e soprattutto il sistema dei concorsi e dei premi, che avrebbero dovuto, attraverso la competizione, innalzare il livello della produzione artistica. Tuttavia questo, suggeriva Quatremère, poneva gli artisti in una disposizione mentale, e potremmo dire psicologica, particolare poiché essi realizzavano le loro opere non per soddisfare delle esigenze precise, ma sapendo che sarebbero state esposte, giudicate e confrontate con altre opere. Nel caso di Girodet, e nello spe-

1 A.C. Quatremère de Quincy, *Eloge historique de M. Girodet, lu à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, le samedi premier octobre 1825,* in *Recueil de Notices historiques lues, dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts*, Paris 1834, pp. 320-312.

2 E. Pommier, *La Révolution et le destin des oeuvres d'art,* introduzione a A.C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* [1796], Paris 1989, trad. it. *La Rivoluzione e il destino delle opere d'arte*, in E. Pommier, *Più antichi della luna*, Bologna 2000, pp. 227-282; Id., *Arte e libertà: Winckelmann e i suoi seguaci,* in *I Greci*, a cura di S. Settis, Torino 2001, pp. 1287-1310. Vedi anche E. Castelnuovo, *Arti e rivoluzione; Ideologie e politiche artistiche nella Francia Rivoluzionaria*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 13-14, 1981, pp. 5-20; L.A. Ruprecht, *Classics at the dawn of the Museum Era. The Life and Times of A.C. Quatremère de Quincy (1755-1849),* New York 2014.

cifico nel *Déluge* (1806), opera radicalmente antiaccademica e provocatoria[3], queste condizioni avevano provocato l'esibizione di un virtuosismo parossistico che in effetti segna indelebilmente la tela del 1806 (fig. 1).

Da questo punto di vista la Rivoluzione, col venir meno delle commissioni reali, aveva rappresentato un punto di svolta e di non ritorno a partire dal quale il problema dell'arte senza destinazione, e in qualche modo della sua inutilità nella società, si sarebbe posto in modo sempre più forte e al quale, nel corso dell'Ottocento, saranno date risposte diverse. Negli anni novanta del Settecento la questione della rigenerazione delle arti nella "patria della Libertà" divenne pressante e produsse un pullulare di riflessioni sull'insegnamento dell'arte e di progetti di concorsi, competizioni e premi per incoraggiare gli artisti[4]: si trattava di *escamotages* per instillare artificialmente una motivazione nella creatività degli artisti nell'illusione che tutto ciò avrebbe innescato la crescita di un'arte francese della Rivoluzione paragonabile a quella dell'antica Grecia e capace di farsi vessillo delle idee di Libertà. La "rigenerazione delle arti" era un tema che si intrecciava con altri argomenti di attualità come la nascita del Louvre[5] e l'arrivo massiccio a Parigi dei fecondi frutti delle *saisies* dell'Armata di Francia in Europa.

Tali temi in effetti si intrecciano in modo particolarmente incisivo nell'attività mercantile, politica e critica del pittore Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813), marito della ben più celebre Elisabeth Vigée Lebrun, dalla quale sarebbe stato costretto a divorziare nel 1794 per ragioni politiche. La sua complessa e intrigante personalità è stata studiata soprattutto in merito alla sua professione di mercante, di estimatore e conoscitore dell'arte olandese e fiamminga emblematizzata nella sua *Galerie des*

3 C. Savettieri, *'Tutto è disperazione in questo dipinto'. Interpretazione del Déluge di Anne-Louis Girodet,* Pisa 2017.

4 E. Pommier, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la révolution française,* Paris 1991; Id., *Dialogue avec la France des Lumières et la Révolution,* in *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris 2003, pp. 199-244; Id., *Arte e libertà: Winckelmann e i suoi seguaci,* in *I Greci*, a cura di S. Settis, Torino 2001, pp. 1287-1310.

5 *La Naissance du Musée du Louvre: la Politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux. Notes et documents des musées de France,* a cura di Y. Cantarel-Besson, 2 voll., Paris 1981; E. Pommier, *Le problème du Musée à la veille de la Révolution*, Montargis 1989; A. McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris,* Cambridge 1994; *Dominique Vivant Denon. L'œil de Napoléon,* catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 23 ottobre 1999-17 gennaio 2000), a cura di P. Rosenberg, M.-A. Dupuy, Paris 1999; E. Pommier, *La Rivoluzione e il Museo del Louvre*, in *Canova direttore dei Musei,* a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa 2004, pp. 31-73; I. Sgarbozza, *Louvre 1793-1814. La pittura dei primitivi italiani*, "Ricerche di Storia dell'arte", 77, 2002, pp. 24-40; D. Poulot, *Fortune de guerre et légitimité publique du Musée. Le cas du Louvre révolutionnaire*, in *Conflictes bèllics, espoliacions, colleccions*, a cura di M. Aguilar, Barcelona 2009, pp. 41-49; C. Brook, *L'immagine dell'arte italiana al Louvre,* in *Il Museo universale,* a cura di V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Milano 2016, pp. 55-63; J.M. Bradburne, *Il Settecento, l'illuminismo e la nascita del Museo moderno,* in *Attorno al Settecento. Pompeo Batoni e Milano,* a cura di I. Marelli, A. Morandotti, Milano 2017, pp. 9-13.

peintres flamands, hollandais et allemands (1792-1796)[6], e per il suo impegno politico, negli anni della Rivoluzione, al fianco di David, quando cercò in tutti i modi di assumere un ruolo nell'organizzazione e allestimento del Louvre[7]. Mi soffermerò su un testo di Lebrun, l'*Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure* (1795)[8] (fig. 2) che – a parte le due pagine che gli ha consacrato Pommier nel suo fondamentale *Art de la Liberté*[9] – non è stato finora oggetto di studio: è un saggio di grande interesse perché offre uno spaccato particolarmente nitido di quell'insieme di problematiche cui ho accennato sopra. Poiché questo testo va letto alla luce della multiforme e complessa attività di Lebrun, mi soffermerò in primo luogo sugli aspetti salienti della sua carriera politica e mercantile fino al 1795 in relazione all'apertura del Louvre; ma sarà anche necessario collegare le audaci argomentazioni dell'*Essai* con certe tendenze della cultura del tempo e con i protagonisti del dibattito sull'insegnamento dell'arte come Jacques-Louis David, Quatremère e Girodet. In tal modo si avrà la misura delle radici culturali dell'*Essai*, ma anche della sua sorprendente originalità.

2. *Jean-Baptiste Pierre Lebrun, un esperto globale per il Museo*

Formatosi come pittore con François Boucher e Jean-Baptiste Deshays, Lebrun aveva intrapreso ben presto l'attività mercantile (1775), senza abbandonare del tutto quella pittorica. Nel 1776 aveva sposato Elisabeth Vigée, di cui era agente commerciale, e nel 1777 si trasferì all'hotel Lubert, rue de Cléry, nel quale avrebbe allestito – grazie

6 J.-B.P. Lebrun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, 3 voll., Poignant, Paris-Amsterdam, 1792-1796.

7 Il primo studio sulla carriera di Lebrun è G. Emile-Mâle, *Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813). Son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre,* "Paris et Ile-de-France. Mémoires de la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Ile de France", 8, 1957, pp. 371-417. Sull'attività mercantile il lavoro più ampio, con un utilizzo massiccio di fonti d'archivio, è D.A. Spieth, *Revolutionary Paris and the Market for Netherlandish Art*, Leiden-Boston 2018, pp. 128-245. Precedentemente va segnalata la tesi di Dottorato non pubblicata di F. Camus, *Jean-Baptiste Pierre Lebrun: Peintre et Marchand de tableaux*, Paris, Université Paris IV 2000, che non affronta la dimensione politica del personaggio, trattata invece da Pommier, *Art de la Liberté,* cit. (vedi nota 4), pp. 112-115, 196-201, 387-389. Il suo ruolo nella fortuna critica delle scuole nordiche, a parte Spieth, è stato studiato da A. P. de Mirimonde, *Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise*, "Revue de l'art", 6, 1956, pp. 207-2014 e da A. Prigot, *Une Entreprise franco-hollandaise,* in *Les Echanges artistiques entre les anciens Pays Bas et la France*, a cura di G. Maes, J. Blanc, Turnhout 2010, pp. 215-222. Sulla sua attività per il Louvre cfr. C. Guichard, *Le Marché au coeur de l'invention muséale? Jean-Baptiste Pierre Lebrun au Louvre,* "Revue de synthèse", I, 132, 2011, pp. 93-117.

8 J.-B.P. Lebrun, *Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure,* Paris 1795.

9 Pommier, *Art de la liberté,* cit. (vedi nota 4), pp. 250-252. Avevo accennato all'importanza di questo saggio nel mio volume *Dal Neoclassicismo al Romanticismo. Fonti per la Storia dell'arte*, Roma 2006, pp. 255-257.

all'architetto Jean A. Raymond – un'elegante sala in stile neoclassico con illuminazione zenitale destinata all'esposizione delle opere per le sue vendite. Il suo impegno mercantile fu dominato da un'idea ben precisa, espressa nell'introduzione alla *Galerie*, cioè immettere nel mercato e far emergere artisti meno noti se non ignoti, in particolar modo olandesi e fiamminghi: «C'est de ces hommes qui, restés inconnus de leur vivant, et même après leur mort, ont besoin, pour reprendre la place qu'ils auraient dû occuper parmi leurs rivaux et leurs contemporains, que leurs tableaux n'échappent point aux regards d'un curieux empressé de les chercher, et capables de les apprécier»[10]. Guidato dalla ricerca della novità e dell'originalità, fu il primo, ad esempio, a scoprire Vermeer, allora completamente sconosciuto[11]. A differenza dei suoi precedenti francesi, Jean-Baptiste Dechamps e Antoine-Joseph Dezailler d'Argenville[12], egli inserì delle incisioni che riproducevano le opere più significative degli artisti presi in considerazione. Anche se questa propensione a scovare pittori meno noti e a farne apprezzare il talento rappresenta un punto di svolta fondamentale nell'ambito della fortuna critica delle scuole nordiche, tuttavia egli non rivolse alcuna attenzione ai "primitivi". La ricerca della novità al di fuori dei sentieri battuti si proiettò nella sua azione per l'arte contemporanea, conducendolo a organizzare nel 1789-1791 e di nuovo nel 1801 un *Salon de la Jeunesse*, una mostra per giovani talenti indipendente dal sistema accademico. Si affermò come il primo mercante d'arte a Parigi e le sue competenze storico-artistiche gli valsero la fiducia del conte di Artois e di quello di Orléans, delle cui collezioni era conservatore negli anni precedenti la Rivoluzione[13].

L'anno in cui l'*Essai* viene pubblicato Lebrun presenta al Salon il suo autoritratto[14], che vale come una sorta di autobiografia pittorica (fig. 3). Per questa coincidenza cronologica, mi pare utile partire da questa tela, così densa di dettagli significativi, per addentrarmi nella sua attività politica e pubblicistica negli anni novanta. Abbigliato elegantemente[15], egli tiene con una mano la tavolozza di colori con i pennelli, come David nel suo autoritratto del 1794, e con l'altra il secondo volume della

10 Lebrun, *Galerie des peintres*, cit. (vedi nota 6), I, *Discours préliminaire*, p. III.

11 B. Broos, "*Un célèbre peintre nommé Verme[e]r*", in *Johannes Vermeer*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art 12 novembre-11febbraio), a cura di A.K. Wheelock Jr.,Washington 1995, p. 58; E. Pommier, *Le Musée du Louvre et l'Ecole hollandaise,* in *Remous Reévolutionnaires: République Batave, armée française,* a cura di A. Jourdain, J. Leersen, Amsterdam 1996, p. 137.

12 A.J. Dezailler D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres,* 3 voll., Paris 1745-1752; J.-B. Deschamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandaise,* 4 voll., Paris 1753.

13 Spieth, *Revolutionary Paris,* cit. (vedi nota 7), pp. 140-141.

14 Ivi, pp. 131-139; S. Guégan, in *Elisabeth Louise Vigée Lebrun*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais, 23 settembre 2015-11 gennaio 2016), a cura di J. Baillio, X. Salmon, Paris 2015, p. 103.

15 Justin Tripier Le Franc, basandosi su memorie della moglie Eugenie, nipote di Elisabeth Vigée Le Brun, ricorda come egli curasse in modo impeccabile la sua toilette: Papiers Tripier Le Franc, Carton 51, dossier II, fol. 27854, Collection, Jacques Doucet, Instutut National d'Histoire de l'Art.

sua *Galerie* (1792) di cui si riconosce il frontespizio con l'*Allegoria della Gloria* di Gerard de Lairesse (fig. 4). La scelta del secondo tomo non è certamente casuale ed ha un valore politico: esso presentava nell'*Introduzione* una retorica rivoluzionaria più accesa[16], assente di fatto nel primo tomo, in cui si invocava l'età di Luigi XIV[17]. In tal modo Lebrun rimarcava il suo passato giacobino e la sua adesione alla Rivoluzione. In primo piano a destra si vedono altri volumi tra cui la brochure *Observations sur le Museum national* (1793)[18]. Sullo sfondo a sinistra si erge una statua egizia, mentre l'artista fa bella mostra di un cammeo antico sulla sua camicia e di un anello. Lebrun dunque si presenta come un uomo completo: scrittore e pittore, esperto di pittura nordica e di questioni museali, interessato anche all'arte antica che effettivamente era spesso presente nelle sue vendite.

La presenza delle *Observations sur le Museum National,* edite nel 1793, ben in evidenza sul tavolo assieme ad altri libri, riassume in qualche modo la sua attività nei primi anni novanta. Il testo in questione era stato pubblicato dopo le *Réflexions sur le Museum National*, che costituiva un duro atto di accusa al ministro Jean-Marie Roland e alla sua concezione del Louvre, ed anche un tentativo da parte del suo autore di entrare nell'amministrazione del museo in qualità di esperto[19]. Il progetto del Louvre come museo pubblico di D'Angiviller, approvato nel 1788, ma non realizzato a causa della Rivoluzione, si era dovuto ampliare a causa della disponibilità di opere provenienti dalla confisca dei beni ecclesiastici (1789) e dei beni degli *emigrés* (1791) e soprattutto dall'elaborazione dell'ideologia rivoluzionaria che permetterà di arrestare l'ondata di vandalismo nei confronti dei vessilli e oggetti legati al dispotismo e che starà alla base delle requisizioni: le opere d'arte, create sotto l'*Ancien Regime*, se collocate nel museo della Patria della Libertà non solo sarebbero state "liberate" e de-policizzate, ma sarebbero entrate nel circuito della produzione artistica diventando fonte di ispirazione per gli artisti contemporanei come suggeriva Pierre-Jean Cambon[20]. L'1 ottobre 1792 il ministro Roland, facendosi portavoce di queste nuove istanze, creò la prima struttura amministrativa del museo: la *Commission du Museum*, composta da artisti. Lebrun mal sopportò di non essere stato convocato come esperto e intraprese una dura azione contro Roland, in parte per il suddetto motivo personale, in parte per ragioni di tipo ideologico che esulavano

16 Lebrun, *Galerie*, II, cit. (vedi nota 6); Spieth, *Revolutionary Paris*, cit. (vedi nota 7), p. 135.

17 Lebrun, *Galerie,* I, cit. (vedi nota 6), pp. VI-VII.

18 J.-B.P. Lebrun, *Observations sur le Museum National, pour servir de suite aux 'Réflexions' qu'il a déjà publiées sur le même objet,* Paris 1793.

19 J.-B.P. Lebrun, *Réflexions sur le Muséum National* [1793], Paris 1992, con la fondamentale *Postfazione* di E. Pommier, pp. 53-102.

20 In un discorso del 22 agosto 1792 cfr. Pommier, *Postafce* a Lebrun, *Réflexions*, cit. (vedi nota 19), p. 66.

dall'interesse che lui stesso poteva avere nell'entrare nella *Commission*. Dopo aver inviato varie lettere al ministro, Lebrun il 14 gennaio 1793 pubblicò le *Réflexions*. I punti salienti della sua battaglia erano due: 1) l'organismo che presiedeva all'organizzazione e al funzionamento del museo doveva essere formato da esperti, che conoscevano la storia dell'arte e sapevano distinguere gli stili e le scuole pittoriche, e non da artisti che non ne avevano una visione globale e oggettiva: Lebrun rivendicava dunque la professionalizzazione di chi si occupava del museo[21]; 2) le opere dovevano essere raggruppate per scuole e per ordine cronologico[22] e non, come voleva Roland, secondo un'idea di varietà, come se il museo fosse un *parterre*, parola utilizzata dal ministro per indicare metaforicamente un allestimento che suscitasse curiosità e divertisse gli amatori e i curiosi[23]. Il Louvre aperto il 10 agosto de 1793 da D. J. Garat, successore di Roland – che intanto da girondino era stato costretto a dimettersi (23 gennaio 1793) perché violentemente attaccato dai Montagnardi[24] – ne attuava il progetto *parterre*. Tuttavia, il tempo avrebbe dato ragione a Lebrun: il museo di Vivant Denon, direttore dal 1802, punterà a configurarsi come una monumentale storia dell'arte visiva secondo il criterio cronologico e per scuole, come «une suite complette [sic] des productions des Maîtres qui se sont distingués dans les diverses Ecoles depuis la Renaissance des Arts jusqu'à nos jours»[25]. Le *Observations*, così in bella vista nell'autoritratto, ribadivano le idee espresse nelle *Réflexions*, ma sotto un certo punto di vista avevano un valore ancora più importante, poiché Lebrun vi additava polemicamente gravi errori del catalogo pubblicato dalla *Commission* dopo l'apertura della *Grande Galerie*: errori di attribuzione delle opere e nel restauro determinati dal fatto che gli artisti preposti all'amministrazione del Museo non erano esperti, non sapevano distinguere le varie scuole e le diverse maniere pittoriche e restauravano senza alcuna coscienza storica dei materiali e delle tecniche delle opere del passato[26]. Le *Observations*, dunque, dimostravano la schiacciante validità delle sue idee e rivelavano la necessità di figure professionali nella gestione del museo.

21 Ivi, pp. 9-10.Cfr. Guichard, *Le Marché au coeur,* cit. (vedi nota 7), pp. 102-105.

22 Camus, *Jean-Baptiste Pierre Lebrun,* cit. (vedi nota 7), pp. 291-303 sottolinea che nella sua attività di "consigliere" nelle maggiori collezioni pre-rivoluzionarie, come quella di Louis François de Bourbon, prince de Conty, Lebrun predisponeva un allestimento per scuole.

23 Lebrun, *Réflexions,* cit. (vedi nota 19), p. 9.

24 Roland fu costretto ad entrare in clandestinità. Il 15 novembre del 1793, dopo aver appreso che la brillante moglie Manon, celebre per la cultura e l'estro con cui animava i salotti girondini, era stata ghigliottinata, si suicidò.

25 Come dimostra una lettera di Denon a Moreau de Saint-Méry, amministratore degli Stati di Parma e Piacenza, il 9 marzo 1803, cfr. M. Preti Hamard, *L'exposition des "écoles primitives" au Louvre. "La partie historique qui manquait au Musée"*, in *Dominique Vivant Denon,* cit. (vedi nota 5), p. 226.

26 Guichard, *Le marché au coeur,* cit. (vedi nota 7), pp. 102-105.

Nel 1795, anno dell'autoritratto e dell'*Essai*, la situazione politica era cambiata. Lebrun si era compromesso col governo del Terrore come il suo amico e sostenitore David, il quale era riuscito ad abolire la *Commission*, sostituendola con un *Conservatoire*, soppresso all'indomani del 9 Termidoro. Ma Lebrun restava utile all'amministrazione per le sue preziose competenze attributive, storico-artistiche e di restauro: se in luglio aveva stilato una lista di beni da confiscare in Belgio e indicato dei consigli sulla rimozione e il trasporto degli oggetti, in ottobre fornì all'*Armée* l'elenco delle opere da requisire in Olanda, sicché nel novembre del 1794 divenne membro della *Commission temporaire des arts*[27]. Sarà solo nel 1797 che Lebrun figurerà come *commissaire expert* dell'*Administration centrale du Musée*: egli svolgerà un ruolo fondamentale nella scelta di opere che dovevano entrare al Louvre e nelle modalità del loro restauro e della loro esposizione[28], preparando così la strada al lavoro di Denon e del giovane Stendhal, che ai suoi inventari e ai suoi testi, estremamente precisi riguardo alle condizioni materiali delle opere[29], si ispireranno nella redazione dell'inventario generale dei beni de Louvre[30].

Tenuto conto di queste vicende, è chiaro che nel suo autoritratto Lebrun, mostrando due testi usciti nel pieno della svolta estremista della Rivoluzione, non rinnegava il suo passato giacobino. Ma nello stesso tempo, è come se in questa sua autopresentazione pittorica egli offrisse quell'esperienza maturata in anni cruciali della Rivoluzione al servizio di tempi più pacificati. Ed è qui che l'*Essai* del 1795 gioca un ruolo importante: dietro il generico fine di fornire consigli su come incoraggiare le arti, esplicitato nel titolo, si sviluppa un discorso sul tema dell'originalità e dell'insegnamento dell'arte che risente chiaramente della sua fase più giacobina e della sua amicizia con David.

3. *L'*Essai *e il paradosso dell'apprendimento dell'arte senza maestri*[31]

L'*Essai* è un testo di trentotto pagine diviso in due parti: la prima elabora un sistema di concorsi per incoraggiare le arti, mentre la seconda affronta il problema dell'insegnamento dell'arte. Fin dalle prime pagine, il lettore entra in quel clima di concorsi

27 Spieth, *Revolutionary Paris*, cit. (vedi nota 7), pp. 210-213.

28 Ivi, pp. 105 e segg.

29 Guichard, *Le marché au coeur*, cit. (vedi nota 7), pp. 105-108.

30 Spieth, *Revolutionary Paris,* cit. (vedi nota 7), p. 221.

31 Sul tema dell'insegnabilità dell'arte cfr. A. Pinelli, *L'insegnabilità dell'arte. Le Accademie come moltiplicatori del gusto neoclassico*, in *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert,* atti del Convegno (Frankfurt am Main, 24-26 novembre 1982), a cura di H. Beck, P.C. Bol, E. Maek-Gérard, Berlin 1984, pp. 193-206; O. Rossi Pinelli, *Viva le Accademie! Abbasso le Accademie!*, in *Artisti come professionisti, artisti come profeti*, a cura di O. Rossi Pinelli, Roma 1997, pp. 45-50.

e competizioni evocato da Quatremère ed alimentato da una lettura distorta di Winckelmann: Lebrun ripete un *topos* della pubblicistica rivoluzionaria, secondo cui era necessario incoraggiare le arti affinché il miracolo dell'arte greca si compisse una seconda volta, in Francia. Egli, però, diversamente dai suoi contemporanei, rifiuta l'uso dell'espressione *régénérer les Arts* poiché nega che ci sia stata una decadenza da cui dovrebbe scaturire una nuova rinascita[32]: nota semmai una certa fiacchezza recente legata al proliferare di soggetti "inutili" per la patria. Dunque Lebrun rileva che per infondere ulteriore vigore alle arti sarebbe stato necessario spingere gli artisti a rendersi utili, cioè – per usare un termine adoperato da Quatremère – a conferire alle loro opere una destinazione: «Voulez-vous donner de la splendeur aux Arts? Employez-les d'une manière qui puisse être utile; demandez-leur de retracer les grands événements de la Révolution, et confiez ce travail à des mains habiles, alors vous convaincrez le peuple lui-même de leur importance». Il problema si sarebbe risolto, secondo il nostro autore, indicando agli artisti per l'appunto di «retracer les grands événements de la Révolution»[33] e stabilendo un sistema di concorsi provvisori, piuttosto che un unico grande concorso, in modo tale da stimolare in continuazione la creatività e l'ambizione. In questa parte dell'*Essai* l'idea più interessante riguarda la pittura di genere, che naturalmente Lebrun da grande estimatore delle scuole nordiche non può che difendere, affidandole il ruolo di esprimere i valori della Rivoluzione, ruolo al quale mal si adatta il genere allegorico fin troppo enigmatico: «Le Genre retrace les costumes de chaque tems, de chaque lieu, de chaque époque; il reproduit l'image des héros: c'est lui qui nous transmet les combats glorieux sur terre et sur mer; enfin, le Genre, frappe tous les yeux et parle à tous les hommes»[34]. In tal modo egli addita la necessità di dispensare delle ricompense ai pittori di genere, i quali rispetto ai pittori di storia affrontano la difficoltà di doversi misurare con la rappresentazione dell'abbigliamento «ingrat» del loro tempo. Lebrun poi consiglia di incoraggiare tutta una serie di tecniche, tra cui il mosaico che vorrebbe vedere utilizzato in modo esteso e in contesti monumentali come il Panthéon, come effettivamente avverrà ma decenni dopo, in un'epoca di *revival* dell'arte musiva[35].

La seconda parte del saggio è alquanto audace. Lebrun esprime il suo scetticismo nei confronti delle scuole gratuite di disegno, alle quali preferirebbe sostituire una sorta di libro, o manuale, che conducesse gli allievi a sviluppare il proprio talento senza gli svantaggi che recherebbero dei maestri mediocri, soprattutto in quei diparti-

32 Pommier, *L'art de la Liberté*, cit. (vedi nota 4), p. 251.
33 Lebrun, *Essai,* cit. (vedi nota 8), p. 6.
34 Ivi, p. 9.
35 Ivi, pp. 14-15.

menti privi di insegnanti validi: «Qu'est-ce qu'une école, où des enfants vont pendant deux ans dessiner la figure et l'ornement sous des instituteurs la plupart incapables d'apprécier ce que deviendront leurs élèves, de juger s'ils sèment dans une terre ingrate ou fertile»[36]. L'uso del libro avrebbe molteplici vantaggi:

> Le premier serait de porter le flambeau des Arts dans les départements dépourvus de maîtres éclairés. Le second serait de faciliter aux élèves l'étude de leur Art, et le troisième serait, par la précaution qu'on prendrait de faire graver toutes les figures et démonstrations, de mettre l'homme de génie à la portée d'apprendre sans maître et par conséquent sans manière[37].

Viene dunque qui espressa un'idea assolutamente rivoluzionaria: dare a tutti la possibilità di diventare artisti, se ne hanno il talento, ma senza subire i condizionamenti di un maestro che imporrebbe la sua maniera. Lebrun, nella parte conclusiva ed anche più innovativa del suo saggio, si cimenta nell'abbozzare un siffatto prontuario per diventare artisti. La novità non consiste tanto nell'idea di un manuale per l'artista apprendista, quanto nel fatto che esso sostituirebbe il maestro *tout court*. Consapevole che questa idea poteva risultare «un peu problematique»[38], Lebrun rimarca che, per come egli lo concepisce, questo testo «pourrait très bien tenir lieu des leçons très negligés et souvent très équivoques de la plupart des instituteurs». L'argomentazione che segue, sui pericoli dell'avere un maestro, è di un certo interesse:

> En général, je n'aime pas les maîtres: ce n'est pas que des écoles ne soient sortis d'habiles élèves qui sont devenus de grands maîtres à leur tour; mais j'ai remarqué que les maîtres donnaient presque tous leur manière à leurs élèves. Et cela peut-il être autrement? Un jeune homme s'écarte de son modèle, ses tons ne sont pas ceux du tableau sur lequel son maître l'a fixé; il est tout-à-coup rappelé à l'exactitude, et s'il n'est pas doué d'un goût bien décidé, d'un génie assez fier pour s'élèver au-dessus des entraves qu'on lui oppose, il reste à coté de son original, et bien souvent au-dessous. De là ces écoles qui n'ont enfanté que des tableaux qui semblent être une suite éternelle de copies, ou, si l'on veut, une suite d'estampes tirées même après que la planche offre à peine les traces du burin qui l'a silloné[39].

36 Ivi, p. 19.
37 Ivi, pp. 21-22.
38 Ivi, p. 25.
39 Ivi, p. 26

Il problema dunque non è solo la qualità degli insegnanti, ma il fatto stesso di esserlo, di essere pittori e di avere il proprio gusto personale. Come dirà più tardi Stendhal, ogni grande artista è «intolérant» nei confronti di chi vede in modo diverso da lui, e «despote»[40]: di questo Lebrun era perfettamente cosciente, essendo del resto lui stesso artista. Egli arriva quindi al nodo cruciale della sua argomentazione: il Museo è il luogo in cui il giovane capisce liberamente la strada da intraprendere. Il libro di Lebrun gli fornirebbe il metodo per arrivare gradualmente al momento «si heureux et si périlleux de composer et de colorier»: a questo punto, invece di avere un maestro «qui ne jugerait bon que ce qui serait servilement copié d'après lui, il n'a que les tableaux d'un *Museum* ou d'un Cabinet célèbre à consulter»; in tal modo «il lui sera facile de se former une manière originale, ou du moins de ne prendre que celle du maître qui aura pour lui le plus d'attraits, et qui aura le plus délicieusement affecté ses organes»[41]. Egli prosegue facendo l'esempio di tre dipinti dalle maniere «bien prononcées et toutes les trois admirables»: la *Sacra famiglia* di Raffaello[42], quella di Rembrandt[43] e un presunto *Rosario* di Van Dyck a Versailles (presunto poiché non c'è nessun *Rosario* di Van Dyck o a lui attribuito o copia che sia passato per Versailles; forse Lebrun si confonde con una delle due *Sacre Famiglie* a Versailles fino al 1788 e poi al Louvre)[44]. Dinanzi a questi altissimi e diversi modelli appartenenti a tre scuole diverse (un italiano, un olandese, un fiammingo) l'artista potrà scegliere di copiare quello che è più vicino alla sua sensibilità. Un maestro imporrebbe all'allievo la sua maniera, ma sta al giovane talento «se choisir ses modèles».

Le argomentazioni di Lebrun, che fanno capo al diritto di imparare l'arte senza insegnanti, scegliendo liberamente la propria strada, appaiono rivoluzionarie, ma di fatto sono l'eredità del dibattito sull'insegnamento dell'arte dell'inizio degli anni novanta culminato con l'abolizione delle accademie voluta dalla *Commune des Arts* capeggiata da David, di cui Lebrun era membro dall'estate del 1793[45].

Tuttavia era una novità assoluta affermare che si poteva diventare artisti senza maestri grazie al ruolo fondamentale del Museo, che rivelava così di essere potenzialmente il luogo anti-accademico per eccellenza. Capiamo bene allora come nella battaglia di Lebrun contro Roland, l'idea di un allestimento dominato dal principio

40 H. Beyle [Stendhal], *Histoire de la Peinture en Italie,* Paris 1996, p. 233.

41 Lebrun, *Essai*, cit. (vedi nota 8), p. 27, anche per citazioni precedenti e quella successiva.

42 La cosiddetta *Sacra Famiglia di Francesco I*, 1518, Parigi, Louvre.

43 Si tratta della *Sacra famiglia* del 1640, Parigi, Louvre.

44 La *Vergine col bambino adorati da una coppia di sposi*, Parigi, Louvre; la *Vergine col bambino e due penitenti*, Parigi, Louvre.

45 Spieth, *Revolutionary Paris*, cit. (vedi nota 7), p. 186. Cfr. anche U. van Sandt, *Institutions et concours,* in *Aux Armes et aux arts! Les arts de la Révolution, 1789-1799,* Parigi 1988, pp. 137-166.

della ripartizione per scuole e in ordine cronologico aveva una valenza didattica non solo per l'amatore, ma anche per l'artista apprendista: un tale allestimento, infatti, avrebbe reso più facile a quest'ultimo la distinzione delle diverse maniere e quindi la scelta di quella più vicina al suo talento, mentre un Museo *parterre* rischiava di ingenerare in lui confusione.

Va precisato che tutto questo discorso è riservato alla pittura, ma esclude categoricamente la scultura: «Le sculpteur n'a ni la même carrière à parcourir, ni les mêmes inconvenients à redouter que le peintre. Le statuaire a des bases fixes et certaines de la beauté des formes, de l'élégance, de la perfection, de la grâce; les chef-d'œuvres de l'Antiquité les lui fournissent; il ne lui reste que de les appliquer sur la plus belle nature»[46]. Questa posizione critica – che attribuisce al pittore una libertà che viene negata allo scultore, il quale ha come unico modello l'antico – rielabora un'idea presente già in De Piles, che associa la pittura ai moderni e la scultura all'antico, ed anticipa di quindici anni quella sostenuta da François Guizot nell'*Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts* (1810), che avrà molta fortuna nell'Ottocento fino ad arrivare a Baudelaire[47]: la pittura come arte moderna, fondata sul colore e sulla libertà creativa, la scultura come arte legata irrimediabilmente all'antico, dunque fissa e immutabile.

4. *Lebrun e il rifiuto dell'eclettismo*

L'*Essai* di Lebrun, in cui esigenza di originalità e ruolo anti-accademico del Museo si intrecciano indissolubilmente, presuppone l'impossibilità di fissare dei modelli universalmente validi da additare agli artisti: il giovane deve avere a disposizione tutti i modelli possibili – come avviene appunto al Museo – per sceglierne uno, quello più vicino alla sua sensibilità; implicitamente dunque vi è un netto rifiuto dell'eclettismo, che comporta invece il principio del riferimento a più modelli e della loro sintesi. Tutta la sua attività di mercante, pubblicista ed intenditore fu orientata verso la scoperta di artisti non consacrati dalla tradizione, ma originali. C'era in lui una vera e propria mania dell'originale, dell'inedito che appare ben prima della *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*. Ad esempio nel *Catalogue raisonné des tableaux, dessins, estampes, figures de bronze et de marbre qui composaient le cabinet de feu*.

46 Lebrun, *Essai*, cit. (vedi nota 8), p. 27, nota.

47 J. Lichtenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture*, Paris 2003, pp. 68, 122 ss.

M. Poullain (1780)[48], sono già presenti alcuni giudizi che egli svilupperà in scritti successivi: l'apprezzamento per fiamminghi e olandesi (Van Ostade)[49] e per artisti poco alla moda come Gerard de Lairesse, Watteau e Lemoine[50]. Ma ancora prima, nell'*Almanach des artistes* del 1777, in particolare nel *Discours sur l'invention*, prendendo come punto di riferimento le *Conjectures on original composition* di Young, tradotte in francese nel 1769-1770[51], egli esalta l'originalità nell'arte, affermando che ogni artista deve scegliere il genere che gli è più congeniale senza costrizioni esterne ed esaltando quelli che hanno aperto una nuova strada senza rifarsi a modelli precedenti come Lorrain[52]. Nel 1807-1808 con un viaggio in Spagna (visitando anche il sud della Francia e l'Italia) Lebrun cercò di lanciare la pittura spagnola nel mercato artistico, senza avere risultati particolarmente soddisfacenti a causa del divieto reale di esportazione delle opere[53]: anche in questo caso guidato dall'idea di far scoprire talenti del passato ingiustamente sconosciuti come dichiara egli stesso nel *Recueil de gravures au trait, à l'eau forte, et ombres*[54].

Tuttavia va sottolineato che la critica all'eclettismo risale a un paio di decenni prima, in particolare, come ha notato Pommier[55], alla *Dissertazione sulla capacità del sentimento del bello nell'arte e sull'insegnamento della capacità stessa* (1763) di Winckelmann[56]. Questo testo, tradotto in francese nel 1786, ebbe una certa influenza sulla cultura dell'età della Rivoluzione: la condanna dell'eclettismo, unitamente all'esaltazione di artisti dallo stile originale, si può riscontrare ad esempio nella *Galerie de Florence*, testo illustrato in quattro volumi (1789-1806?), curato da Jean Baptiste

48 J.-B.P. Lebrun, *Catalogue raisonné des Tableaux, dessin, Estampes, Figures de Bronze et marbre et morceaux d'Histoire naturelle qui composoient le Cabinet de feu M. Poullain Receveur Général des Domaines du Roi...*, Paris 1780.

49 Ivi, p. 23.

50 Ivi, pp. 49, 50, 59.

51 Si trovano nel terzo tomo delle Œuvres diverses du Docteur Young, tradotte da P. Le Tourneur. Sulla fortuna di Young in Francia cfr. R. Mortier, *L'originalité,* Genève 1982, pp. 87-93.

52 J.-B.P. Lebrun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs*, Paris 1777, pp. 3-7.

53 V. Gerard-Powell, *Les achats espagnol de Jean-Baptiste Pierre Lebrun*, in *Artistes, musées, collections. Un hommage à Antoine Schnapper*, a cura di V. Gerard-Powell, Paris 2016, pp. 359-399.

54 J.-B.P. Lebrun, *Recueil de gravures au trait, à l'eauforte et ombres, d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recuieillis dans un ouvrage fait en Espagne, au midi de la France et en Itale dans les années 1807 et 1808*, Paris 1809, *Discours préliminaire*, p. VI: «L'Espagne est une mine de richesses de l'art, formée de toutes les écoles. Mon admiration me donna bientôt le désir d'arracher à l'oubli plusieurs maîtres célèbres qui sont inconnus de tout ce qui n'est pas l'Espagne».

55 E. Pommier, *J.J. Taillasson:"Observations sur quelques grands peintres",* in *Seicento. La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, a cura di J.-C. Boyer, Paris 1990, pp. 273-289; Id., *L'art de la liberté,* Paris 1991, pp. 255-7; Id., *Le goût de la République*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, Roma 2000, pp. 7-38.

56 J.J. Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und der Unterricht in derselben* 1763, trad. it. *Il bello nell'arte,* a cura di F. Pfister, Torino 1973, p. 10.

Wicar e da Antoine Mongez, e in altre *Galeries* che tra Sette e Ottocento illustravano il museo del Louvre[57]. D'altro canto Jean-Joseph Taillasson, nelle *Observations sur quelques grands peintres* (1808), cercò di portare alla luce artisti che non godevano di grande fortuna a quei tempi, come Watteau, e dotati di particolare originalità con un approccio simile a quello di Lebrun. Il medesimo Taillasson nel lontano 1785 aveva pubblicato il poema *Le danger des règles dans les arts,* che era una professione di fede nell'originalità e nella libertà del genio artistico[58]. Lebrun dunque si colloca all'interno di una tendenza critica del suo tempo, che però egli portò su posizioni estreme e dirompenti.

5. I precedenti di Lebrun sull'insegnamento dell'arte: Quatremère e Girodet

L'esigenza di opporsi al sistema di insegnamento tradizionale era sorta in primo luogo nei giovani artisti in seno all'Académie de France a Roma. Il 25 novembre del 1791 Anne-Louis Girodet, pensionato a Palazzo Mancini, in una lettera al suo tutore Trioson espresse tutto il suo malcontento per l'«excès de notre régime académique»: «Ce qui me déplaît c'est d'être réunis comme nous le sommes; d'être, par cette position fixe, forcés de faire à peu près tous les mêmes études». Egli propone dunque un progetto: «il faudrait envoyer chaque pensionnaire dans les pays étrangers avec mille écus au moins de traitement; déterminer le nombre d'années, six ans, par exemple, et qu'il fût libre d'aller à Rome, à Bologne, à Florence, à Venise, dans les montagnes, en Flandre, en Suisse, où il lui plairait [...]»[59]. L'artista formulava così l'esigenza che un giovane allievo fosse lasciato libero di viaggiare e fare le esperienze più varie, di conoscere le diverse maniere artistiche che si potevano vedere nelle varie città d'Italia e d'Europa: Roma non bastava più alla formazione del giovane pittore, che aveva bisogno di vedere i modelli più diversi per poter scegliere quelli a lui più affini.

Questa idea, già presente in Francesco Algarotti[60], era stata sostenuta – all'insaputa di Girodet – da Quatremère de Quincy[61] qualche mese prima della lettera, in un

57 C. Savettieri, *Les Galeries illustrées du Louvre: indiquer des modèles ou rechercher l'originalité?*, in *A l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVIe-XVIIIe siècles)*, a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Milano 2010, pp. 259-267.

58 Pommier, *J.J. Taillasson*, cit. (vedi nota 54).

59 A.-L. Girodet, *Correspondance*, in P.A. Coupin, *Œuvres Posthumes de Girodet,* II, Paris 1829, pp. 399-400.

60 F. Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia a Roma* [1763], in F. Algarotti, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari 1963, pp. 23-26.

61 A.C. Quatremère de Quincy, *Seconde suite aux considérations sur les arts du dessin en France, ou*

testo in cui proponeva una soluzione di riforma per qualche aspetto simile a quella prospettata dal giovane allievo di David. Quatremère dichiarava che non esisteva un sistema d'insegnamento universalmente valido e che l'unico criterio consisteva nell'evitare qualsiasi forma d'imposizione[62]. Il compito della scuola, scriveva Quatremère, non era prescrivere modelli da imitare, ma scoprire il genio e assecondarne le inclinazioni: «L'école publique doit seconder le génie, mais d'une manière générale et semblable à l'action du soleil: elle doit chercher à découvrir le talent [...]. Il faut qu'elle présente à tous les goûts les divers appâts de l'instruction, c'est au génie de saisir les instruments qui lui sont propres»[63].

A conti fatti, la pur innovativa posizione di Quatremère resta riformista, mentre Lebrun andrà ben oltre mettendo in discussione in modo radicale la figura e il ruolo dell'insegnante. Quando egli scriveva l'*Essai*, la Francia aveva vissuto la soppressione delle accademie, ma proprio nel 1795 si sarebbe aperto a Parigi l'Institut de France, che con la sezione Beaux-Arts in qualche modo faceva rinascere sotto mentite spoglie la vecchia *Académie*. La pubblicazione dell'*Essai* proprio in questa congiuntura politico-culturale di "ritorno all'ordine", unitamente all'autoritratto del medesimo anno, rendono la posizione di Lebrun alquanto estremista perché chiaramente legata a eventi e idee dei primi anni novanta. C'è però un'ambiguità nell'*Essai*: da un lato, la sezione relativa all'incoraggiamento delle arti, tramite l'imposizione di temi rivoluzionari e concorsi pubblici, colloca il suo autore all'interno di una dinamica di tipo istituzionale; dall'altro lato, l'abbozzo di un trattato su come imparare l'arte senza maestri rimanda chiaramente a idee giacobine e pone il suo autore in una corrente piuttosto anti-istituzionale. Era del resto contraddittorio pensare di poter rinfocolare il genio pittorico con metodi estrinseci alle personalità dei singoli artisti e nello stesso tempo sostenere che il giovane talento dovesse essere lasciato libero di seguire la sua strada. Una simile ambiguità si intravede anche nel ritratto del 1795: elegantemente vestito, Lebrun si presenta come uomo di mondo e non certo come un giacobino, ma il secondo tomo della *Galerie* e le *Observations* stanno lì a indicare che il passato rivoluzionario non era dimenticato e poteva essere messo a frutto per il presente.

Réflexions critiques sur le projet de Statuts et Règlements de la majorité de l'Académie de Peinture et Sculpture, Paris 1791, pp. 48-49. Cfr. Pommier, *L'art de la Liberté,* cit. (vedi nota 4), pp. 63-83.

62 Sul progetto di riforma di Quatremère cfr. Ivi, pp. 63-83.

63 Quatremère de Quincy, *Seconde suite*, cit. (vedi nota 60), p. 48. Sulle posizioni di Girodet e Quatremère cfr. Savettieri, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, cit. (vedi nota 9), pp. 250-251.

6. *Lebrun e David: libertà e concorrenza per un'arte senza destinazione*

Anche Girodet, seppure in modi diversi da Lebrun, fu ossessionato dall'idea dell'originalità. Egli riuscì a fare un percorso simile a quello da lui preconizzato nella lettera al suo tutore Trioson: a causa dei disordini rivoluzionari l'artista fu costretto a fuggire da Roma e a recarsi in altre città come Napoli, Venezia e Genova, a confrontarsi dunque con ambiti culturali diversi (in particolare quello britannico a Napoli)[64]. Dunque, egli ebbe l'opportunità di scegliere liberamente la sua strada, anche se questo avvenne non aggirandosi in un museo, come voleva Lebrun, ma viaggiando. Tuttavia se Girodet poté sentirsi così libero di percorrere nuovi sentieri, spesso in diretta opposizione al maestro David, ciò poté avvenire forse proprio perché quel maestro era quel David che, sostenuto da Lebrun, aveva lottato contro le accademie. Da questo punto di vista, c'è una preziosa testimonianza che dimostra come il maestro non imponesse mai il suo punto di vista ai suoi allievi, ma cercasse – attraverso un metodo maieutico – di far sviluppare liberamente i loro diversi talenti. Si tratta di alcune significative pagine di Delécluze nelle quali al suo allievo Broc, David indicava la strada del colore :

> Enfin, tu m'entends bien, Broc, tu as des dispositions… pour le coloris surtout… écoute bien; pour le coloris. Ainsi, ne va pas te mettre dans l'esprit que tu es un Raphaël. Vois, étudie les maîtres qui te vont, qui te conviennent: Titien, Tintoret, Giorgion, les Italiens enfin, et puis reviens devant le modèle, oublie les maîtres et copie la nature comme tu copierais un tableau, sans science, sans idée faite d'avance, avec naïveté, et tu seras tout étonné d'avoir bien fait.

A Jean-Louis Ducis diceva che

> il faut traiter des sujets humbles, simples, familiers même, si la nature nous a fait naître pour cela. Tel qui fera supérieurement des bergers, se fera moquer de lui s'il veut peindre des héros. Il faut se tâter, se connaître et puis aller sans se forcer… n'est-ce pas Ducis?

A Jean-Pierre Granger ricordava

> Pour vous, mon cher ami, il faut faire peau neuve ! […] Voilà ce que c'est de recevoir en commençant de mauvais principes, ajouta-il, il faut oublier, *désapprendre*, ce qui

64 Savettieri, "*Tutto è disperazione in questo dipinto*", cit. (vedi nota 3), pp. 71-78.

> est bien plus difficile, tous les enseignements que l'on a reçus. Voyez-vous, mon cher Granger, il vaudrait mieux pour vous et deux ou trois camarades ici, *infectés comme vous du virus académique,* que vous n'eussiez jamais touché un crayon… Votre travail est bon… trop bon même… Il faut oublier tout ce que vous savez, et tâcher d'arriver devant la nature comme un enfant qui ne sait rien.

A Moriès consigliava:

> Tu fais passer le dessin après la couleur. Eh bien, mon cher ami, c'est mettre la charrue avant les bœufs. Mais c'est égal, fais comme tu sens, copie comme tu vois, étudie comme tu l'entends, parce qu'un peintre n'est réputé tel que par la grande qualité qu'il possède, quelle qu'elle soit. Il vaut mieux faire de bonnes bambochades comme Téniers ou Van Ostade que des tableaux d'histoire comme Lairesse et Philippe de Champaigne[65].

Il riferimento a Jean Broc come allievo a cui David dà consigli permette di datare questa pratica di insegnamento del pittore degli *Orazi*: Broc infatti abbandonò l'*atelier* durante la stesura delle *Sabine* intorno al 1796, entrando a far parte, assieme ad altri pittori dissidenti, della setta dei Barbus[66]. Possiamo dunque affermare che il metodo di David descritto da Delécluze fosse maturato negli anni novanta, probabilmente in relazione alle vicende che portarono all'abolizione delle accademie, dunque nella fase di sodalizio con Lebrun. Appare dunque probabile che alcune delle idee sull'insegnamento dell'arte professate nell'*Essai* provengano proprio dallo scambio proficuo col pittore degli *Orazi* soprattutto nella fase 1792-1794.

La testimonianza di Delécluze trova riscontro in un articolo del *Mercure de France* del 1824, in cui si commemora la morte di Girodet:

> L'enseignement de David n'avait rien de despotique et d'exclusif; il ne disait point: "Vous ferez comme moi; je veux que l'on peigne ainsi; vous adopterez Raphaël et vous fuirez Michel-Ange; aimez le Titien, et rejetez Rubens". [...] David ne proposait que des modèles sublimes à ses élèves, mais il laissait chacun d'eux suivre la pente de sa nature et adopter en secret un maître. [...] David était bien convaincu que le talent

65 E.-J. Delécluze, *David, son école et son temps,* Paris 1855, pp. 56-61, anche per citazioni precedenti. Cfr. Savettieri, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo,* cit. (vedi nota 9), p. 257.

66 Sui Barbus, fondamentale è G. Levitine, *The Dwn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, London 1978; cfr. A. Pinelli, *Nel Segno di Giano*, Roma 2000, pp. 119-216; G. Fusco, *Jean Broc, peintre primitif*, "Ricerche di Storia dell'arte", 100, 2010, pp. 75-91.

> ne peut rien sans la liberté qui donne des ailes à son audace; il avertissait, il excitait, il applaudissait, et ne commandait pas. Il était, si l'on veut, le roi de la peinture, mais ce roi laissait la liberté à ses sujets[67].

Questa libertà relativa accordata agli allievi aveva forse permesso a Girodet di ribellarsi al maestro, aprendo la strada al romanticismo con il suo anticonvenzionale *Déluge*. Ma la lettura che Quatremère faceva della personalità eccentrica di Girodet e della sua tela, alla luce di un contesto in cui le opere non avevano più destinazione e gli artisti dipingevano ossessionati dall'idea del confronto e della concorrenza con altri colleghi, era estremamente veritiera. In qualche modo, l'*Essai* di Lebrun, che sostiene contemporaneamente il principio della concorrenzialità tra i pittori attraverso premi e concorsi e l'abolizione di ogni costrizione didattica, riflette questa complessa congiuntura culturale e le sue intime contraddizioni.

67 Anonimo, *Salon de 1824*, "Le Mercure de France du dix-neuvième siècle", neuvième article, 1824, p. 483.

1. Anne-Louis Girodet, *Scène de déluge,* 1806, Parigi, Musée du Louvre

2. Jean-Baptiste Pierre Lebrun, *Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure*, frontespizio, 1795, Parigi, Bibliothèque Nationale de France

231 1812

ESSAI

SUR

LES MOYENS D'ENCOURAGER

LA PEINTURE,

LA SCULPTURE,

L'ARCHITECTURE ET LA GRAVURE.

Par J. B. P. LEBRUN, Peintre et Marchand de Tableaux, Adjoint à la Commission temporaire des Arts.

A PARIS,

GRATIS, chez l'AUTEUR, rue du Gros-Chenet, n°. 47, vis-à-vis celle du Croissant.

An III de la République Française une et indivisible.

3. Jean-Baptiste Pierre Lebrun, *Autoritratto*, esposto al Salon del 1795, collezione privata

4. Jacob Pierrot (da Carlo Maratta), *Allegoria della Gloria di Gerard de Lairesse*, in *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, II, frontespizio, 1791, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Rés V. 2699

BALDINUCCI PRIMA DI BALDINUCCI

Baldinucci before Baldinucci

Laura Cavazzini

The article moves from the observation of the lack of interest for the *Notizie dei professori del disegno* by Filippo Baldinucci in the recent studies on Trecento and Quattrocento art, partly due in the very firm opinion that Giovanni Previtali had of Baldinucci (see his book *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai* neoclassici, 1964). The relationship of Baldinucci with Vasari is here reconsidered in the light of the *notizie* of the first *decennali*, trying to focus the method of investigation on which the *Notizie* are based. Actually, Baldinucci's very strong point is the skill in searching both in the public and private Florence archives, as the *notizie* concerning Nanni di Banco and Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia, especially focused here, can demonstrate.

LE *NOTIZIE* DEL VOLTERRANO: UN CASO DI STUDIO SUL METODO DI LAVORO DI FILIPPO BALDINUCCI

The Notizie *of Volterrano: a case study on Filippo Baldinucci's method*

Alessandro Grassi

As the publishing history suggests, the *Notizie dei professori del disegno* by Filippo Baldinucci had a long and troubled process. Deepening the ideas of Paola Barocchi, this essay wants to shed light on some aspects of Baldinucci's modus operandi, through the analysis of the biography of the painter Baldassarre Franceschini, called il Volterrano. Thanks to recent documentary acquisitions, it is possible to ascertain that a first draft of the text, written on the artist's memories, was re-elaborated after his death: this explains the coexistence of some extremely accurate and other wrong or non-coherent information. The son of Baldinucci, Francesco Saverio, finished publishing the *Notizie* thirty years after his father's death, but decided not to correct their inaccuracies, perhaps as a sign of a conservative choice typical of culture of the late Medici Florence.

Baldinucci, Notizie *on Architecture*

Mario Bevilacqua

Unlike Vasari, in his *Notizie* Baldinucci did not publish biographies of renowned architects of the past. And unlike Vasari, Baldinucci's interest in architecture was definitely limited, though his *Notizie* testify his sensibility, grown and perfected through his courtly relations, and his dialogue with artists and scholars. Baldinucci selected reliable sources, though he was unable to form original opinions on architecture. His knowledge was shallow, and mostly based on available graphic materials. And yet, from Michelangelo, Ammannati and Buontalenti, to Bernini, Borromini and Cortona, Baldinucci draws a personal vision of the development of architecture that links Renaissance Florence to contemporary, Baroque Rome.

APOLLONIO BASSETTI, FILIPPO BALDINUCCI E IL COLLEZIONISMO DEL TARDO SEICENTO A FIRENZE: ANTICIPAZIONI DI UNA RICERCA IN CORSO

Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci and the collection of late Seicento in Florence: anticipations of a research in progress

Elena Fumagalli

This article aims to draw attention to the figure of Apollonio Bassetti (1631-1699), the Grand Duke Cosimo III de' Medici's Secretary. He supported Filippo Baldinucci in publishing his *Notizie de' professori del disegno*, as confirmed by two unknown Baldinucci letters transcribed in the appendix of this contribution. Moreover, the role of intermediary played by Bassetti between Cosimo, his agents on the art market and the artists, was crucial for the creation of his impressive and important collection, until now little known and studied. This article anticipates some arguments that the author will develop in the forthcoming publication of the 1693 unpublished inventory of Bassetti's collection, which he compiled.

«CHE TRAGGA PIÙ AL DISEGNO CHE AL COLORITO», LA PITTURA A CHIAROSCURO NELLA TEORIA VASARIANA

«Che tragga più al disegno che al colorito», the Chiaroscuro Painting in Vasari's Theory

Monica Latella

In the 16th century art theory the term *chiaroscuro* was referred to a genre of monochrome representation common to several artistic techniques (painting, drawing, engraving, and inlaid marble pavements). This notion is recurring in *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects* by Giorgio Vasari. The present paper analyses extracts concerning *chiaroscuro* from the *Introduction* of the book and from the biographies of those artists who employed monochrome techniques during their careers. The intent is to clarify the features and the functions of the term *chiaroscuro* and explain the reasons of its significance within the Vasari's aesthetic theory. The paper will demonstrate that, according to Vasari, the *chiaroscuro* techniques were more than a means to imitate classical marble. Indeed, being able to create vivid representations through the use of just one colour, the *chiaroscuro* was the manifest expression of the supremacy of *Disegno* over *colorito*.

LE METAMORFOSI DI CARAVAGGIO: SU ALCUNE INTERPRETAZIONI DELLA "VERA EFFIGIE" DI MICHELANGELO MERISI

Caravaggio metamorphoses: on some interpretations of the "true effigy" of Michelangelo Merisi

Francesco Paolo Campione

The critical success of Michelangelo Merisi da Caravaggio has been notoriously flagged by a long disesteem, a real "damnatio memoriae" which ended only at the half of XXth Century with the rediscovery of the Master by Roberto Longhi. Before that, most writers who tackled the issue of Caravaggio's painting had tried to find a causal relationship between style of the Artist and its violent and antisocial behavior. It is interesting that this mystification, that went as far as to falsify his biographical data to substantiate his image as a "killer-painter", concerned also an aspect of the critical about the Artist that is still little know. Starting from Bellori, and all along the XVIIth and XVIIIth Century, the Artist's face – that accompanies many biographies written in that time – has undergone a metamorphosis up to assume a decidedly far-fetched appearance. Francesco Paolo Campione's essay retraces, on the basis of the semiotic relationship between portrait and "Vita" already established by Vasari, a review of the interpretations of Michelangelo Merisi's "true effigy", from deformations implemented especially during the XVIIIth Century until the total reconfiguration of his face in a perfect orthodox key, that in some ways is a prelude to its definitive aesthetic rehabilitation.

L'ELOGIO D'ARTISTA NELLA ROMA BAROCCA: IL CASO DI ANTONIO BRUNI

The artistic eulogy in baroque Rome: the case of Antonio Bruni

Daniela Caracciolo

The article investigates the cultural milieu of the poet Antonio Bruni, author of two anthologies, the *Tre Grazie* and *Le Veneri*, published in Rome between 1630 and 1633, illuminating how Bruni conformed to the cultural programs of the Barberini circle and the Academy of Humorists. Next to Bernini appear other names: the painters Giovanni Baglione, Guido Reni and Paolo Guidotti, Torquato Perotti, Andrea Barbazza and cardinal Guido Bentivoglio, of whom Bruni describes paintings and sculptures held by them. The essay focuses on the various tipologies and aims of quotationes: imitation of Giovan Battista Marino, rhetorical code of poetry. In this sense, his numerous declarations presenti in *Tre Grazie* and his *Le Veneri* are quite useful as eloquent programmatic indications revealing a progressive will to overcome Renaissance models.

IL *LAMENTO DI ARIANNA* DI GUIDO RENI

The Ariadne's Lament *by Guido Reni*

Raffaella Morselli

Adriano Banchieri, Claudio Monteverdi and Guido Reni intertwine their biographical and artistic lifes in the *Harmonic Letters* by Banchieri, published in Bologna in 1628. There is a common thread that unites these three paladins of culture between the second and third decade of the seventeenth century: it is the painting *Bacchus and Ariadne* by Guido Reni, known today in the two versions of Rome (Villa Albani, Torlonia collection) and Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art). The theme treated by Reni in this work is as specific as it is unique to the particular staging of the two protagonists, painted as if they came out of an ancient gem. It can be traced back to a musical and literary text, and to a poetic source: the *Ariadne's Lament* by Claudio Monteverdi and the poem 64 by Catullo. With the pictorial intervention of Reni, the tradition of ékphrasis is fulfilled here in a perfect way: literature, music and visual arts contribute to create a memorable event at least for the whole of the seventeenth century. The present study attempts to investigate the relations between Reni and the culture in Bologna around 1620, the sources for the painting, his patrons and collectors, his fortune, his iconography, and his relationship with classical antiquity.

MARCO BENEFIAL, L'ACCADEMIA DI SAN LUCA E LE "MEZZERIE": UNA RILETTURA DELLA VICENDA ATTRAVERSO LE FONTI

Marco Benefial, the Academy of St. Luke and the "mezzerie": a re-reading of the story through the sources

Stefano Pierguidi

Ten years ago Kees van Dooren published an article in which the 1764 letter by Ponfredi on Marco Benefial was judged unreliable. it is now important to reiterate that that letter remains an absolutely reliable source, and indeed only through the information reported in it is it possible to identify a meaning in the surprising path of Benefial. In this article the author demonstrate how, due to the clash with the Academy of St. Luke, Benefial had to undergo a sort of ostracism in Rome, and only at the end of the 1730s, thanks to the support of the Corsini, he managed to free himself completely from the odious "mezzeria" with Evangelists. Already Anthony Morris Clark, in his pioneering, fundamental article on Benefial of 1966, had guessed how things had gone, but the confirmation comes from the analysis of another important source on the painter, an anonymous letter of 1757, probably written by Niccolò Soderini, patron and friend of Benefial. Through a careful reading of this text it is possible to better frame, chronologically, the two "mezzerie" of Benefial with Germisoni and Evangelisti.

IMPARARE L'ARTE SENZA MAESTRI: L'*ESSAI SUR LES MOYENS D'ENCOURAGER LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA GRAVURE* (1795) DI JEAN-BAPTISTE PIERRE LEBRUN

Learning the arts without masters: the Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure *(1795) by Jean-Baptiste Pierre Lebrun*

Chiara Savettieri

This article focuses on the *Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure* (1795) by Jean-Baptiste Lebrun. This work, which has never been properly studied – with the exception of Edouard Pommier's relevant remarks in his essay l'*Art de la Liberté* – presents radical positions on the teaching of arts. According to Lebrun, the young artist does not need any tutor, because teachers try to impose their style without considering the personal inclinations of their pupil. On the contrary, by showcasing many different models to the young artist, the museum allows for a full understanding of one's own talent and the undertaking of the most suitable artistic path. In this article, these ideas shall be discussed against the backdrop of the French Revolution, the political and commercial activity of Lebrun as an art dealer, and the ideas of David, Girodet and Quatremère de Quincy on art learning.

CRITICA E STORIOGRAFIA

LO STRANO CASO DI MME SOYER, NÉE LANDON

Ornella Scognamiglio

Nel 1807 un nuovo incisore fa il suo esordio all'interno delle *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*[1]; la firma – Pauline Landon – non poteva passare inosservata, e inevitabilmente rimandava a colui che aveva dato origine all'ambiziosa opera a fascicoli, quel Charles-Paul Landon[2], pittore di una certa notorietà, che da qualche anno aveva abbracciato – in maniera sempre più preponderante – la carriera editoriale, dedicandosi con passione al progetto di comunicare e diffondere i capolavori presenti a Parigi e in Francia attraverso la *gravure au trait*, capace di restituire «les nobles limites de l'Art, l'invention, le caractère, le mouvement, l'expression»[3]. È un debutto non rimarcato in nessun modo e tanto meno annunciato da un *avis au lecteur*, ma comunque sostanzioso[4], seppur ancora non del tutto compiuto. Piccoli errori di trascrizione,

1 La prima collezione (1801-1808) comprende sedici volumi, a cui bisogna aggiungere un supplemento pubblicato nel 1809 e quattro tomi dedicati ai paesaggi e ai dipinti di genere (1805-1808), riprodotti, questa volta, con l'ausilio del chiaroscuro. La seconda collezione si divide invece in due sezioni, quella antica (1810-1821) – costituita da sei volumi, di cui uno dedicato alla collezione Giustiniani e un altro a quella Massias – e quella moderna (1808-1824), consacrata alle opere esposte ai *Salons* parigini, composta da tredici libri monografici. Cfr. O. Scognamiglio, *L'abstraction rigoureuse della pittura: Charles-Paul Landon e «Les Annales du musée»*, "Filologia antica e moderna", 39-40, 2012-2013, pp. 197-246; Eadem, *«Plus de finesse que de vigueur, plus de grâce que d'énergie»: Charles-Paul Landon e le femmes artistes*, "Filologia antica e moderna", 41-42, 2014-2015, pp. 91-128.

2 Cfr. L. de la Sicotière, *Ch-P. Landon et J. Goujon*, in *Archives de l'art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, a cura di C.-P. de Chennevières, II, Paris 1852-1853, pp. 348-352; *Notice sur M. Landon et ses ouvrages*, in *Notice des ouvrages de chalcographie composant les fonds de C.P. Landon dont la vente se fera lieu le mercredi 15 novembre 1826*, Paris 1826, pp.1-8; P. de Champrobert, *1826 Mort de Landon, peintre*, in *Éphémérides universelles ou tableau religieux, politique, littérairaire, scientifique et anecdotique*, III, Paris 1835, pp. 122-123; A.M. Jardin, *Charles Paul Landon, peintre et critique d'art*, "Art Basse Normandie", 8, 1957, pp. 7-10; G.D. McKee, *Charles-Paul Landon's Advocacy of Modern French Art 1800-1825: The Annales du Musée*, in *Album Amicorum Kenneth C. Linsday. Essays on Art and Littérature*, a cura di S.A. Stein, G.D. McKee, Binghamton 1990, pp. 203-233; K. Kerhervé, *Charles-Paul Landon 1760-1826*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de A. Schnapper, Université Paris-Sorbonne Paris IV, 1994; C. Savettieri, ad vocem *Landon, Charles Paul*, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di P. Sénéchal, C. Barbillon, Paris 2009 (http://www.inha.fr/spip.php?article3176).

3 Ch.-P. Landon, *Première année commençant au mois de Germinal an IX de la République française*, in *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Recueil de gravures au trait…*, I, Paris 1801, p. 3. Tutti i brani citati sono stati trascritti rispettando fedelmente l'ortografia, gli accenti, la punteggiatura, le maiuscole e i corsivi originali.

4 Pauline Landon firma undici *planches*. Cfr. P. Landon, *Planches 19, 21-24, 31-36*, in Landon, *Les Annales*, cit. (vedi nota 3), XV, Paris 1807.

proporzioni un po' sfalsate[5], un disegno eccessivamente marcato, alcune soluzioni indovinate – come la ripresa laterale della statua di Nicolas Poussin eseguita da Pierre Julien (fig. 1), così da far intravedere la traccia del dipinto in fase di esecuzione – vanno a commisurare le qualità della giovane artista. Qualche incertezza di troppo, però, influì probabilmente sulla valutazione complessiva; soltanto nel 1810 ritroviamo Pauline di nuovo reclutata, sia nel volume riservato al *Salon*, sia in quello destinato a illustrare la collezione antica. Dopo tre anni, un'accortezza diversa traspare nel suo lavoro, una maturità che le permette di affrontare autori come Raffaello[6] (fig. 2) con disinvoltura o, almeno, senza sfigurare rispetto a colleghi dalla reputazione più assodata, primo fra tutti Charles Normand, fedele collaboratore di Landon sin dal primo volume. Ma intanto qualcosa era cambiato, e lo rivela il nome con il quale Pauline decise di siglare le sue *planches*: Mme Soyer, née Landon. Un matrimonio celebrato nel frattempo, quindi, un cambio di stato ancor più evidenziato l'anno successivo, quando il cognome paterno verrà pressoché eliminato[7]. E come Mme Soyer Pauline continuò la sua attività, ritagliandosi un ruolo di rispetto tra gli incisori del tempo, partecipando non solo alle *Annales*, ma anche alle altre opere editoriali di Landon[8], con una professionalità che avrà un pubblico riconoscimento nel *Manuel de l'amateur d'estampes* pubblicato da François Etienne Joubert[9] nel 1821. «Elle suit avec succès – scrive Joubert – […] la carrière ouverte, en quelque sorte, par *Ch. Normand*, et peu pratiquée dans les siècles précédens. Ce genre, en effet, suffit en beaucoup de cas et présente une économie qui permet des jouissances à toutes les fortunes; et pourvu que *ce trait* soit pur, on peut jouir également du mérite et de la richesse de la composition la plus féconde»[10]. L'incisione a contorno, marchio di fabbrica delle *Annales*, era quindi diventata anche la sua tecnica distintiva, e le aveva permesso di ritagliarsi uno spazio individuale ben riconoscibile, grazie a una

5 Per esempio nella *Flagellazione* di Bartolomé Esteban Murillo, *planche* 31.

6 *L'adorazione dei Magi* e *La presentazione al Tempio*, scomparti della predella della Pala Oddi, e *L'incoronazione della Vergine*, oggi assegnata a Giulio Romano. Cfr. P. Landon, *Planches 4, 5, 49*, in Landon, *Annales*, cit. (vedi nota 3), *Seconde collection. Partie ancienne*, I, Paris 1810.

7 Il volume dedicato a Poussin della *Vie et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles* pare delimitare questo passaggio. L'opera ebbe una lunga elaborazione, come ricorda lo stesso Landon nell'*Avis de l'éditeur*, e le incisioni di Pauline sono appunto firmate o «Mme Soyer, née Landon» o semplicemente «Mme Soyer».

8 Cfr. *Vie et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. Recueil classique, contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang, et leurs portraits… réduit et gravé au trait d'après mes estampes de la Bibliothèque nationale*, 12 voll., Paris 1803-1817; *Galerie historique des hommes les plus célèbres de tous les siècles et de toutes les nations*, 13 voll., Paris 1805-1811.

9 Cfr. M. Préaud, P. Casselle, M. Grivel, C. Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987, p. 180; S. Martin de Vesvrotte, M.-F. Perez, H. Pommier, *Dictionnaire des graveurs-éditeurs et marchands d'estampes à Lyon aux XVIIe et XVIIIe siècle. Catalogue des pièces retrouvées*, Lyon 2002, pp. 93-94; B. Bouvier, *L'édition d'architecture à Paris au XIXe siècle*, Genève 2004, p. 25.

10 F.E. Joubert, *Manuel de l'amateur d'estampes*, III, Paris 1821, p. 89.

produzione davvero estesa e consistente, all'interno della quale Joubert segnala alcuni brani «remarquables par la finesse, la facilité de la pointe et la verité de l'expression»[11], il *Déluge* da Poussin (fig. 3), principalmente, o alcune trasposizioni da Michelangelo (fig. 4). Incarichi ottenuti da Landon, ma anche commesse del tutto slegate dalla curatela paterna, quali *L'œuvre des jours et la Théogonie d'Hésiode*[12], oppure *Figures du théâtre de Racine*[13] e *Modèles d'orfèvrerie, choisis à l'Exposition des produits de l'industrie française au Louvre en 1819*[14] (fig. 5), che indurranno Joubert a concludere con una generica allusione a «nombre d'autres ouvrages importans dans le même genre, […] qui prouvent la plus grande et la plus active assiduité»[15].

Nonostante una carriera all'apparenza consolidata, Pauline subirà il torto di un equivoco, in fondo inspiegabile, che andrà ad annullare sia il suo percorso artistico sia la sua vicenda umana; una violazione d'identità generata da una sorta di sdoppiamento, determinato da non si sa quale errore grossolano o confusione reiterata. Uno sbaglio ampiamente diffuso dal Thieme-Becker[16] e dal Bénézit[17], che indicano appunto due incisori, una Marie-Pauline Soyer, de Saint-Yves Landon – nata a Caen nel 1786 – e una Louise-Charlotte Soyer, ritenuta figlia di Charles-Paul Landon e madre del pittore Paul-Constant.

L'atto di matrimonio rintracciato nell'archivio del Municipio di Parigi[18] chiarisce, invece, la vicenda. Il 18 maggio 1808, «Louis Charles Soyer directeur du Bureau d'abonnement des Annales du Musée, agé de vingt quatre ans, né à Paris le deux novembre mil sept cent quatre vingt trois, […] fils de Pierre Soyer […] et de Marie Antoinette Pauline Malbranche, son épouse décédée», sposa a Parigi «Pauline Marie Landon, connue sous le nom de St. Yves, agée de vingt deux ans, née à Caen, département du Calvados, le huit avril mil sept cent quatre vingt seize, domiciliée à Paris […], fille légalement reconnue de Charles Paul Landon, peintre domicilié à Paris, […] et de Marie Suzanne de St. Yves, sa mère absente et présumée décédée».

11 Ivi, p. 90.

12 *L'œuvre des jours et la Théogonie d'Hésiode, composés et dessinés par John Flaxman et gravés par Mme Soyer*, Paris 1821.

13 *Figures du théâtre de Racine. Recueil de 57 planches gravées au trait, en taille-douce d'apr. les dessins originaux de J.B. Calmé*, Paris 1812.

14 *Modèles d'orfèvrerie, choisis aux expositions des produits de l'industrie française au Louvre en 1819, réduits et gravés au trait d'après les pièces originales, ou les dessins qui ont servi à leur exécution. Recueil de 72 planches…*, Paris 1822.

15 Joubert, *Manuel de l'amateur*, cit. (vedi nota 10), p. 90.

16 Cfr. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Kunstler*, XXXI, Leipzig 1937, pp. 315-316.

17 E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Nouvelle édition*, IX, Paris 1976, p. 729.

18 Archives Mairie Paris, V3E/M568.

Nessuna ambiguità, quindi, circonda la figura di Pauline e alcuno scambio può generarsi con una ipotetica sorella[19], «graveur en taille-douce, au burin et sur bois; libraire-éditeur et marchande d'estampes»[20] e per di più sempre moglie dell'editore Soyer. Figlia naturale di Landon, Pauline dovette presumibilmente crescere nell'orbita paterna, come indurrebbe a ritenere la sua formazione a Parigi, presso Jean Massard, e l'accenno alla madre "absente et présumée décédée", espressione che fa ipotizzare una lontananza prolungata e rapporti non intensi. Le condizioni della sua nascita, inoltre, mettono in luce un periodo della vita di Landon inedito e ancora non ben delineato. Tutto pare ruotare intorno al 1785, anno che può essere considerato il crocevia di sostanziali cambiamenti esistenziali, contrassegnati dall'abbandono del paese natio, Nonant-le-Pin – dove Landon era nato il 12 ottobre 1760[21] – per intraprendere gli studi di pittura a Parigi, prima presso l'atelier di François-André Vincent, poi in quello di Jean-Baptiste Regnault. L'anno dopo, fu nominato «officier de la Chambre di M^er^ le Dauphin»[22] ed entrò in contatto con il conte d'Artois, «qui lui procura l'honneur de donner des leçons de dessin à monseigneur le duc d'Angoulême et à monseigneur le duc de Berry»[23]. Sempre nel 1785, tuttavia, firma «une fort belle peinture emblématique»[24] che Georges Mancel poté ammirare alla metà dell'Ottocento ancora collocata nella «salle des Pas-Perdus»[25] della loggia Saint-Jean de Thémis di Caen, locale in precedenza occupato dai Cœurs Sans Fard[26]. E un "Landon peintre" risultava *Maître*

19 Infatti, dal matrimonio con Marie Henriette Chandor, celebrato il 1 aprile 1790 (Archives Nationales de France, MC/RE/XLVI/8), Landon avrà altri due figli, Charles-Henri (1791-1860), architetto, e Pauline Virginie Marie Henriette (ca 1797-1876) che sposa Adrien Gustave de Milly il 10 giugno 1820 (Archives Mairie Paris, V3E/M568).

20 Cfr. la scheda biografica pubblicata dalla Bibliothèque Nationale de France: «Louise-Charlotte Landon. Graveur en taille-douce, au burin et sur bois; libraire-éditeur et marchande d'estampes. Fille du peintre et libraire Charles-Paul Landon (1761-1826) […]. Mère du peintre et graveur Paul-Constant Soyer (1823-1903). Épouse du libraire parisien Soyer, établi rue du Doyenné. Exerce la librairie de 1809 à 1813. Auteur, de 1821 à 1839 au moins et peut-être jusqu'en 1851, d'ouvrages gravés ou relatifs à la gravure. Grave notamment des modèles pour la décoration intérieure (mobilier, orfèvrerie...) ainsi que des portraits. Serait à distinguer de (Marie-) Pauline Soyer, née de Saint-Yves Landon à Caen le 26 avril 1786, également graveur». http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb16695285v. Recentemente, in errore anche S. Macioce, M. Gianfranceschi, *Caravaggio: le incisioni dalla Galerie Giustiniani di Charles Paul Landon*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma 2011, pp. 162-172.

21 Cfr. l'atto di battesimo in Sicotière, *Ch-P. Landon*, cit. (vedi nota 2), p. 348.

22 Jardin, *Charles-Paul Landon*, cit. (vedi nota 2), p. 7.

23 *Notice sur M. Landon et ses ouvrages*, cit. (vedi nota 2), p. 1.

24 G. Mancel, *Essai historique sur la Franc-maçonnerie* à *Caen*, in F.T. Jouenne, *Cantiques maçonniques... imprimés par ordre de la R. Ode Thémis*, Caen 1859, p. 108, nota 1. Il dipinto non è localizzato; Mancel riporta che era firmato C.-P. Landon e datato, appunto, 1785.

25 Ivi, p. 108.

26 Cfr. R.N. Sauvage, *La loge maçonnique La Constante Fabert à Caen, en 1785*, in *Mémoires de l'Académie nationales des Sciences, Arts et Belles-lettres de Caen*, Caen 1918-1920, p. 402.

della Constante Fabert di Caen proprio nel 1785[27]. Sembrerebbe, quindi, attestata la sua presenza in città – evidentemente una tappa precedente al suo trasferimento a Parigi – in un ambiente che contribuì a favorire una serie di relazioni influenti, forse persino con il conte d'Artois, simpatizzante delle idee massoniche[28].

Un dipinto – apparso recentemente sul mercato[29] – aggiunge un ulteriore tassello alla ricostruzione di questa fase di Landon; si tratta della raffigurazione di *Pierre-Jean Pihan* (fig. 6), procuratore ad Alençon e segretario della loggia Saint-Christophe de la Forte Union[30]. La mano ancora incerta e la resa prospettica alquanto mediocre inducono a ritenerlo opera giovanile, precedente al *Pierre-Jean de Bourcet e la sua famiglia* (fig. 7), conservato a Grenoble, in cui Landon mostra una maggiore dimestichezza nell'articolare i personaggi all'interno di uno spazio chiuso, riuscendo – nonostante una certa ingenuità espressiva – a predisporre un'aggraziata scena d'insieme. La scritta sul tappeto – «Landon officier de la maison de feu Mgr le Dauphin / 1791»[31] – contestualizza l'origine della committenza, scaturita all'interno della cerchia dell'erede al trono, di cui Bourcet era «premier valet de chambre»[32], fissando l'esecuzione in un periodo alquanto difficile per il protagonista del ritratto, coinvolto nella fuga dei sovrani e imprigionato dopo il loro arresto a Varennes. D'altra parte, tutto il dipinto è fortemente impregnato di simboli regali, ben riconoscibili – i busti di Luigi XVI e Maria Antonietta e l'effige del futuro Luigi XVII, nato nel 1785 – ma pure allusivi, con rimandi al Delfino – la cornice vuota, il gambo spezzato del giglio[33] – spirato il 4 giugno 1789 proprio tra le braccia di Bourcet[34], in una duplice prospettiva in cui la celebrazione della casata[35] andava a essere ancor più esaltata dalla fedeltà espressa nei

27 Cfr. *ibidem*. Per un approfondimento si veda E. Saunier, *Révolution et sociabilité en Normandie au tournant des XVIIIe & XIXe siècles. 6000 francs-maçons de 1740 à 1830*, Rouen 1998, che non nomina però Landon.

28 Si veda *Ode à Monseigneur le comte d'Artois, frère du roi, par un franc-maçon*, s.l. 1777. Cfr. A. Mellor, *Quand les francs-maçons étaient légitimistes*, Paris 1986; per una visuale del periodo e per un approfondimento bibliografico cfr. P.-Y. Beaurepaire, *La République universelle des francs-maçons des Lumières aux Révolutions*, Paris 2018.

29 É. Pillon Enchères, *Tableaux anciens, gravure, dessins, arts de la table, argenterie objets d'art, mobilier XVIIIe et XIXe*, Versailles, Hôtel des ventes du Château, 26 marzo 2017, lotto 32. Il dipinto misura 64 x 54 cm.

30 Cfr. G. Bord, *La Franc-maçonnerie en France des origines à 1815. Les ouvriers de l'idée révolutionnaire*, Genève-Paris 1908, p. 391.

31 Cfr. G. Chomer, *Charles-Paul Landon, Le Comte Pierre-Jean de Bourcet et sa famille*, in *Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble*, Paris 2000, p. 159.

32 E. Maignien, *L'ingenieur militaire Bourcet et sa famille*, Grenoble 1890, p. 35.

33 Cfr. R. Gobillot, *Communications à la Séance du 13 Février 1917. Sur un tableau de Landon*, in *Société Historique et Archéologique de l'Orne*, XXXVI, Alençon 1917, p. 133.

34 Maignien, *L'ingenieur militaire*, cit. (vedi nota 32), p. 35.

35 Allo zio Pierre-Joseph, celebre ingegnere militare e suo padre adottivo, il nipote consacra una sorta di cenotafio nella parte sinistra del dipinto, composto dal ritratto attorniato da alcuni manoscritti di cui stava curando la pubblicazione proprio in quegli anni. La malinconia che attraversa lo sguardo di Pierre-Jean e

confronti della monarchia. Un quadro decisamente compromettente per Landon, e per questo la data manoscritta era stata messa in discussione da René Gobillot nel 1917. Il ritratto di famiglia, con ogni probabilità, fu concepito poco dopo la morte del Delfino, ma gli eventi successivi ne ritardarono la consegna e ne pregiudicarono l'esposizione, rendendolo una pericolosa testimonianza di fede antirivoluzionaria, soprattutto per un pittore che iniziava a percorrere i primi passi della sua carriera. D'altronde, il *Salon* di quell'anno – il primo organizzato dall'Assemblée Nationale e aperto a tutti gli artisti, «Membre ou non de l'Académie de Peinture et de Sculpture»[36] – segnò anche l'esordio di Landon, e il debutto al Louvre non poteva essere messo a rischio da un dipinto così marcatamente *Ancien régime*. Non dovette essere facile rinunciare alla composizione più complessa realizzata fino a qual momento[37]; lo schizzo *Descente de Croix* e la *Tête de femme*[38] presentati alla mostra più che altro apparivano come piccole testimonianze delle sue capacità, piuttosto che opere compiute, in grado di attirare l'attenzione degli spettatori. Landon riuscì comunque a suscitare qualche apprezzamento; *La béquille de Voltaire* paragonò la sua *Deposizione* a un dipinto di Jacques Stella[39] e giudicò la testa «d'une belle sévérité»[40]. E in effetti il dipinto (fig. 8) conservato a Dijon[41] evidenzia una maturità non ancora raggiunta nel ritratto di Grenoble, una fermezza disegnativa frutto dell'insegnamento di Regnault e di una pratica accademica che aveva emendato errori e acerbità, segnale di una crescita che da lì a un anno avrebbe portato Landon ad aggiudicarsi il Grand prix de peinture[42]

quello del primogenito che gli è accanto – ancor più sottolineata dal gesto eloquente – rimarca la gratitudine nei confronti di colui al quale dovevano la loro fortuna.

36 *Ouvrage de peinture, sculpture, et architecture, gravures, dessins, modèles, &c. exposés au Louvre par ordre de l'Assemblé Nationale; au mois de Septembre 1791; l'an III.e de la liberté*, Paris 1791, p. 2. Per i *Salons* del periodo rivoluzionario cfr. R. Michel, *L'art des Salons*, in *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, a cura di P. Bordes, R. Michel, Paris 1988, pp. 9-101; G.G. Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris 2004; U. van de Sandt, *Le Salon*, in *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, a cura di J.-C. Bonnet, Paris 2004, pp. 59-78; M.-C. Chaudonneret, *Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art?*, 2007 [https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804]; *"Ce Salon à quoi tout se ramène" Le Salon de peinture et de sculpture 1791-1890*, a cura di J. Kearns, P. Vaisse, Bern 2010.

37 Il quadro misura 97 x 130 cm.

38 Cfr. *Ouvrages de peinture,* cit. (vedi nota 36), nn. 63 e 713.

39 «Si le nom de M. Landon n'était pas au bas de cette esquisse, on la croirait de Stella». In *La béquille de Voltaire au Salon, première promenade*, Paris 1791, p. 16. Il quadro non è localizzato.

40 In *La béquille de Voltaire au Salon, seconde et dernière promenade*, Paris 1791, p. 36.

41 Cfr. L. Starcky, *Dijon Musée Magnin. Les peintures françaises. Catalogue sommaire illustré*, Paris 2000, p. 119; *Étrange visage. Portraits et figures de la collection Magnin*, catalogo della mostra (Dijon, Musée Magnin, 7 giugno-7 ottobre 2012), a cura di R. Cariel, Paris 2012, cat. 151; R. Cariel, *Aux marges du portrait peint. Territoire d'un genre, au prisme d'une ancienne collection privée*, in «Bulletin des Musées de Dijon», n. 13, 2012-2013 (2014), pp. 85-93.

42 Cfr. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1793*, a cura di A. de Montaiglon, X, Paris 1892, p. 183.

con un'opera connotata da un'assodata costruzione neoclassica, l'*Eléazar préfère la mort au crime de violer la loi en mangeant des viandes défendues*[43], ora conservata all'École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi.

A questo periodo risale l'effige di Landon[44] (fig. 9) disegnata da Edme Quenedey[45] al *physionotrace*, modalità in voga anche per l'ebbrezza di partecipare «aux expériences scientifiques amusantes et spectaculaires organisées par les savants»[46]. Solo un'immagine a poco prezzo, una sorta di biglietto da visita, che per Landon costituisce però una rarissima testimonianza del suo aspetto fisico, l'unica al momento individuabile. Una sua raffigurazione era stata eseguita dal nipote, Paul-Constant Soyer, figlio di Pauline, e donata al museo di Alençon[47] dalla vedova Josephine Charlotte Steiger nel 1912, insieme al «tableau du père et de la mère de mon cher mari»[48] offerto invece al Louvre. Alla madre, Paul-Constant aveva dedicato il suo esordio al *Salon* nel 1847, proponendo come unica opera un «Portrait de Mme Soyer, née Landon»[49], nello stesso tempo una rivendicazione del suo ruolo di incisore e un implicito omaggio al nonno, capostipite di una famiglia di artisti, a onta di qualsiasi dimenticanza.

Pauline non fu, però, la sola a subire l'offesa di una identità rubata; l'equivoco coinvolse anche il marito Louis-Charles Soyer, e forse scaturì proprio dalla sua abi-

43 Cfr. scheda 204, in *L'École de la liberté. Être artiste à Paris. 1648-1817*, catalogo della mostra (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts; 24 ottobre 2009-10 gennaio 2010) a cura di A.-M. Garcia, E. Schwartz, Paris 2009, pp. 277-279.

44 «Dess. p. Quenedey av. le phy. inv. p. Chr». Cfr. R. Hennequin, *Avant les photographies. Les portraits au physionotrace, gravés de 1788 à 1830. Catalogue nominatif, biographique et critique, illustré des deux premières séries de ces portraits*, s.l. 1932, p. 68, n. 310; M. Roux, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVIIIe siècle. Bibliothèque nationale, Département des estampes*, IV, Paris 1940, p. 546, n. 438.

45 Per l'invenzione di Gilles-Louis Chrétien, oltre ai testi già citati, cfr. R. Hennequin, *Un "photographe" de l'Époque de la Révolution et de l'Empire. Edme Quenedey, des Riceys (Aube): portraitiste au Physionotrace*, 2 voll., s.l. 1926-1927.

46 G. Mazeau, *Portraits de peu. Le physionotrace au début du XIXe siècle*, in «Revue d'histoire du XIXe siècle», 45, 2012, pp. 37-38.

47 Cfr. Archives Nationales de Paris, Département des peintures du musée du Louvre (série P), volume 6, Unité de description: 20144790/72. *Extrait du testament de Mme Vve Soyer*, 12 octobre 1912. La vedova Soyer probabilmente optò per il museo di Alençon in quanto due quadri di Landon erano stati lì collocati, *Dedalo e Icaro* nel 1860 e *Paolo e Virginia* nel 1872. L'unica opera attribuita a Soyer tuttora conservata ad Alençon, però, non credo possa essere considerata come una raffigurazione di Landon. L'*Homme au turban rouge* appare infatti lontanissimo dalle fattezze immortalate da Quenedey e non ricalca minimamente i costumi di inizio Ottocento. È chiaro che il nipote dovette lavorare di fantasia (aveva appena tre anni nel 1826), ma mi sembra improbabile che abbia potuto eseguire un ritratto completamente astorico, realizzando un'immagine romanzata e decisamente bohémienne, troppo discordante con la reputazione tenacemente costruita negli anni da Landon. Sono grata a Johanna Mauboussin, conservatrice du patrimoine del Musée des Beaux-arts et de la Dentelle di Alençon, per la documentazione che mi ha fornito.

48 Archives Nationales de Paris, Département des peintures du musée du Louvre (série P), volume 6, Unité de description: 20144790/72. *Extrait du testament de Mme Vve Soyer*, 12 octobre 1912. Il doppio ritratto non è attualmente localizzato. Ringrazio molto Marie Claire Guillard-Le Bourdellès, Direction de la recherche et des collections del Musée du Louvre, e Denise Faïfe, Documentation de la conservation del Musée d'Orsay.

49 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivant, exposés au Musée Royal le 10 mars 1847*, Paris 1847, p. 169, n. 1476.

tudine di firmare con il cognome accompagnato dalle sole iniziali L. Ch.[50], in seguito sciolte come Louise-Charlotte, pure a causa delle stampe eseguite dalla moglie e inserite in alcuni dei volumi da lui stesso curati[51]. Eppure, la sua attività si distingue per la serietà dei progetti e per una dedizione che fu sottolineata da Joseph-Daniel Guigniaut nel 1851: «Nous devons aussi rendre hommage à la longue patience de notre éditeur, M. L.Ch. Soyer, l'un de ces hommes rares qui comprennent assez la portée des œuvres de la science pour en préférer les résultats élevés et durables aux avantages immédiats et positifs»[52]. Un editore appassionato, si potrebbe affermare, e inoltre dotato di una cultura artistica affinata anche grazie alla collaborazione con il suocero, al punto da volerne raccogliere l'eredità nel 1826, all'indomani della sua scomparsa. L'anno dopo, infatti, apparvero le *Annales de l'école française des beaux-arts*[53]; l'iniziativa era stata presa in carica dall'editore Pierre-Augustin-Jacques Pillet[54] – «acquéreur du fond de treize précedens volumes des Salons»[55] – e curata da Soyer e da Jacques-Marie-Noël-Frémy, un pittore – conosciuto soprattutto per i suoi ritratti in miniatura[56] – che aveva «dessiné pendant plus de 15 année les planches des *Annales du musée*, et des précieuses collections graphiques de M. Landon»[57]. La volontà era quella di prosegui-

50 Cfr. J.G. Legrand, *Essai sur l'histoire générale de l'architecture... pour servir de texte explicatif au Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes... par J.N.L. Durand...*, chez L.Ch. Soyer, Paris 1809; *Fêtes a l'occasion du mariage de S.M. Napoléon... Recueil de gravures au trait... Avec une description par M. Goulet, architecte*, chez L.Ch. Soyer, Paris 1810; *Guillaume Tell. Treize compositions gravées par Ribault, d'après C. Oesterley, précédé d'une analyse du drame de Schiller*, par L.C. Soyer, Paris, 1833; L.-Ch. Soyer, *Modèles d'orfèvrerie, choisis aux expositions des produits de l'industrie française, réduits et gravés au trait d'après les pièces originales, ou les dessins qui ont servi à leur exécution. Recueil contenant plus de 200 objets d'usage, de table, d'église et d'apparat, accompagnés d'explications et d'observations critiques, et d'un résumé de l'histoire de l'orfévrerie française considérée sous le rapport de l'art et de l'économie politique*, Paris 1839.

51 In realtà, alla fantomatica Louise-Charlotte vengono attribuiti sia i lavori di Pauline sia quelli di Louis-Charles, con una fusione delle due personalità. Solo così si spiega la scheda della Bibliothèque Nationale de France.

52 J.D. Guigniaut, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques, ouvrage traduit de l'allemand du Dr Frédéric Creuzer, refondu en partie, complété et développé par J.-D. Guigniaut*, III, Paris 1851, p. III. Per Guigniaut cfr. M-M. Münch, *Joseph-Daniel Guigniaut et sa traduction de la «Symbolique» de Creuzer*, Rennes 1978.

53 *Annales de l'école française des beaux-arts. Recueil de gravures au trait, d'après les principales productions exposées périodiquement au salon du Louvre par les artistes vivants… par Antony Béraud, et une société d'artistes et d'hommes de lettres. Pour servir de suite et de complément aux Salons de 1808 à 1824, publiés par feu C.P. Landon*, Paris 1827.

54 Conosciuto come Pillet aîné. Cfr. http://data.bnf.fr/15016161/pierre-augustin-jacquesfrancois_pillet/#-other-ressources. Il fondo calcografico di Landon fu messo in vendita il 15 novembre 1826. Cfr. *Notice des ouvrages de chalcographie*, cit. (vedi nota 2).

55 *Annonces*, «Journal général de la littérature de France», 8, 1827, p. 254.

56 Cfr. J. Frémy, *Portraits de personnages remarquables*, Paris 1815; Id., *Portraits de personnages remarquables dans tous les genres, dessinés et gravés par J.-M.-N. Fremy, d'après les tableaux exposés aux Salons, accompagnés d'une notice sur chaque portrait*, Paris 1817. Nei due volumi non c'è nessuna raffigurazione di Landon.

57 *Mélanges*, "Le Mercure de France", XXIII, 1828, p. 331.

re la sezione moderna delle *Annales*, e i curatori – anonimi sia nell'*Avertissement* sia nell'*Avant-Propos*, ma identificati dalla stampa coeva[58] – non esitarono a rimarcarlo già nel titolo e a ribadirlo più volte: «M. Landon a rendu difficile la tâche que nous nous sommes faît un devoir d'accepter»[59], ammetteranno infatti con eloquenza. Il progetto, tuttavia, era ambizioso e intendeva allargare l'ottica di riferimento, inglobando le produzioni dei *Salons* e quelle «de nos artistes à Rome, des expositions de la Société des Amis des Arts ou autres, des grands travaux publics, tels que ce ceux de la Bourse, du Musée Charles X, etc. Enfin, nous donnerons la gravure de plusieurs monumens des arts, qu'on regrette de ne pas trouver dans les volumes des *Annales* […], et des notices biographiques sur les artistes distingués que la France a perdu»[60].

Colmare le lacune ed evitare gli errori di Landon sembrano essere gli obiettivi primari, un intento dichiarato con chiarezza: «on lui a reproché avec raison […] d'avoir quelquefois désigné au crayon des dessinateurs des tableaux trop peu dignes des honneurs de la gravure, et, dans le compte qu'il rendait des productions de nos artistes, de manquer trop souvent de critique, et de ne donner en quelque sorte que le tracé de leurs ouvrages»[61]. I giornali, invece, non tardarono a sottolineare che «MM. Soyer et Frémy […] sont trop souvent tombés dans la même faute»[62], continuando a riservare una «trop grande indulgence»[63] a opere considerate non memorabili: «la bienveillance est une chose excellente: il faut être bienveillant quand on examine l'ouvrage d'un jeune homme qui entre dans la carrière; mais quand on a à juger un artiste qui depuis long-temps persiste dans sa médiocrité, toute indulgence est blâmable, car elle ne sert à rien. Être sévère pour M. Delacroix et bienveillant pour M. Granger, c'est être juste à contresens»[64]. Il cronista di "La Pandore", in effetti, aveva saputo ben cogliere il punto debole di tutta l'operazione; Soyer e Frémy – e pure Antony Béraud, a cui era stato affidato il compito di coordinare i testi a corredo delle *planches* – sembravano sordi ai cambiamenti e incapaci di riconoscere i talenti nascenti. La loro è una posizione espressa già nelle premesse e rimarcata con vigore: «M. Landon n'avait que l'embarras du choix au milieu d'une foule d'ouvrages estimables qui tous attestaient plus ou moins la splendeur de l'art; jour de gloire où naissaient les conceptions immortelles des David, des Girodet, des Gros, des Gérard, des Prudhon! Sans doute de grands talens florissent encore […]. Mais, derniers débris d'une époque glorieuse,

58 Oltre ai titoli citati, si veda anche *N. 104- Annales de l'école française des beaux-arts*, "La Revue encyclopédique", XXXVIII, 1828, pp. 217-218.

59 *Avant-propos*, in *Annales de l'école française*, cit. (vedi nota 53), p. xi.

60 *Avertissement*, in *Annales de l'école française*, cit. (vedi nota 53), p. vj.

61 *Avant-propos*, cit. (vedi nota 59), p. xij.

62 In "La Pandore", 1761, 16 marzo 1828, p. 3.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

ces artistes soutiendront-ils l'art en décadence? Nous n'osons l'espérer. De toutes parts de funestes principes ont envahi l'école, et ces principes ont été applaudis des maîtres […]. On veut faire du romantisme en peinture comme en littérature, comme si la peinture pouvait marcher avec des abstractions et de *à peu près*! […] Nous sommes loin d'être les partisans du genre purement académique, et des secs et roides imitateurs de David. Mais […] loin de nous les partisans du genre sale et barbouillé, qui ne se donnent la peine ni de dessiner ni de peindre: ne pouvant suivre l'art dans son âge viril, ils veulent le rappeler à son enfance. Le mot nature est toujours dans leur bouche; mais comment la voyent-ils? noire, terne, outrée, sans grâce, sans air, sans formes»[65].

Non era, evidentemente, così semplice replicare il successo delle *Annales*; a Landon si poteva ancora perdonare uno sguardo rivolto al passato in virtù di una reputazione ottenuta grazie a un impegno instancabile, ma Soyer e Frémy non possedevano né la stessa autorevolezza né la capacità di leggere il presente. Troppo attardati, non ottennero il riscontro sperato, e il progetto si esaurì nel giro di un anno, nonostante l'adesione degli antichi collaboratori di Landon, «artistes, dessinateurs et graveurs»[66], pronti a scendere in campo per concorrere «à la continuation d'un ouvrage au succès duquel leurs talens ont si puissamment contribué»[67]. Tra questi, non poteva mancare Pauline. Una presenza, la sua, ancor più sottolineata dalla volontà di evidenziare la filiazione da colui che era stato l'ideatore delle *Annales*; e di nuovo alla sua firma si aggiunse "née Landon", come segno di un'ideale successione a cui sentiva di poter aspirare, un gesto nello stesso tempo simbolico e immediatamente percepibile. Eppure, Pauline non aveva contribuito agli ultimi volumi dedicati ai *Salons*; dal 1819 al 1824, infatti, il suo nome non compare, e la sua collaborazione con il padre si interrompe nel 1815 con la *Galerie di M. Massias*[68], di cui comunque incide la quasi totalità delle *planches*. Un distacco davvero molto prolungato, lungo quasi dieci anni, che può trovare una spiegazione se messo in relazione con un'altra impresa, *Choix de tableaux et statues des plus célèbres musées et cabinets étrangers*, che si sviluppò dal 1819 al 1821. Tradizionalmente assegnata a Landon[69], credo debba essere considerata un'opera a sé stante, come già si intuisce dal lungo sottotitolo – *Recueil de Gravures au trait…, par une société d'artistes et d'amateurs. Ouvrage classique destiné à servir de suite et de complément aux Annales du Musée de France, publiées par C.P. Landon* – che esplicita una correlazione e non un'autografia

65 *Avant-propos*, cit. (vedi nota 59), pp. xiij-xiv.

66 *Avertissement*, cit. (vedi nota 60), p. vij

67 *Ibidem*.

68 Landon, *Annales*, cit. (vedi nota 3), *Seconde collection. Partie ancienne. Galerie de M. Massias*, Paris 1815.

69 Cfr. il catalogo della Bibliothèque Nationale de France: https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/-cb30732529s.

diretta[70]. Si tratterebbe, quindi, di un lavoro affine alle *Annales* ma indipendente, forse consentito in virtù di legami personali, e la stragrande maggioranza delle stampe realizzate da Pauline nei sei volumi della raccolta indurrebbe a ritenere plausibile un'ipotesi del genere. Difficile stabilire chi si celasse dietro la generica formula "une société d'artistes et d'amateurs"; l'abitudine di non firmare le singole schede impedisce di conoscere i diversi – e a volte numerosi – redattori alla base di questi periodici, da considerarsi spesso il risultato di uno sforzo collettivo e condiviso[71]. Non è quindi fattibile stabilire l'incidenza di Louis-Charles Soyer nella stesura sia delle *Annales de l'école française des beaux-arts*[72] sia della *Choix de tableaux et statues des plus célèbres musées et cabinets étrangers*; ma certo doveva essere nota la sua dimestichezza con l'arte e rodate le sue capacità di scrittura se venne reclutato come redattore fisso dell'*Encyclopédie des gens du monde*, pubblicata dal 1833 al 1844. Il suo è un apporto decisamente specifico, che lo vide impegnato nella compilazione di numerose voci biografiche, parecchio eterogenee – da Caravaggio a Delacroix, dai Carracci a François Boucher, da Alonso Cano a Gaspare Landi – o nell'elaborazione di alcuni lemmi tecnici, quali *Lumière* e *Manière*, *Lavis* e *Bistre*. È soprattutto una voce, però, ad attrarre l'attenzione, quella dedicata alla *Gravure*, che pare riassumere l'intera carriera di Soyer e, nello stesso tempo, condensarne la vita. Assai estesa, ostenta una competenza frutto di un'esperienza stratificata negli anni e l'urgenza di restituire la giusta dignità a una pratica considerata una forma d'arte di tutto rispetto. «Une gravure est un dessin; elle en a le but, elle en a l'effet»[73], affermerà infatti con tono perentorio. In una lunga carrellata storica e metodologica, arricchita di precisi accenni ai diversi procedimenti tecnici, Soyer destinerà solo uno spazio esiguo alla *gravure au trait*; nel difendere una modalità in fondo ancora considerata marginale, tuttavia, ne ribadisce la peculiarità di «faire connaître la pensée d'un artiste, c'est-à-dire l'ordonnance, le caractère, le style, le dessin, l'expression des figures d'une composition

70 A conferma della mia ipotesi, va detto che l'opera non compare tra quelle di proprietà di Landon messe in vendita dopo la sua morte. Cfr. *Notice des ouvrages de chalcographie*, cit. (vedi nota 2). Senza considerare che Landon usava spesso la formula inequivocabile "redigé par".

71 Lo stesso Landon si affidò a molti collaboratori, non facilmente identificabili. Sicuramente, Pierre-Jean de Béranger fu redattore delle *Annales* dal 1805 al 1808, come egli stesso ricorda: «J'entrai dans les bureaux du peintre Landon, où je rédigeai le texte de son Musée. […] Lié avec plusieurs peintres, il me fut facile de remplir ma nouvelle tâche: j'y achevai de perfectionner mon goût pour les arts plastiques, grâce aux conseils de Landon, qui ne manquait ni de tact ni de savoir. Les dix-huit cent francs de cette place, joints aux mille francs de l'Institut, me procurèrent les plus douces jouissances de la richesse». *Œuvres postumes de Béranger. Ma biographie, écrite par Béranger, avec un appendice et des notes...*, Paris 1875, pp. 95-96. Cfr. anche *Correspondance de Béranger*, a cura di P. Boiteau, I, Paris 1860, pp. 44-47. Per un approfondimento si rimanda a *Pierre-Jean de Béranger, poète national*, a cura di F. Baudez, Paris 2005.

72 Al contrario, Frémy firmò i suoi disegni.

73 L.Ch. Soyer, *Gravure*, in *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts… par une société de savans, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers*, XII, seconda parte, Paris 1839, p. 786.

pittoresque, ou la précision mathématique et la pureté des profils d'une œuvre d'architecture, ou la forme précise et le sentiment d'un objet de décoration»[74]. Parole che ricalcano le perorazioni scritte da Landon agli esordi della sua impresa[75]; ciò nonostante, alle *Annales du musée* Soyer non riserva neanche un accenno, mentre segnala alcuni titoli coevi, direttamente concorrenziali, quali «le *Musée Napoléon* édité par Filhol, un fastueux recueil de vignettes d'après les compositions des grands maîtres»[76] o il *Musée français*[77]. Solo in una nota, e senza giudizi di merito, indicherà «*Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*, recueil classique, publié par Landon»[78]; una dimostrazione di riservatezza derivata da un coinvolgimento personale, che però appare eccessiva se si valuta la grande fortuna e la diffusione internazionale delle *Annales*, un riserbo che lo indurrà a evitare anche qualsiasi riferimento alla moglie.

A questo punto, la storia dei coniugi Soyer sembra interrompersi bruscamente. Nessun volume, neanche una stampa con la loro firma a fornire la prova di un prosieguo lavorativo, come se la loro attività fosse andata dissolvendosi e il destino artistico della famiglia proseguisse soltanto attraverso Paul-Constant. Nel 1851 sono attestati a Écouen[79] insieme al figlio, e qui passeranno il resto della loro vita. Pauline morirà il 30 gennaio 1871; qualche anno dopo il *Dictionnaire général des artistes de l'École française* andrà a stilare un malinconico epitaffio: «Les renseignements nous manquent sur cette artiste»[80].

74 Ivi, p. 803.

75 La scelta della *gravure au trait* fu difesa a oltranza da Landon, in disaccordo con coloro che la ritenevano una modalità assolutamente «défectueuse […]; nous, au contraire, nous nous applaudirions d'avoir choisi ce genre de gravure, puisqu'il nous oblige de nous renfermer dans les nobles limites de l'Art, l'invention, le caractère, le mouvement, l'expression; et j'atteste, sur ce point, non-seulement les Artistes pénétrés de la dignité de leur Art, mais encore tous les hommes, instruits ou élevés dans des idées libérales». Landon, *Première année*, cit. (vedi nota 3), p. 3.

76 Soyer, *Gravure*, cit. (vedi nota 73), p. 799. Cfr. *Cours historique et élémentaire de peinture ou Galerie complette du Museum central de France, par une société d'amateurs et d'artistes*, 10 voll., Filhol, Paris 1802-1815.

77 *Le Musée Français. Recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale*…, 9 voll., Paris 1803-1809. La raccolta, pubblicata dagli editori Robillard-Péronville e Laurent, fu iniziata da Simon-Célestin Croze-Magnan e continuata da Ennio Quirino Visconti e da Toussaint-Bernard Émeric-David. Per un approfondimento su queste raccolte si rimanda a C. Savettieri, *Les Galeries illustrées du Louvre: indiquer des modèles ou rechercher l'originalité?*, in *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVIe-XVIIIe siècle)*, Atti del convegno (Paris, 20-21 ottobre 2006), a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Milano 2010, pp. 259-267.

78 Soyer, *Gravure*, cit. (vedi nota 73), p. 803.

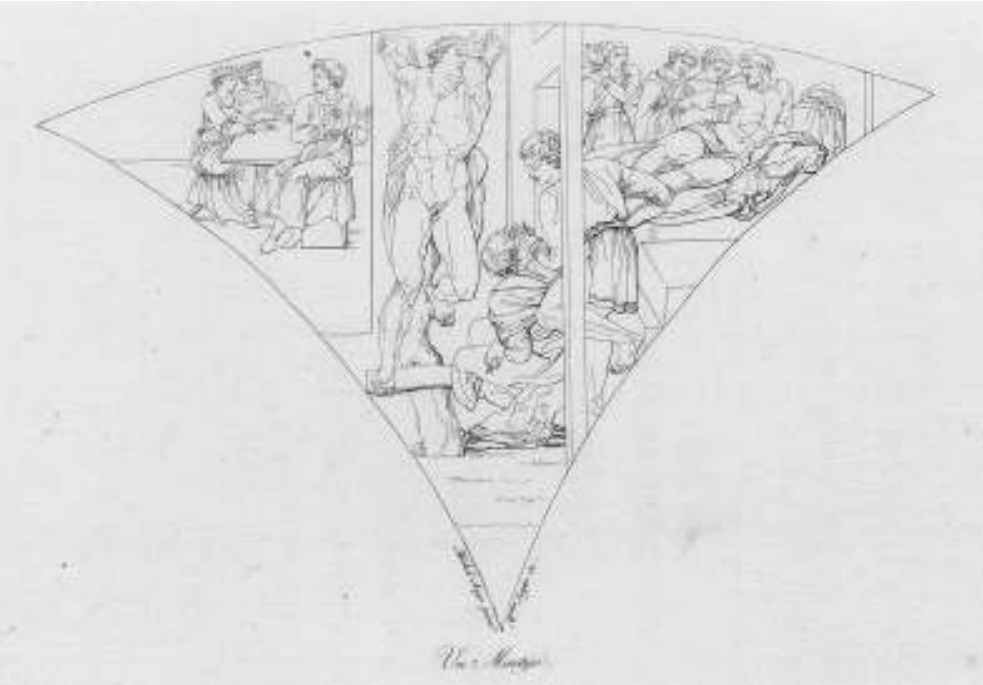
79 Al numero 4 di rue de la Beauvette. Ringrazio molto Christian Dauchel per le informazioni che mi ha fornito. Cfr. D. Baduel, A. Bertrand, C. Dauchel, *L'École d'Écouen une colonie de peintres au XIXe siècle*, Écouen 2012, pp. 105-107.

80 *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours: architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes. Ouvrage commencé par Émile Bellier de La Chavignerie; continué par Louis Auvray*, II, Paris 1885, p. 521.

1. Pauline Landon, *Planche trente-cinquième. La statue de Nicolas Poussin par Joulien*, in Ch.-P. Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*, XV, Paris 1807

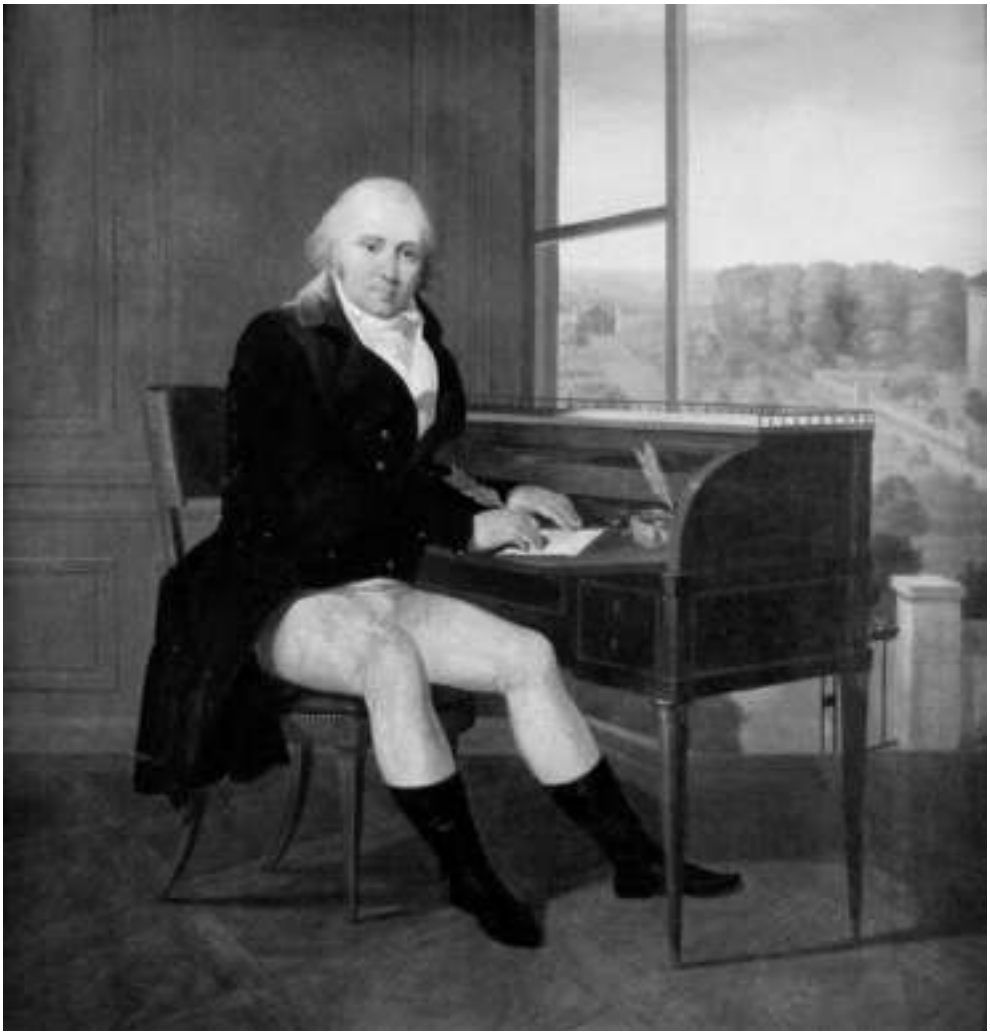
2. Mme Soyer, née Landon, *Planche cinquième. La Présentation au Temple; Tableau de Raphaël*, in Ch.-P. Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts. Seconde collection. Partie ancienne*, I, Paris 1810

3. Mme Soyer, née Landon, *Planche CCIX. Le Déluge, ou l'Hiver,* in *Vie et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. École française. Vie et œuvre complète de Nicolas Poussin*, I, Paris 1811



4. Mme Soyer, *Planche XXIII. Un martyr,* in *Vie et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles. École fiorentine. Vie et œuvre complète de Michel-Ange Buonarotti*, I, Paris 1812

5. Mme Soyer, *Planche 14*, in *Modéles d'orfévrerie, choisis à l'Exposition des produits de l'industrie française au Louvre en 1819*, Paris 1822



6. Charles-Paul Landon, *Ritratto di Pierre-Jean Pihan*, collezione privata

7. Charles-Paul Landon, *Ritratto di Pierre-Jean de Bourcet e della sua famiglia*, Grenoble, Musée de Grenoble

8. Charles-Paul Landon, *Testa di donna*, Dijon, Musée Magnin

9. Edme Quenedey, *Ritratto di Charles-Paul Landon*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France

LA FORTUNA DEI PRIMITIVI ITALIANI NELLA CULTURA CATALANA DELL'OTTOCENTO: IL CASO DI PABLO MILÁ Y FONTANALS

Carolina Brook

Il fondo di disegni e acquerelli del pittore e teorico catalano Pablo Milá y Fontanals conservato all'Accademia di Sant Jordi di Barcellona rappresenta oggi un nuovo e interessante episodio di quell'intenso fenomeno di riscoperta dei primitivi e di *revival* del Medioevo che ha attraversato con declinazioni diverse tutto il Romanticismo europeo[1]. Si tratta di un nucleo di circa 1000 fogli, di cui ne sono stati catalogati finora 508, che il pittore ha realizzato in gran parte nel periodo del soggiorno italiano, dal 1832 al 1841, svolto sotto la guida di Tommaso Minardi[2].

L'arrivo di Milá a Roma anticipò di poco l'approdo nel 1834 della nuova promozione di pensionati della Escuela de Nobles Artes barcellonese per ultimare la propria formazione, i pittori Pelegrín Clavé e Francisco Cerdá de Villarestán e lo scultore Manuel Vilar, avviata dopo una lunga fase di declino dell'istituzione e di interruzione dei concorsi per Roma[3].

1 Sulla ciclica attenzione ai pittori del Tre e Quattrocento e il suo intensificarsi a partire dal Settecento fino ai romantici, resta insostituibile l'analisi di G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici,* Torino 1964. Sulla complessa articolazione del dibattito ottocentesco si vedano P. Barocchi, *Riscoperta del Vasari e dei primitivi. Puristi e antipuristi 1807-1885*, in *Storia moderna dell'arte in Italia*, I, Torino, 1998, pp. 443-448 e F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano 1998. Per quel che riguarda il gusto e il collezionismo si vedano F. Haskell, *Riscoperte nell'arte* [1976], Milano 1982; E.H. Gombrich, *The Preference for the Primitive*, London 2002.

2 Pablo Milá (1810-1883), proveniente da una famiglia agiata e da un ambiente culturale stimolante, a Barcellona frequentò per poco tempo la Escuela de Nobles Artes de la Lonja prima di partire per l'Italia. Il fondo dei suoi disegni e acquerelli è pervenuto all'Accademia nel 1907 come volontà testamentaria del fratello Manuel Milá y Fontanals (1818-1884). Su P. Milá si vedano M. Benach Torrents, *Pablo Milá y Fontanals gran figura del romanticismo artístico catalán,* Vilafranca del Panedès 1858; N. Rivero, *Les notes manuscrites de Pau Milà i Fontanals de l'arxiu Benach de Vilafranca del Panedès,* "D'Art", 10, 1984, pp. 51-60; A. Sabaté i Mill, *Pau Milà i Fontanals*, Vilafranca de Panedès 1984; C. Brook, *Gli allievi catalani di Tommaso Minardi*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma 2012, pp. 335-347.

3 Sulle correnti puriste e nazarene in Catalogna si vedano, A. Cirici Pellicer, *Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", III, 2, 1945, pp. 59-93; F. Fontbona, *Accademie e Nazareni*, in *Raffaello e l'Europa*, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Roma 1990, pp. 733-755; M. González López, *Romanticisme historicista a Catalunya. Medievalisme, Llegenda i identitat nacional*, "Afers. Fulls de recerca i pensament", 19, 1994, pp. 709-719; F. Fontbona, *L'Ottocento dal neoclassicismo al realismo,* in *La Pittura in Europa. La pittura spagnola*, II, a cura di A.E. Pérez Sánchez, Milano 1995, pp. 437-439; M. González López, *La influència alemanya en el purisme català*, in F. Fontbona, M. Jorba, *El romanticisme a Catalunya 1820-1874,* Barcelona 1999, pp. 59-63.

Fondata nel 1775 come Escuela Gratuita de Diseño dalla potente Junta de Comercio de Cataluña per formare gli artefici da impiegare nelle manifatture tessili delle Indie, nel 1779 fu trasformata in Escuela de Nobles Artes, che dal 1789 istituì le pensioni di perfezionamento delle belle arti in città come Madrid, Roma e Parigi[4]. Nell'Urbe i catalani fecero riferimento allo scultore conterraneo Antonio Solá, nominato nel 1832 dall'Accademia di San Fernando di Madrid direttore di tutti i pensionati spagnoli[5].

Gli artisti catalani, ai quali si aggiunsero Joaquín Espalter e Claudio Lorenzale[6], giunsero a Roma in un momento cruciale del pensiero di Tommaso Minardi, condensato nella prolusione *Delle qualità essenziali della pittura italiana* pronunciata all'Accademia di San Luca, di cui era vice presidente e docente di pittura, nel medesimo 1834.

Nel «considerare i fatti della risorta pittura nostra, risorta dal puro natural genio nazionale»[7], Minardi tracciava il percorso evolutivo della storia della pittura italiana, individuando, da Giotto all'epoca della perfezione di Leonardo, Raffaello e Michelangelo, l'affermarsi sul piano artistico di una lingua nazionale, molto prima che questa potesse tradursi in una realtà politica. Tale interpretazione, così ben delineata da Stefano Susinno anni orsono[8], dovette essere uno dei maggiori motivi di attrazione per la nuova generazione di catalani, alla ricerca in quel momento di una propria definizione artistica da integrare nel più ampio processo di elaborazione di un'identità regionale in corso, e passato alla storia come epoca della *Renaixença*[9].

La Catalogna dei primi anni trenta dell'Ottocento viveva una fase complessa, in cui la crisi economica seguita alla guerra d'Indipendenza contro la Francia napoleonica si

4 Nel 1849 la Escuela divenne Acàdemia de Sant Jordi. Si veda P. Vélez, *De l'Escola Gratuïta de Disseny al debat art-indústria (1775-1850),* in *Dos segles de Disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona 2004, pp. 15-39.

5 Su A. Solá si vedano, C. Brook, *Canova e gli scultori spagnoli del primo Ottocento. La figura di Antonio Solá artista "romanizzato"*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa 2004, pp. 293-308; *La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861). Escultor a Roma*, a cura di P. Vélez, A. Riera, "Quaderns del Museu Frederic Marès", 15, 2009.

6 J. Espalter (1809-1880), dopo una prima formazione alla Lonja di Barcellona, si è trasferito per un periodo a Marsiglia e Parigi per giungere nel 1834 a Roma. C. Lorenzale (1815-1889), di origine italiana, dopo aver vinto la medaglia d'argento di pittura alla Lonja, giunse a Roma nel 1837. Si vedano C. Reyero, M. Freixa, *Pintura y escultura en España, 1808-1910*, Madrid 1999, pp. 100-102; F. Fontbona, V. Durà, *Catàleg del Museu de la Reial Acàdemia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi,* I, Barcelona 1998.

7 T. Minardi, *Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione*, discorso letto nella solenne adunanza delle Pontificie Accademie di Archeologia e di San Luca, Roma 1834.

8 S. Susinno, *Introduzione,* in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871),* catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983) a cura di S. Susinno, Roma 1982; S. Susinno, *La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro,* catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 febbraio-3 maggio 1992) a cura di R. Barilli, Milano 1992, ora entrambi in S. Susinno, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Cinisello Balsamo Milano 2009, pp. 29-45, 143-159.

9 Sul clima culturale dell'epoca si vedano González López, *Romanticisme historicista a Catalunya,* cit. (vedi nota 3); *Història de la cultura catalana. Romanticisme i Renaixença 1800-1860*, a cura di P. Gabriel, Barcelona 1995.

alternava a speranze e segnali di una nuova ripresa. La morte di Fernando VII nel 1833 e la fine del suo governo assolutista avevano aperto la delicata questione della sua successione che vedeva contrapposte le pretese del fratello del re, l'infante Don Carlo, a quelle della sovrana Maria Cristina, reggente della futura Isabella II. Ne conseguì quella che fu appellata la prima guerra carlista, una vera e propria guerra civile fra i tradizionalisti di Carlo e i liberali, in cui entrarono in gioco anche le rivendicazioni di regioni come la Catalogna, l'Aragona, Valencia e Andalusia per una maggiore autonomia dal potere centrale di Madrid. In particolare in Catalogna, zona più industrializzata del paese, si innescò una serie di rivolte, le *bullangues*, contro il clero e le gerarchie del Principato, colpevoli di aver ostacolato l'attuazione di moderne riforme sociali, che culminarono nell'estate del 1835 con l'incendio di alcuni dei più importanti conventi di Barcellona e la soppressione degli enti ecclesiastici[10]. Tale fermento ebbe ripercussioni profonde e durature su tutti gli ambiti culturali, coinvolti a pieno titolo in questo processo di riformulazione identitaria. Letterati, poeti, storici, filosofi e filologi, attenti conoscitori dei protagonisti del Romanticismo europeo, da Foscolo, Manzoni e Alfieri, a Scott, Chateaubriand, Byron e Schiller, trovarono in questi ultimi gli stimoli e il lessico con cui rileggere la propria storia e la propria cultura intese come quelle di una collettività sostanzialmente differente dalla nazione spagnola di matrice castigliana. Gli studi di Xavier Barral i Altet hanno ben delineato la volontà dell'epoca della *Renaixença* di individuare nell'architettura romanica locale il simbolo delle origini della nazione catalana, tentando di isolarne dei caratteri propri, in qualche modo peculiari anche rispetto al romanico francese e dell'Italia settentrionale[11]. Nell'ambito linguistico già dall'inizio del secolo si era avviato un importante programma di rivalutazione del catalano, sottraendolo al mero uso popolare, nella pubblicazione di un *Diccionari català-castellà-llatí,* di una *Gramàtica i apologia de la llengua catalana,* cui erano seguite nel 1832 la prima edizione in catalano del *Nuovo Testamento* e nel 1836 le *Memorias para ayudar a formar un diccionario critico de escritores catalanes* di Felix Torres Amat[12]. In quest'ultimo

10 C.M. Pulvirenti, *Il presagio spagnolo. Diplomazie e volontari italiani nella prima guerra carlista*, tesi di Dottorato di Ricerca in Storia contemporanea, Università di Catania, XXIV ciclo, 2010-2011, pp. 108 e sgg.; F. García de Cortázar, J.M. González Vesga, *Storia della Spagna. Dalle origini alla democrazia* [1993], Milano 2001, pp. 334-338. Le rivolte popolari culminarono nella *desamortización,* la confisca dei beni ecclesiastici che in parte furono alienati e in parte entrarono a far parte della collezione della Escuela della Lonja. Per arginare le dispersioni e i danni il governo catalano istituì nel 1844 la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos.

11 X. Barral i Altet, *L'estudi de l'art romànic català o la construcció d'una identitat nacional*, in *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, catalogo della mostra (Parigi, Musée national du Moyen Age 14 settembre 2004 - 3 gennaio 2005 e Barcellona, MNAC, 18 gennaio-20 marzo 2005) a cura di J. Camps i Sòria, X. Dectot, Barcelona 2004, pp. 23-33; X. Barral i Altet, *L'art romànic català a debat,* Barcelona 2009.

12 Il *Diccionari català-castellà-llatí* di J. Esteve, J. Bellvitge e A. Juglà nel 1803 e la *Gramàtica i apologia de la lengua catalana* di J. P. Ballot nel 1815. Si veda *Hist*ò*ria de la cultura catalana,* cit. (vedi nota 9), pp. 78-99.

anno Manuel Milà, filologo e studioso di Dante, esordiva nella rivista *El Vapor* in una difesa appassionata di quelle istanze romantiche maggiormente intrise di misticismo e spirito religioso, che poi avrebbe condiviso con il fratello Pablo al suo ritorno da Roma, contribuendo entrambi alla fortuna di Dante e dei pittori italiani del Tre e Quattrocento in Spagna[13]. Spettava dunque ai giovani pervenuti nell'Urbe attuare il medesimo rinnovamento nel campo delle arti, declinando i modelli studiati in Italia in una nuova arte catalana moderna[14].

In questo clima si deduce che le affinità fra Milá e Minardi dovettero essere molteplici e la lezione che il catalano ricevette dal maestro faentino si estese al piano teorico da cui trasse anche la medesima vocazione pedagogica, che poi al ritorno a Barcellona Milá avrebbe esercitato con preponderanza dalla cattedra di Teoria e Storia delle Belle Arti all'Accademia di Sant Jordi[15], cercando di rinnovare in senso purista la pratica accademica[16].

Nel primo articolo che Milá ha dedicato a Giotto, dopo il rientro in Spagna, si coglie il peso ideologico dell'insegnamento ricevuto da Minardi e di ciò che egli ha trasmesso ai numerosi allievi stranieri nel guardare ai primitivi italiani:

> Aquel pueblo que en el apogeo de la antigua grandeza romana y de la omnipotencia pontificia necesitò el auxilio del genio griego y bizantino, creó entonces una pintura peculiar y nacional, y se apoderó por primera vez del cetro de las artes para conservarlo largo tiempo. Las ciudades de Sena, Pisa, Florencia, Bolonia, Venecia, Lucca y Ferrara se disputan la gloria de haber visto nacer el genio que secundó, empujó y, por decirlo así, acaudilló esta revolución artística... bien superior á todos ellos aparece

13 M. Milá y Fontanals fu docente di estetica all'Università di Barcellona dal 1845. Oltre a Dante, si occupò dell'opera di Alessandro Manzoni e di Silvio Pellico. "El Vapor, periodico mercantil, político y literario de Cataluña", fondato nel 1833 e "El Catalán", del 1834, furono le pubblicazioni che più veicolarono gli ideali romantici e la nuova letteratura catalana aperta ai molteplici influssi europei. *Història de la cultura catalana,* cit. (vedi nota 9), pp. 90-101. Si veda inoltre J. Cuscó i Clarascó, *De les idees estètiques de la Renaixença a l'obra de Verdaguer. Verdaguer, els germans Milà i Fontanals, Llorens i Barba i Coll i Vehí,* "Anuari Verdaguer", 14, 2006, pp. 279-290.

14 Brook, *Gli allievi catalani,* cit. (vedi nota 2), p. 336.

15 Tale insegnamento durò dal 1851 al 1856 quando si dimise polemicamente contro la politica di accentramento di Madrid. Nello stesso 1851 era stato nominato accademico anche della sezione di architettura, occasione che gli permise di avviare i suoi studi sul romanico catalano, che sarebbero risultati determinanti nella successiva azione di tutela e conservazione del patrimonio artistico all'interno della Commissione per i Monumenti Storici e Artistici di cui fece parte dal 1866, diventandone presidente nel 1877. Nel 1868 Milà rientrò all'Accademia dove pronunciò diverse conferenze sull'architettura del Medioevo (1868), su Overbeck (1870) e sulle arti dell'antica Grecia (1873).

16 S. Ricci, *Il magistero purista di Tommaso Minardi (1800-1850). Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per la diffusione in Europa dei fenomeni di Revival,* tesi di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, XXI ciclo, pp. 168-169. S. Ricci, *Agli albori del purismo: il riflesso degli "antichi maestri" nell'opera del giovane Tommaso Minardi*, in *La ricerca giovane in cammino per l'arte*, a cura di M. Andaloro, C. Bordino, R. Dinoia, Roma 2012, pp. 241-261.

> Giotto, que como Dante su amigo en la poesía, eclipsa en la pintura la fama de sus contemporáneos y antecesores[17].

Continuando:

> Mas preciso es confesar que la buena enseñanza de Cimabue y las grandes disposiciones de Giotto no hubieran producido un genio de igual naturaleza en otro país y en otro siglo…y son ademas necesarias ciertas creencias, tradiciones, costumbres y estado social que vigorizan la fuerza interna de la que tratan aquellas sublimes creaciones[18].

Una considerazione del contesto e della storia che Milá ha ereditato da Minardi che aveva scritto:

> Ecco dunque, fin dal primo risorgere l'arte della pittura, stabiliti in maraviglioso modo i grandi principj fondamentali e regolatori dell'arte stessa: invenzione e composizione di subbjetti i più interessanti al cuore umano, espressione la più viva e conveniente, caratteri e costumi i più veri e giusti, il tutto semplice ed uno; per conseguente tutto moderato da economia più bella, e proporzionata al luogo, al tempo, ed ai subbjetti stessi. Insomma tutto è stabilito di quanto forma lo spirito della tragedia e della epopea[19].

I giovani catalani a Roma iniziarono dal disegno di figura, un esercizio che a Barcellona era molto decaduto, nonostante le lezioni alla Escuela del noto scultore neoclassico Damián Campeny che, dopo anni nella capitale pontificia, educò generazioni di allievi sui materiali riportati dall'Urbe[20]. La mancanza di un adeguato mercato dell'arte e di un collezionismo privato vivace avevano evidentemente ridotto le necessità formative degli artisti a un tipo di produzione di destinazione devozionale[21].

Nel marzo del 1836 Pelegrín Clavé guadagnò un premio di incoraggiamento alla Scuola capitolina del Nudo, sotto la guida di Thorvaldsen, con una figura colta di profilo,

17 P. Milá, *Giotto*, I, "El Renacimiento", 19, 1847, p. 445. La rivista "El Renacimiento", fondata da F. de Madrazo e A. de Zabaleta nel 1847 a Madrid, è stata un organo di diffusione del purismo internazionale in Spagna. Progettata come il seguito di "El Artista" (1835- 1836), pubblicazione istituita dallo stesso Madrazo con il fratello Pedro e il lo scrittore Eugenio de Ochoa, fu poi assorbita dal "Semanario Pintoresco Español" (1835-1857) che mantenne vivi i contatti con gli altri centri europei.

18 Ivi, p. 446.

19 Minardi, *Delle qualità essenziali,* cit. (vedi nota 7), p. 9.

20 C. Brook, *Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento,* "Ricerche di Storia dell'Arte", 68, 1999, pp. 17-30.

21 A. Riera, F. Fontbona, *L'art: de la norma neoclassica a l'estimul del natural*, in *Història de la cultura catalana,* cit. (vedi nota 9), p. 144.

mentre Claudio Lorenzale nel settembre del 1838 ottenne il secondo premio alla prova delle pieghe, diretta da Giovanni Silvagni[22]. Milà invece, insieme a Vilar, è attestato come frequentante delle scuole accademiche di San Luca nel 1835 e probabilmente lì e nell'atelier di Minardi ha eseguito i numerosi studi di nudo, di panneggi e di muscolature oggi conservati nel nucleo di Barcellona. Eppure Ernesto Ovidi, inserendolo nel secondo gruppo di allievi del faentino (1833-1841), lo ricordava soprattutto come un «buon colorista»[23].

Effettivamente dagli acquerelli dell'Accademia di Sant Jordi questa qualità emerge con evidenza, al punto da apparire quasi preponderante rispetto al segno, che tuttavia nei disegni a puro contorno è condotto con accuratezza e sensibilità. Negli oltre cinquecento fogli finora censiti si può osservare come Milá raramente copi intere opere, preferendo porzioni di esse e soprattutto i dettagli di figure dove l'articolazione delle pose permetteva nel contempo un approfondimento dei movimenti del corpo e l'analisi delle espressioni. Così le sagome isolate tratte dagli affreschi della Cappella di San Brizio di Signorelli (fig. 1) o dei *Santi Cosma e Damiano* della *Crocifissione* del Beato Angelico del Museo di San Marco (fig. 2) e gli studi sul Giotto di Assisi e di Padova diventavano l'occasione per esercitarsi nella gamma intensa delle passioni umane:

> Considerando por fin aisladamente la escuela de Giotto, su carácter culminante es la espresión, y tal la intensidad de esta, que segun el ilustre Minardi *ni antes los griegos, ni despues Rafael y Leonardo le escedieron en esta parte*[24].

I percorsi battuti con gli altri connazionali alla volta dell'Umbria, di Siena, Firenze, Pisa, ma anche di Bologna, Padova e Venezia ricalcavano quelli intrapresi circa mezzo secolo prima da pittori come l'olandese David Pierre Humbert de Superville e l'inglese William Young Ottley per la campagna di disegni dei dipinti del Tre e Quattrocento per l'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt[25]. I disegni di Milá – che in molti casi

22 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Clavè, inv. B751, e Lorenzale, inv. B762. Su Clavé e Vilar, che da Roma si trasferirono nel 1846 in Messico, dove riformarono l'Accademia di San Carlos in direzione purista, si vedano le monografie di S. Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé*, Ciudad de México 1966 e Id., *El escultor Manuel Vilar,* Ciudad de México 1969.

23 E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola,* Roma 1902, p. 118.

24 P. Milá, *Giotto*, II, "Semanario Pintoresco Español", 17 ottobre 1847, p. 334.

25 G. Previtali, *Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville*, "Paragone", 149, 1962, pp. 32-51. Sull'interesse di Ottley per Giotto in particolare si veda Haskell, *Riscoperte nell'arte,* cit. (vedi nota 1), p. 99. Sull'importanza dell'iniziativa del D'Agincourt si vedano gli studi di I. Miarelli Mariani e in particolare *Seroux D'Agincourt e l'Histoire de l'Art par le Monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005, con bibliografia precedente. Sul tema della copia si veda C. Mazzarelli, *La parola alle fonti: copia servile* versus *copia libera (XVIII-XIX secolo)*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione,* a cura di C. Mazzarelli, San Casciano 2010, pp. 127-146.

coincidono con quelli di Espalter, con il quale svolse la maggior parte dei viaggi per l'Italia[26] – rivelano la conoscenza degli illustri predecessori nel rapporto fra segno e stesure cromatiche, anche se non si registra la medesima volontà documentaria di restituire con particolare puntualità i valori compositivi degli originali. Nei nostri due protagonisti prevale il desiderio di studio, di acquisizione di strumenti tecnici e di sintesi delle conoscenze storiche e culturali, un esercizio fondamentale per la maturazione del lavoro di artista[27]. Trascorsero l'estate del 1836 a Firenze, dove tornarono nel 1838, concentrandosi agli Uffizi sull'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi, di cui Milà ha realizzato diversi fogli ad acquerello e a puro contorno, sul Ghirlandaio e sul *Paradiso* di Nardo di Cione in Santa Maria Novella (fig. 3), su Benozzo Gozzoli in Palazzo Medici Riccardi, su Masaccio del Carmine, su Taddeo Gaddi e Maso di Banco in Santa Croce, su Andrea Bonaiuti nel Cappellone degli Spagnoli. Da lì è facile pensare allo spostamento a Pisa per copiare gli affreschi del Camposanto[28], oppure a Siena dove osservano Pinturicchio della Biblioteca Piccolomini (fig. 4), la *Maestà* di Duccio e Ambrogio Lorenzetti del Palazzo Pubblico, mentre nel 1839 i due catalani sono registrati a Orvieto per studiare Signorelli, seguita da Perugia, nella quale copiano il *Trittico* dell'Angelico e il Perugino, e Assisi, dove la loro attenzione viene catalizzata da Giotto nella basilica superiore, dalla *Deposizione* di Pietro Lorenzetti e da Simone Martini nella Cappella di San Martino della basilica inferiore[29] (fig. 5). A Benozzo, Milá ha dedicato numerosi studi eseguiti nella chiesa di San Francesco a Montefalco e in Sant'Agostino a San Gimignano, oltre al polittico

26 C.G. Navarro, *Joaquín Espalter en Italia. A propósito de las aguadas y pinturas del Museo del Prado,* in *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19 Jahrhundert* [Monaco 2006], a cura di K. Hellwig, Frankfurt am Main 2007, pp. 145-174. Il fondo di disegni di Espalter è stato acquistato dalla vedova dell'artista per il Museo del Prado nel 1890 su impulso del direttore Federico de Madrazo che, oltre ad essere stato amico del pittore catalano fin dagli anni romani, riteneva importante la conservazione di tutti i materiali degli artisti, considerando che «estas acuarelas sirvieron de inspiración y de ruta á tantos artistas», in Navarro, Ivi, p. 157.

27 Negli stessi anni di Milá, il pittore tedesco Johann Anton Ramboux compieva il suo secondo soggiorno in Italia, copiando i primitivi e realizzando la ricognizione grafica integrale del Camposanto di Pisa tra il 1832 e il 1842. F. Mazzocca, *Fortune ottocentesche*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 165-180, in particolare p. 172; *Italien so nah. Johann Anton Ramboux (1790-1866),* a cura di U. Sölter, Köln 2016.

28 Nei 508 fogli di Milá finora schedati non risultano opere pisane, ma nel nucleo di 50 disegni del compagno di viaggio Espalter del Museo del Prado risulta la copia (inv. D-2491) di due figure tratte da «Orcagna, Fragt.o del fresco El triunfo de la Muerte en el Cementerio de Pisa, N.44» come recita la scritta sul dorso del foglio con l'attribuzione del tempo. Navarro, *Joaquín Espalter en Italia*, cit. (vedi nota 26), p. 171.

29 È interessante notare, sulla scorta degli studi di Enrico Castelnuovo, che proprio a partire dal terzo decennio dell'800 il corpus delle opere di Simone Martini cominciava a prendere un certa consistenza e che solo nel 1820 l'erudito umbro Sebastiano Ranghiasci aveva ricondotto alla mano del pittore senese gli affreschi assisiati della cappella di San Martino, contro l'attribuzione vasariana a Puccio Capanna. E. Castelnuovo, *Fortuna e sfortuna di Simone*, in *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, p. 337.

con la *Madonna della cintola* della Pinacoteca Vaticana[30]. Carlos Navarro, nel puntuale studio su Espalter, si interrogava sulla buona quantità di studi tratti dalla pittura veneta, da Altichiero a Bellini a Cima da Conegliano[31], maestri poco considerati dalla cerchia dei nazareni, verso i quali credo invece sia stato ancora una volta il magistero di Minardi a condurre i giovani allievi, considerando:

> Erasi già il colorito nei veneti dipintori fin dal quattrocento mostrato mirabilmente vero ed esatto più assai che altrove, particolarmente nel conservare dipingendo la rappresentanza delle tinte locali: grande anzi fondamentale principio dell'ottimo colorire [...] metodi non già diversi, ma più perfetti di quelli dell'altre scuole italiane[32].

Nei fogli tratti dagli affreschi di Altichiero nella Cappella di San Giacomo nella Basilica del Santo e nel vicino Oratorio di San Giorgio di Padova (figg. 6-7), le forme sembrano dilatarsi in masse sintetiche di colore che determinano i volumi e le prospettive, sempre tenendo a mente le valutazioni del Minardi che a proposito di Giorgione aveva scritto:

> [...] ridusse le più aggradevoli combinazione de' colori, gli effetti i più soavi, ed insieme i più vigorosi, e forti, e risaltanti... gli scoprì l'importanza grandissima di usare con rigorosa parsimonia la vaghezza dei colori, anzi di esserne avarissimo; e quindi quanto servisse al risalto della vaghezza l'uso abbondante di mezze tinte, e di tuoni bassi e scolorati, detti sordi dai pittori [...][33].

30 Sulla fortuna di Benozzo Gozzoli nel XIX secolo si vedano: F. Mazzocca, *Fortune ottocentesche*, cit. (vedi nota 27), in particolare alla p. 173 dove si evidenzia come «fattori concomitanti, quali la promozione visiva di Lasinio, l'attenzione dei Nazareni, l'entusiasmo del Rio, favorirono l'enorme fortuna di Benozzo in qualità di campione del naturalismo purista»; G. Capitelli, *I "cartoni colorati" di Benozzo Gozzoli e l'Ottocento*, in *Benozzo Gozzoli allievo a Roma, maestro in Umbria*, catalogo della mostra (Montefalco, Chiesa Museo di San Francesco, 1 giugno-31 agosto 2002) a cura di B. Toscano, G. Capitelli, Cinisello Balsamo 2002, pp. 271-275; G. De Simone, *Benozzo Gozzoli a San Gimignano* «Spectabilis magister [...] pictor eximius», in *Benozzo Gozzoli a San Gimignano*, catalogo della mostra (San Gimignano, Pinacoteca, 18 giugno-1 novembre 2016) a cura di G. De Simone, C. Borgioli, pp. 13-19; G. De Simone, *Tra decadenza e Rinascenza: spigolature sul Quattrocento a Pisa*, "Predella", 39-40, 2016, pp. 287-305, in particolare alla p. 295 e note 77-82 sull'interesse da parte dei viaggiatori stranieri dell'Ottocento per il Camposanto pisano.

31 Fra le poche copie realizzate da Espalter a olio, la pala di Cima con *San Giovanni Battista fra i Santi* della chiesa veneziana di Santa Maria dell'Orto è l'unica che resta ed è nel gruppo di opere del Prado. Navarro, *Joaquín Espalter en Italia*, cit. (vedi nota 26), pp. 156-157.

32 Minardi, *Delle qualità essenziali,* cit. (vedi nota 7), p. 22. Il *topos* del primato del colore nella scuola veneta era noto alla storiografia iberica, ne parla A. Palomino a proposito di Tiziano nelle *Vidas* (Madrid 1986, p. 48), soprattutto a partire dai maestri del Cinquecento.

33 Minardi, *Delle qualità essenziali,* cit. (vedi nota 7), p. 22. Pochi anni prima dell'arrivo di Milà a Roma, la scrittrice inglese Lady Callcott nei suoi diari di viaggio in Italia celebrava la pittura di Altichiero per la «sua dignità che assurge a connotazioni grandiose», in Haskell, *Riscoperte nell'arte,* cit. (vedi nota 1), p. 100.

Al rientro in Spagna, Milà sembra aver abbandonato il mestiere del pittore, forse «nevroticamente bloccato« come il maestro, ed aver trasferito nell'impegno pedagogico quanto acquisito a Roma, emulando anche in questo aspetto quella dimensione «socratica» così congeniale a Minardi[34]. Il numero consistente dei fogli realizzati in Italia di copia e interpretazione dei primitivi e dei pittori del primo Cinquecento costituì dunque il paradigma figurativo sul quale costruire la sua teoria dell'arte che poi avrebbe inciso sulla cultura catalana più con la parola che con l'immagine per lungo tempo[35]. E in tal senso i suoi rari scritti rappresentano la spia più puntuale della riflessione condotta negli anni italiani, in cui si può notare come il pensiero minardiano risulti più coerentemente affine ad essa di quello di Overbeck e del suo rigorismo medioevale, dato quest'ultimo che tradizionalmente la critica invece associa agli artisti catalani in generale. Naturalmente il legame a Roma fra i nazareni tedeschi e i giovani di Barcellona fu stretto, tuttavia la connotazione storicista e patriottica data alla pittura religiosa da Minardi rappresentò soprattutto per Milà un riferimento costante e funzionale al processo di elaborazione di un'identità culturale propriamente catalana condotto dagli intellettuali della sua generazione. In accordo con Minardi, Milá avvertiva tutto l'impegno civile del proprio lavoro quando spiegava le ragioni dello splendore di città come Firenze:

> La cultura intelectual no era patrimonio de unos pocos florentinos: favorecida por las instituciones y difundida en la masa del pueblo, aceleró el progreso de su industria y comercio y el aumento de la riqueza, y con ello proporcionó los medios para llevar á cabo aquellas fábricas magníficas que la fé consagraba á la religión y el amor patrio al embellecimiento y defensa de la ciudad[36].

E quando nel 1836 Minardi leggeva e aderiva ai postulati *De la Poésie Chrétienne* di Rio, introducendo una nuova «dimensione spiritualistica e mistica» nella sua opera[37], Milá lavorava nel suo studio e verosimilmente percepì nel medesimo momento quanto la forza dell'arte risiedesse nel proprio fondamento morale, rivolgendosi in definitiva più all'anima che all'occhio:

34 Susinno, *Introduzione*, cit. (vedi nota 8), p. 37.

35 Milá all'Accademia di Sant Jordi ebbe fra i suoi allievi Mariano Fortuny e Agustín Rigalt che nel 1858 realizzarono un Album di propri disegni in omaggio al maestro. V. Durá Ojea, *L'àlbum de dibuixos dedicat a Pau Milà i Fontanals*, "Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi", 19, 2005, pp. 187-202.

36 Milá, *Giotto*, cit. (vedi nota 17), p. 446

37 Susinno, *Introduzione*, cit. (vedi nota 8), p. 41. Per l'influenza esercitata dal pensiero di Rio sul purismo si veda M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844,* Firenze 2005, pp. 80-84.

> [...] porque la esencia de la pintura religiosa (y de la pintura en general) no consiste en el brillante color, en el contraste del luz y sombras y ni aun en el esmerado y sabio dibujo. Pero cuando además respiran aquellas formas un sentimiento de vida que hace vibrar las fibras del corazon, cuando sirven de vehiculo para poner en simpatía el alma del artísta y la del espectador, admiramos entonces una creación del arte verdadero[38].

L'intensità cromatica e la cura del segno che si colgono nelle copie da Giotto, Lippo Memmi, Simone Martini, Ambrogio e Pietro Lorenzetti, Nardo di Cione, Altichiero, Signorelli, Pinturicchio, Andrea del Sarto (fig. 8) e molti altri, mirano quindi a voler restituire con accenti lirici, stimolanti, l'estasi, il sentimento religioso emanato dalle opere originali, superando il dato puramente estetico, per riconoscere alla pittura un ruolo essenziale nel clima di «rinnovato culto del cristianesimo primitivo»[39] proprio dell'epoca:

> No le basta halagar los sentidos y conmover el alma si no la eleva sobre su existencia terrestre y si no la inclina al recogimiento, á la caridad, á la contemplación y á la plegaria. En una palabra, la sensación, el afecto, y la idea mistica son, á nuestro entender, los tres puntos sobre que debe descansar el arca santa de la pintura cristiana[40].

La lezione dei primitivi forniva dunque i modelli di quel processo di sintesi formale e concettuale che i puristi avevano riassunto nell'uso della linea di puro contorno per evocare senza artifici il nucleo essenziale della rappresentazione. E in tal senso Giotto diventava l'archetipo del pittore religioso della modernità, impegnato nell'affermazione di un cattolicesimo rinnovato e universale, elemento unificatore di un'Europa di nazioni e comunità sempre più definite:

> Y advertimos de paso que colocamos á Giotto en puesto tan eminente por considerarle como pintor religioso, que en otros géneros del arte nos guardaríamos de compararle con los maestros de las demás escuelas italianas, de la flemenca ó de la española. La pintura religiosa, segun nosotros, debe tener naturaleza y espíritu peculiares, estilo y formas propias, y presentar una idea moral que despierte en el alma uno de los puros y altos sentimientos que alimenta ó engendra el catolicismo[41].

38 Milá, *Giotto*, cit. (vedi nota 24), p. 334.

39 C. Bon Valsassina, *La Restaurazione cattolica e il rinnovato sentimento religioso*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia,* catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Accademia di Francia a Villa Medici, 8 Marzo-29 Giugno 2003) a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca su progetto di S. Susinno, Milano 2003, pp. 169-172.

40 Milá, *Giotto*, cit. (vedi nota 24), p. 334

41 *Ibidem*.

E ancora:

> Preside en todas sus obras [di Giotto] una simplicidad estrema, que descartando circustancias accidentales, muestra limpia y aislada la idea capital…De esta manera evitaba la oscuridad y la confusión que amenoran ó distruyen el efecto de las bellas artes[42].

La cultura acquisita in Italia, e soprattutto dal purismo minardiano, Milá, come si è visto, l'ha trasmessa in diversi ambiti, dall'insegnamento alle nuove generazioni, all'attività di promozione di una pittura moderna di ispirazione religiosa e nel contempo storica, che nel rintracciare le proprie origini affermasse i nuovi valori civili che all'epoca si andavano acquisendo, fino all'impegno nella conservazione del proprio patrimonio artistico svolto all'interno della Commissione per i Monumenti Storici e Artistici con cui affrontò i danni e le dispersioni causate dalle rivolte del 1835. Una figura a tutto campo che attraverso il magistero di Minardi e con lo studio diretto dei pittori primitivi ha saputo elaborare un'articolata politica culturale[43].

42 Ivi, p. 335

43 Nel 1860 Milá fu anche tra i fondatori dell'Ateneu Català, un cenacolo privato per la diffusione della cultura moderna e della lingua catalana, di cui divenne presidente l'anno seguente. Il processo di conoscenza del proprio passato storico-artistico avviato dalla generazione dei fratelli Milá culminò nell'Esposizione di Vic del 1868 dove per la prima volta furono riunite 665 sculture e pitture romaniche provenienti dal territorio che avrebbero formato il nucleo del primo Museo Archeologico e Artistico Episcopale di Vic che si sarebbe inaugurato nel 1891, consacrando l'arte medioevale come immagine fondante e identitaria della cultura catalana.

1. Pablo Milá y Fontanals (da Luca Signorelli), *Apocalisse,* particolare, matita e acquarello su carta, mm 446 x 321, Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 2370 D)

2. Pablo Milá y Fontanals, (da Beato Angelico), *Crocifissione*, particolare dei *Santi Cosma e Damiano*, matita e acquarello su carta, mm 330 x 250, Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 1583 D)

3. Pablo Milá y Fontanals (da Nardo di Cione), *Paradiso*, particolare con *Sante*, 1837, matita e acquarello su carta, mm 250 x 330, Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 7488 D)

4. Pablo Milá y Fontanals (da Pinturicchio), *Enea Silvio Piccolomini incoronato poeta dall'imperatore Federico III*, particolare, matita e acquarello su carta, mm 260 x 335, Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 1648 D)

5. Pablo Milá y Fontanals (da Simone Martini), *San Martino rinuncia alle armi,* matita e acquarello su carta, mm 265 x 228, Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 1509 D)

6. Pablo Milá y Fontanals (da Altichiero), *Crocifissione*, particolare, 1840 circa, matita e acquarello su carta, mm 243 x 298, Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 1510 D)

7. Pablo Milá y Fontanals (da Altichiero), *Due angeli liberano San Giorgio dal supplizio della ruota*, particolare, 1840 circa, matita e acquarello su carta, mm 191 x 275, Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 1985 D)

8. Pablo Milá y Fontanals (da Andrea del Sarto), *Punizione dei bestemmiatori*, particolare, matita e acquarello su carta, mm 262 x 365, Barcellona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (inv. 1654 D)

CAVALCASELLE E CROWE A ROMA. IL FASCICOLO 17 DEL CODICE IT. IV 2032 [12273] DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA

Valentina Fraticelli

La *New History of Painting in Italy*[1], scritta a quattro mani da Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe, «segna una svolta nella storia dell'arte», come scrisse Lionello Venturi[2], per i contenuti e per gli strumenti, scientifici e tecnici, di cui i due autori si avvalsero. Se il disegno di riproduzione non era certo una novità, di sicuro lo erano le finalità che spinsero gli studiosi alla realizzazione di un numero così elevato di fogli. Più di diecimila carte conservate presso la Biblioteca Marciana di Venezia, alle quali se ne aggiungono altrettante nella National Art Library di Londra, rappresentano la più completa e preziosa raccolta di riproduzione grafica di opere d'arte italiane dal Medioevo al Seicento, realizzata con il fine di studiare i monumenti, confrontarli tra loro, memorizzarne i tratti distintivi, analizzarne i caratteri stilistici e tipologici e le maniere degli artisti[3]. La loro natura privata le rende estremamente interessanti agli

1 Tra il 1864 e il 1866 fu pubblicata la *New history of Painting in Italy*, in due volumi. Il progetto iniziale prevedeva anche lo studio della pittura dell'Italia settentrionale, ma il materiale raccolto andò a costituire un lavoro indipendente che uscì nel 1871 con il titolo *A history of painting in North Italy*; si veda D. Levi, *Crowe e Cavalcaselle: analisi di una collaborazione*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", III, 12, 3, 1982, pp. 1131-1171. G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth century*, 3 voll., London 1864-66, I (1864); Id., *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth century*, 2 voll., London 1871.

2 L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Firenze 1964.

3 Il lascito Cavalcaselle della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Cod. It. IV 2024-2041, si compone di migliaia di fogli sciolti e 32 quaderni di appunti di viaggio (taccuini), realizzati tra il 1851 e il 1896. I codici It. IV 2030-2034 contengono fogli sciolti di piccolo formato, i codici It. IV 2038-2040 disegni di grande formato, copie, stampe e riproduzioni fotografiche. I 32 quaderni di appunti occupano i codici It. IV 2036-2037. Nel codice It. IV 2041 è raccolto materiale dell'ottavo volume della versione italiana della *New History of Painting in Italy*, mentre i manoscritti contenuti nei codici It. IV 2024-2029 sono abbozzi dalla *History of Painting in North Italy*, dal capitolo su Francesco Bonsignori in poi. I fascicoli del codice It. IV 2035 conservano lettere di e per Cavalcaselle e appunti di vario genere. Il fondo Crowe comprende 22 scatoloni e 6 volumi con fonti figurative riguardanti Raffaello e la sua scuola; le attuali collocazioni sono le seguenti: 86.ZZ.51-55, *Notes etc. on Italian Peinters* (1860-70); 86.ZZ.19-25, *A new History of painting in Italy* (manuscript) [MSL/1904/2356-2358]; 86.ZZ.56, *Notes on Dutch and Flemish, and a few German and French painters, with letters and press-cuttings, some miscellaneous* (ca. 1852-1880); (Collocazione non disponibile) *Notes on pictures at the South Kensington Museum, including the Raphael cartoons and works on loan, and in different private collections, and of drawings at the British Museum* (ca. 1860-1885) [MSL/1904/2444]; 86.ZZ.30-33 e 40, *Notes on pictures in continental collections* (ca. 1860-1880) [MSL/1904/2446-2456], contenenti *French galleries* (2 boxes) – *Austrian galleries* (2 boxes) – *German galleries* (3 boxes) – *Italian galleries* (12 boxes) – *Miscellaneous material* (3 boxes); (Collocazione non disponibile), *Notes on pictures in provincial collections, mostly private, of Great Britain and Ireland,*

occhi dello storico dell'arte contemporaneo, che può attingervi sfruttando il loro valore di fonti iconografiche nello studio dei monumenti, utilizzarli come testimonianza del metodo di lavoro di Crowe o Cavalcaselle o realizzarne una più approfondita e ancora inedita analisi sistematica.

La personalità di Giovanni Battista Cavalcaselle, la sua formazione e le sue competenze in materia di restauro e conservazione sono già state oggetto di analisi approfondite[4], ma un aspetto ancora non a sufficienza esplorato dagli studiosi è quello relativo alla portata rivoluzionaria della metodologia d'indagine che portò alla stesura della *New History of Painting in Italy*.

Negli ultimi venti anni alcuni dei disegni di Cavalcaselle sono stati pubblicati a corredo di contributi su singoli monumenti o su ricognizioni di viaggi da lui compiuti[5]

including Windsor, Hampton Court, Oxford etc. (ca. 1860-1880) [MSL/1904/2445]; 86.ZZ.50, *Notes of pictures in the National Gallery, South Kensington, and provincial galleries* (ca. 1860-1886); 86.ZZ.45-46, *Notes on the Italian school of painting, chiefly mediaeval and upon the early Christian and mediaeval mosaics in Italy etc.* (1861-1865 circa) [MSL/1904/2434]; 86.ZZ.42,43 e 49; II.RC.H.18-23, *Raphael, his life and works* (ca. 1880) [MSL/1904/2364-2365, 2458-2463; 86.ZZ.44, 47 e 48, *Titian, his life and times* (ca. 1875) [MSL/1904/2361-2362]. I fogli consultati in occasione del presente studio sono quelli collocati nel manoscritto MSL/1904/2446-2456 attualmente con segnatura 86.ZZ.30-33 e 40.

4 D. Levi, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

5 M. Muraro, *Sulle vie del Cavalcaselle restaurando affreschi*, in *Studies in the history of art dedicated to William E. Suida on his eightieth birthday*, New York 1959, pp. 129-143; E.E. Gardner, *Dipinti rinascimentali del Metropolitan Museum nelle carte di G.B. Cavalcaselle*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 8, 1972, pp. 69-74; G. Curto, *Cavalcaselle in Piemonte. La pittura nei secoli XV e XVI*, Torino 1981; G. Freuler, *Bartolo di Fredi Altar für die Annunziata-Kapelle in S. Francesco in Montalcino*, "Pantheon", 43, 1985, pp. 21-39; B. M. Fratellini, *Osservazioni su disegni ed appunti di viaggio di G. B. Cavalcaselle durante le sue visite a Foligno*, "Bollettino storico della città di Foligno", 13, 1989, pp. 29-54; D. Levi, *Mercanti, conoscitori, amateurs nella Firenze di metà Ottocento: Spence, Cavalcaselle e Ruskin*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, 17-19 dicembre 1986), a cura di M. Bossi, L. Tonini, Firenze 1989, pp. 105-116; S. Ricci, *Alcuni disegni di Giovanni Battista Cavalcaselle da antichi maestri conservati nella biblioteca del Victoria and Albert Museum di Londra*, "Annali-Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi", 2, 1989, pp. 145-182; A. Gesino, *Giovan Battista Cavalcaselle in Liguria: il «taccuino di viaggio» inedito della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, "Studi di storia delle Arti", 7, 1994, pp. 225-250; C. Galassi, *G.B. Cavalcaselle e Gubbio: note in margine a un taccuino di appunti*, "Deputazione di storia patria per l'Umbria", 92, 1995, pp. 195-216; R. De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia: oltre Antonello da Messina*, "Dialoghi di Storia dell'Arte", 2, 1996, pp. 82-105; D. Levi, *Cavalcaselle in Camposanto*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", IV, 1, 1996 (1998), pp. 337-352; *La pittura bresciana dei secoli XV e XVI negli scritti inediti di Giovanni Battista Cavalcaselle*, a cura di C. Parisio, Brescia 1999 ("Quaderni della Biblioteca-Civici Musei d'Arte e Storia di Brescia", 6); M. Mozzo, *I disegni e le fotografie: due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della Basilica di San Francesco ad Assisi diretto da Cavalcaselle*, "Nova Revista de História da arte e arqueologia", 3, 2001, pp. 69-79; S. Caliandro, *Réception, connaissance et lecture des œuvres d'art: une analyse de la méthode d'attribution et du procès cognitif de Giovan Battista Cavalcaselle*, in *Sémiotique du beau*, Paris 2003, pp. 9-63; R. De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia e questioni di restauro*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999), a cura di M.I. Catalano, G. Prisco, Roma 2003, pp. 73-78; D. Malignaggi, *L' arte del medioevo e del Rinascimento studiata in Sicilia da Giovan Battista Cavalcaselle*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 205-216; S. Müller-Bechtel, *Italienersehnsucht: Giovanni Battista Cavalcaselle und seine Zeichnungen nach italienischen Gemalden der Alten Pinakothek Munchen*, in *Italiensehnsucht: kunsthistorische Aspekte eines Topos*, a cura di H. Wiegel, München-Berlin 2004, pp. 161-173; M. Mozzo, *Marco Palmezzano nelle ricognizioni forlivesi di Giovanni Battista Cavalcaselle: i disegni della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, in *Marco*

e un numero discreto carte è stato pubblicato da Donata Levi e da Susanne Müller-Bechtel nelle loro monografie[6]; i due lasciti di disegni meriterebbero tuttavia un'analisi sistematica tramite schedatura di fogli e indicizzazione dei contenuti[7], per permetterne la piena fruizione da parte della comunità scientifica e raccogliere così, a quasi duecento anni dalla nascita dell'italiano, i frutti di quella che è la vera eredità che Cavalcaselle e Crowe lasciarono agli studiosi[8].

Dall'analisi della vasta bibliografia sullo studioso italiano e le sue opere emerge come, nonostante l'altissimo interesse per i monumenti della città di Roma e per i suoi artisti, (riscontrabile sia nelle pagine dei volumi della *New History of Painting in Italy* che nei numerosi disegni preparatori della Biblioteca Marciana)[9], non siano stati dedicati studi specifici a questo argomento. Nessuno degli interventi sui viaggi di Cavalcaselle pubblicati finora ha posto la dovuta attenzione sugli anni trascorsi nella città eterna[10].

Palmezzano e il Rinascimento nelle Romagne, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005-30 aprile 2006), a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo 2005, pp. 363-379; M. Mozzo, *Giovanni Battista Cavalcaselle e il restauro degli affreschi della Cappella Feo: 1876-1883*, in Ivi, pp. 353-361; A. Craievich, *Il viaggio di Giovanni Battista Cavalcaselle in Istria*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 30, 2006, pp. 317-335; C. Fatuzzo, *Giovan Battista Cavalcaselle a Viterbo*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", 180, 2003/04 (2006), pp. 241-265; S. Facchinetti, D. Isella, G. Romano, *Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle. Il caso Bramantino*, "Concorso di arti e lettere", 1, 2007; F. Franz, *Notes on Cavalcaselle's 1865 visit to Stockholm*, "Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm", 19, 2012 (2013), pp. 165-172; P. Pastres, *L'"Inventario degli oggetti d'arte della Provincia del Friuli" di Giovanni Battista Cavalcaselle*, in *La conservazione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli nell'Ottocento*, Udine 2014, pp. 107-116; B. Sani, *Testimonianze sugli affreschi del Pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala: dalla lettura umanistica di Giorgio Vasari alla filologia di Giovanni Battista Cavalcaselle*, in *Il pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala*, atti della giornata di studi (Siena, 26 novembre 2010), a cura di F. Gabbrielli, Arcidosso 2014, pp. 127-147.

6 Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere,* cit. (vedi nota 4), cit. (vedi nota 4); S. Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument: Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, Berlin 2009.

7 La tesi di Dottorato della sottoscritta, da cui questo lavoro è tratto, comprende una ricognizione e schedatura dei fogli dei 12 boxes *Italian Galeries* del codice 86.ZZ.33 del fondo Crowe con particolare attenzione ai disegni raffiguranti monumenti del periodo Medievale, e del fascicolo 17 del codice It. IV 2032 [12273] della Biblioteca Marciana di Venezia.

8 Fu Giulio Cantalamessa nel 1904 a consigliare alla vedova di Cavalcaselle, Angela Rovea, di donare alla Biblioteca Marciana le carte e i libri del marito; questi furono nel 1909 trasportati presso la locale Soprintendenza alle Belle Arti dove Gino Fogolari, che avrebbe dovuto riordinare i fogli, si limitò saggiamente, rispettando lo stato in cui erano stati consegnati, ad aggiungere qualche cartella di custodia e a compilare i fogli d'inventario ancora oggi allegati ai Codici. Il 15 ottobre 1945, grazie al soprintendente Vittorio Moschini e al direttore della biblioteca Giorgio Ferrari, il materiale tornò in Biblioteca Marciana, come da volontà della signora Angela. Si veda *G. B. Cavalcaselle: disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio Maggiore, Verona, Museo di Castelvecchio, 1973), a cura di L. Moretti, Vicenza 1973, p. 51. Dall'inizio degli anni ottanta del secolo scorso il materiale è custodito presso la Sala Manoscritti della biblioteca, sotto la responsabilità di Susy Marcon, che ha numerato i fogli e realizzato un indice. Le carte dell'archivio di Crowe hanno fatto il loro ingresso in National Art Library grazie alla vedova dell'inglese, che nel 1904 le donò alla biblioteca dopo aver rifiutato la proposta di Roger Fry di pubblicarle.

9 I materiali romani sono conservati presso la Biblioteca Marciana, Cod. It. IV 2032 [12273], fasc. 17 e 2036 [12277], fasc. 13 e 14.

10 Curto, *Cavalcaselle,* cit. (vedi nota 5); Gesino, *Giovan Battista Cavalcaselle,* cit. (vedi nota 5); Fratellini, *Osservazioni*, cit. (vedi nota 5); D. Levi, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale di studi

Fatto ancor più interessante se si tiene conto dell'acutissima attenzione riservata nella *New History* al Medioevo, periodo nodale per la storia dell'arte italiana la cui importanza risulta così ben compresa da Cavalcaselle e Crowe[11], tanto che se a ragione sono stati considerati i «pionieri della storia dell'arte in Italia»[12], ancor più lo sono per ciò che riguarda il concetto di arte medievale.

Un primo sguardo complessivo ai disegni è sufficiente per comprendere come il Medioevo, e non solo quello pittorico, fosse il periodo indagato con maggior interesse, come se fosse stato pionieristicamente compreso il suo reale valore.

La prima testimonianza di Cavalcaselle a Roma risale al 1846 o al 1847[13], anche se è stato ipotizzato un precedente soggiorno nei primissimi anni del decennio[14]. Cavalcaselle tornò nella città dei papi l'anno successivo per prendere parte alle vicende della Repubblica Mazziniana[15]; nel 1857, dopo l'esilio londinese, tornò in Italia con il compito di preparare la nuova edizione delle *Vite* di Vasari[16] e soggiornò nei maggiori

(Bergamo, 4-7 giugno 1993), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, Bergamo 1993, pp. 133-148; Galassi, *G.B. Cavalcaselle,* cit. (vedi nota 5); De Gennaro, *Cavalcaselle*, cit. (vedi nota 5); Levi, *Cavalcaselle in Camposanto*, cit. (vedi nota 5); De Gennaro, *Cavalcaselle in Sicilia*, cit. (vedi nota 5); V. Curzi, *Pittura veneta nei taccuini marchigiani di Giovan Battista Cavalcaselle. Questioni di critica e mercato nel viaggio del 1858*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, pp. 307-321; Malignaggi, *L' arte del medioevo*, cit. (vedi nota 5); Craievich, *Il viaggio*, cit. (vedi nota 5); Fatuzzo, *Giovan Battista Cavalcaselle*, cit. (vedi nota 5); Franz, *Notes on Cavalcaselle's*, cit. (vedi nota 5).

11 Il primo capitolo dell'opera data alle stampe si apre con il dichiarato fine dei due autori di occuparsi della storia dell'arte del Medioevo: «A Roma, eziandio nei giorni più belli, le arti figurative non raggiunsero quella perfezione di tipi che vediamo nell'arte greca. Già la statuaria e la pittura, prima ancora del tempo degli Antonini, aveano cominciato a discendere da quella altezza, alla quale erano salite durante la grande epoca imperiale. Sebbene però le arti andassero via via decadendo e degenerando, pure serbavano ancora tanto di vita da poter farsi esempio e norma ad un'arte nuova, che, sotto la influenza del Cristianesimo, non più perseguitato, ma favorito, incominciava ad aprirsi una via con manifestazioni sue proprie. Non è nostro intendimento di tener dietro all'arte classica, che piegava al tramonto, ma sì di seguire la pittura cristiana dal suo nascere nelle catacombe di Roma e di Napoli, accompagnandola per le sue fasi diverse di decadenza, finché la vedremo, provando e riprovando, pigliare un modo suo proprio, indipendente, che si perfezionò con Giotto, col Ghirlandaio, e toccò il sommo con Raffaello». G. B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, 11 voll., Firenze, 1883-1908: I (1883), p. 1.

12 La definizione riprende il titolo della monografia di Donata Levi: si veda Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere,* cit. (vedi nota 4).

13 *G. B. Cavalcaselle*, cit. (vedi nota 8), p. 14; Levi, *Cavalcaselle: il pioniere*, cit. (vedi nota 4), p. 10.

14 Potrebbe essere stato Carlo Della Porta, disegnatore dei primitivi toscani e conoscitore di Tommaso Minardi, a permettere al giovane Cavalcaselle di effettuare il primo viaggio a Roma, non documentato e quindi solo recentemente proposto, agli inizi del quarto decennio. Si veda A.C. Tommasi, *La formazione di Cavalcaselle*, in *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago-Verona, 28-29 novembre 1997), a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 23-34, in particolare alla p. 25.

15 Levi, *Cavalcaselle: il pioniere*, cit. (vedi nota 4), p. 26.

16 Nel 1857 Cavalcaselle era rientrato in patria perché John Murray (terzo discendente della dinastia che aveva fondato l'omonima casa editrice nel 1768, editore di primo piano in Inghilterra e molto impegnato in campo storico-artistico) in società con Eastlake, Tom Taylor e Henry Layard, gli aveva affidato l'incarico di cercare materiali per una nuova edizione delle *Vite* di Vasari, fonte da cui nessuno studioso poteva prescindere ma di cui si riconoscevano sviste e approssimazioni. Le ricognizioni sul patrimonio artistico, i cui risultati Cavalcaselle raccoglieva in taccuini e fogli di appunti, avvennero in gran parte tra l'agosto del 1857 e il 1863. «[…] Noi crediamo che lo studio ed il vicendevole confronto delle opere d'arte, e di una

centri del nord, per giungere nuovamente nella capitale pontificia ad inizio marzo del 1859. A Roma l'italiano rimase fino al dicembre di quell'anno, in attesa del permesso per entrare nel Regno delle Due Sicilie[17].

Cavalcaselle tornò a Roma nel maggio del 1860 e ancora sei anni dopo per poi, alla fine del 1871, dopo la pubblicazione dei due volumi della *History of painting in North Italy*, trasferirsi in città, dove abitò per il resto della vita.

Da Roma Cavalcaselle mantenne ottimi rapporti con il gruppo degli intellettuali inglesi frequentati durante il soggiorno a Londra e, in particolare con Eastlake, tanto che per il direttore della National Gallery eseguì diverse expertises[18].

Tra i fascicoli della Biblioteca Marciana ce n'è uno, il 17 del codice It.-04_2032-12273, che contiene 140 fogli *recto* e *verso* di grandezze diverse per un totale di circa 166 disegni – cifra assolutamente indicativa se consideriamo che uno stesso foglio quasi sempre conteneva più soggetti e dunque più disegni – tutti raffiguranti opere d'arte della città di Roma. Solo a questa città Cavalcaselle dedicò un numero così elevato di fogli, ordinatamente raccolti in unico fascicolo, eseguendo una ricognizione attenta e sistematica di tutte le testimonianze pittoriche e, tema ancora del tutto inedito, delle più interessanti testimonianze scultoree dei secoli del Medioevo.

Il fascicolo 17 costituisce dunque un patrimonio straordinario, un racconto per immagini della storia dell'arte medievale romana, che qui per la prima volta si rende noto agli studiosi; il colpo d'occhio dato dall'osservazione dei fogli rende giustizia al

scuola con l'altra nelle diverse epoche, non che la scoperta di nuovi documenti, abbiano arricchita la storia dell'arte italiana con tale congerie di notizie, che una nuova edizione del Vasari, quantunque fornita di nuove e copiose aggiunte, non potrebbe corrispondere alle domande che giustamente si fanno ai nostri giorni»: Cavalcaselle, Crowe, *A New History,* cit. (vedi nota 1), p. VII. Inoltre, il 2 giugno del 1858, Cavalcaselle scriveva: «Il voler fare buone annotazioni, commenti, liste di quadri, è lo stesso come preparare i materiali per una nuova storia basata su Vasari, per cui alla fine il materiale raccolto servirà all'uso che meglio si giudicherà»; si veda D. Levi, *Giovan Battista Cavalcaselle. Conoscenza, storia, tutela*, in *L'occhio del critico*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, p. 18 nota 14, nella quale informa che le citazioni sono tratte da lettere conservate presso il *John Murray Archive* di Londra. Come i fogli romani, anche i disegni più strettamente legati alla revisione vasariana – in particolar modo quelli riguardanti il Trecento toscano e padovano – sono disseminati di informazioni riguardanti soggetti, colori, stato di conservazione, stile, osservazioni di carattere formale e giudizi di gusto; questi non sono più rapidi appunti di viaggio, ma diventano disegni elaborati e rifiniti, accostati ad appunti articolati. Si veda ad esempio il fascicolo 5-2 del codice It-04_2040-12281. Sulla reputazione che il testo di Vasari aveva in Inghilterra si veda Levi, *Cavalcaselle: il pioniere*, cit. (vedi nota 4), pp. 77-83 e relative note. La prima traduzione inglese commentata delle *Vite* risale al 1850 ed era stata pubblicata da Mrs. Jonathan Foster. Le lacune e inesattezze presenti nel testo, riconosciute da Murray, avrebbero lasciato spazio al progetto simile e più ambizioso dell'editore inglese. Si veda G. Vasari, *Lives of the most eminent painters, sculptors and architects,* 5 voll., traduzione di J. Foster, London 1850-1852.

17 Per un approfondimento sulla vita e i viaggi di Cavalcaselle si veda Moretti, *G. B. Cavalcaselle,* cit. (vedi nota 13). e Levi *Cavalcaselle: il pioniere*, cit. (vedi nota 4).

18 La più importante fu quella commissionata per la valutazione della Collezione Campana, che Cavalcaselle nel catalogo di vendita criticò duramente: *Catalogo delle pitture della galleria Campana che comprende le opere del Risorgimento dall'epoca bizantina a Raffaello e da Raffaello fin quali al 1700*, Biblioteca Marciana, Cod. It. IV 2035 [12276], datata 12 marzo 1859.

lavoro di ricognizione sistematica effettuato da Cavalcaselle con l'intento storico di documentare ogni espressione dell'arte.

I numerosissimi disegni romani sono stati realizzati nel corso di circa venticinque anni, anche se ritengo che la maggior parte di essi risalga al periodo che va dal marzo 1859 al maggio 1861[19].

Nel primo volume della *New History* è dedicato moltissimo spazio alla città pontificia, del resto Cavalcaselle sa bene che la storia dell'arte medievale comincia a Roma e che questa rimarrà il più importante centro storico artistico anche quando le vicende politiche sposteranno il baricentro della committenza[20].

La città di Roma era il luogo perfetto per rintracciare quelle "scuole degli antichi" la cui conoscenza risulta fondamentale per comprendere a pieno l'arte della "rinascita quattro-cinquecentesca"; qui, come aveva intuito Seroux d'Agincourt cento anni prima[21], lo studioso può osservare, senza soluzione di continuità, l'intero percorso compiuto dall'arte dal tardo antico al Cinquecento, ed è alla città di Roma che Cavalcaselle guarderà sempre nell'analizzare le opere pittoriche delle altre "scuole", nell'ottica di un confronto costante con quello che accadeva nel medesimo giro di anni nell'Urbe[22].

19 Risulta impossibile datare *ad annum* i fogli, anche perché a Roma più che altrove la durata del soggiorno favorì il *modus operandi* cavalcaselliano di ritornare più volte sullo stesso luogo per approfondirne la conoscenza, spesso utilizzando il medesimo foglio del sopralluogo precedente; risulta quindi privo di validità un eventuale tentativo di datarli suddividendoli topograficamente. L'unico appiglio al quale aggrapparci in questa direzione è l'attitudine ad utilizzare la matita piuttosto che l'inchiostro negli ultimi anni della sua vita. Negli anni settanta dell'Ottocento il tratto si fa meno nitido, i disegni più schizzati e le note manoscritte meno dense. Aumentano inoltre i disegni di scultura, forse perché, ormai da tempo pubblicata l'opera sulla pittura in Italia, Cavalcaselle e Crowe si dedicarono all'approfondimento di aspetti dell'arte fino a quel momento meno indagati. Questi disegni sono stati verosimilmente realizzati nei primi e negli ultimi anni di ricerche; l'originario progetto di occuparsi anche di scultura portò Cavalcaselle e Crowe a disegnare opere scultoree durante tutto il quinto decennio del secolo; tuttavia, i disegni di scultura romana sono a mio avviso da attribuirsi alla mano di Crowe e risalgono in larga parte agli anni settanta.

20 Si veda ad esempio il volume di Claudia D'Alberto che analizza la scultura realizzata a Roma durante il periodo del trasferimento della corte papale ad Avignone: C. D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto*, Roma 2013.

21 Sulle ricerche di Seroux D'Agincourt nella città di Roma si veda I. Miarelli Mariani, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitivi" a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le quattro voci del mondo*, a cura di M. Nocca, Napoli 2001, pp. 123-134; Id., *Dai "tenebrosi asili" ai "musei sacri": Seroux d'Agincourt e l'arte delle catacombe*, "Ricerche di storia dell'arte", 210/211, 2013, pp. 29-44; V. Fraticelli, *Lo sguardo del Settecento al Medioevo. La scultura romana nei disegni di Seroux d'Agincourt della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *L'Art medieval en joc*, atti del IV simposio internazionale del gruppo EMAC (Università di Barcellona, Facoltà di Geografia e Storia, 6-9 maggio 2015), a cura di R. Alcoy, Barcelona 2015, pp. 357-372 (EMAC-Contextos, 4); Id., *Per una Storia della scultura di Seroux d'Agincourt: le opere del XIII e XIV secolo*, in *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di I. Miarelli Mariani, S. Moretti, Città del Vaticano 2017 (Studi e Testi, 523).

22 Per un resoconto sugli eruditi che dal XVI al XIX secolo si sono occupati di chiese di Roma si veda C. Hülsen, *Le chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti*, Firenze 1927 (rist. anast. Roma 2000). Sul collezionismo di Primitivi italiani tra Sette e Ottocento si veda *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane tra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014; si veda inoltre M. Lorber, *Ipotesi visive. "Paradigma indiziario" versus "paradigma ipotetico" nella "connoisseurship" ottocentesca*, "Arte in

Roma è la protagonista dei primi quattro capitoli; il primo, *L'arte cristiana primitiva fino alla fine del sesto secolo* analizza le pitture dalle catacombe romane e i mosaici dalle grandi basiliche paleocristiane, dando poi necessariamente spazio a dissertazioni sulle chiese ravennati, che rendono «superiori ai contemporanei di Roma»[23] gli artisti di quei luoghi. Ravenna è la protagonista anche del paragrafo di scultura, ma poi si torna a parlare di Roma analizzando miniature dalla Biblioteca Vaticana[24]. La pittura dal settimo al tredicesimo secolo vede ancora in primo piano mosaici e dipinti delle basiliche romane, con brevi ma significative incursioni a Napoli e Milano, così come il terzo capitolo, forse il più importante di tutto il volume, anche se tra i più corti, perché nel descrivere i mosaici cosmateschi tratta un argomento inedito del panorama artistico italiano[25]. Il quarto capitolo tratta di scultura. Dalle testimonianze più significative del X secolo, a nord come a sud della penisola, fino a Nicola e Giovanni Pisano, ad Arnolfo di Cambio e alla loro scuola[26].

Fondamentale a questo punto ripercorrere le tappe più significative del "viaggio" tra i disegni romani, analizzando alcuni dei fogli del fascicolo 17.

Il fascicolo si apre con sette fogli, *recto* e *verso*, di sole note manoscritte; una sorta di indice in cui sono elencati tutti i monumenti illustrati nei fogli successivi (ff. 1*v*-2*r*). Segue un gruppo di disegni raffiguranti le pitture dalle catacombe, per poi dare inizio alla serie di fogli raffiguranti pitture, mosaici e sculture delle maggiori chiese romane.

Il foglio 4*v* si presenta vuoto eccetto che per una nota ad inchiostro lungo il margine superiore che recita «BONIZZO FRT ZT / AXPI MXI», iscrizione che corre sotto l'affresco con la *Crocifissione* posto sulla parete di controfacciata sopra la porta d'ingresso della chiesa di Sant'Urbano alla Caffarella a Roma[27]. Cavalcaselle e Crowe nel primo volume della *New History* descrivono questa e le altre scene della *Passione di Cristo* dipinte lungo le pareti e poi, nella relativa nota a margine, scrivono «[…] se non che quella scritta è rifatta, e forse esattamente sull'originale»[28]. Sono i primi studiosi a riconoscere che l'iscrizione non è originale, bensì frutto di un rifacimento seicentesco che, come ha recentemente confermato Serena Romano[29], coinvolge non solo la scena

Friuli, arte a Trieste", 24, 2005, pp. 119-144, e Id. *Vedere, riconoscere e interpretare. Strategie cognitive e criteri d'interpretazione della connoisseurship ottocentesca*, Ferrara 2012.

23 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 27.

24 Ivi, pp. 55-56.

25 Si veda il capitolo *I Cosmati e Pietro Cavallini*, Ivi, pp. 150-177.

26 Si veda il capitolo *Nicola e Giovanni Pisano*, Ivi, pp. 178-236.

27 Nell'edizione italiana del 1883, cui questo lavoro fa riferimento, gli affreschi di Sant'Urbano alla Caffarella sono descritti nel secondo capitolo, dal titolo *La pittura dal secolo settimo al secolo decimo terzo* alle pagine 89-91. Si veda Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 89-91.

28 Ivi, p. 90.

29 S. Romano, *Gli affreschi di Sant'Urbano alla Caffarella: qualche elemento di discussione*, "Arte Medievale", IV , 2, 2012, pp. 77-94.

con la *Crocifissione* ma tutto il ciclo. Osservandone le copie che si realizzarono a seguito dei due restauri seicenteschi – riunite nei codici Vaticano Barberiniano 4402 e 4408 – e gli scarsissimi frammenti del ciclo in cui la pellicola pittorica più recente è caduta lasciando intravedere il primo impianto dei dipinti, la studiosa ipotizza un arco di tempo per la realizzazione dell'opera che va dall'ultimo decennio del X secolo alla metà dell'XI e dunque una erronea lettura dell'iscrizione da parte del restauratore seicentesco, che potrebbe aver visto la I al posto della L, tramandando così la data 1011 piuttosto che la corretta 1040[30]. Sul foglio 96 del fascicolo 17 è raffigurata la *Crocifissione* e sul foglio successivo, il 97*v*, l'iscrizione; Cavalcaselle cita la tavola di d'Agincourt in cui è incisa la scena e il Kugler[31], con il quale concorda nella datazione – il 1011 leggibile dall'iscrizione –, ma a differenza dello studioso tedesco ne riconosce il carattere antico e ipotizza che parte dell'iscrizione sia «rifatta a nuovo»[32].

Degno di nota è il foglio 12*v* (fig. 1), raffigurante da un lato l'effige di Carlo Magno di Pisanello attualmente presso il museo del Palazzo di Venezia a Roma[33], e dall'altro due *Teste di apostoli*, frammenti musivi dall'abside del Triclinio Lateranense, la prima del gruppo di destra e la prima del gruppo di sinistra, attualmente conservate presso il Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana; i disegni sono realizzati uno accanto all'altro con l'intento di comparare un'opera carolingia con un ritratto di Carlo del XV secolo. Oggi sappiamo che il primo apostolo di destra è frutto di rifacimento seicentesco, relativo al restauro del 1625[34]. Cavalcaselle nelle note manoscritte fa riferimento all'originaria collocazione dell'effige di Carlo Magno presso l'Accademia di Francia a Roma.

Dalla collezione Mariotti (che Seroux conosce e dai cui trae il suo disegno conservato nel codice Vat. Lat 9841, f. 42*r*)[35], i frammenti musivi del Triclinio lateranense passano nel 1819 alla Biblioteca Vaticana. Sono quindi già qui al tempo di Cavalcaselle, il quale in biblioteca ha modo di osservare disegni e incisioni che illustrano l'originaria

30 La datazione alla quale giunge è il motivo per cui la studiosa, come lei stessa afferma, esclude gli affreschi della Caffarella dal volume da lei curato *Riforma e tradizione 1050-1198*. Ivi, p. 79. Una riproduzione fotografica dell'ultimo quarto del XIX secolo è conservata nella collezione delle Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche di Castello Sforzesco a Milano, Inventario RI14056, http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede-complete/IMM-3a010-0013865/.

31 H. Bredekamp, *Franz Kugler and the concept of world art history*, in *Cultural histories of the material world*, Ann Arbor 2013, pp. 249-262, con bibliografia precedente.

32 BNM, It. 04_2032-12273, ff. 96 e 97*v*.

33 M. Righetti, *Su di una attribuzione al Pisanello. Il ritratto di Palazzo Venezia*, "Arte medievale", II, 1, 1987, pp. 205-213; M. G. Barberini, M.S. Sconci, *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, Roma 2009.

34 A. Iacobini, *Il mosaico del Triclinio lateranense*, in *Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990) a cura di M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei, Roma 1989, pp. 189-196.

35 Sulla collezione Mariotti si veda anche G. Previtali, *Collezionisti di Primitivi nel Settecento*, "Paragone", IX, 113, 1959, pp. 3-32.

facies del mosaico (ma forse non i disegni Seroux – sui fogli ci sono riferimenti alle incisioni ma mai ai disegni!). Rispetto al lavoro sulle fonti effettuato da Cavalcaselle in Biblioteca Vaticana, è suggestivo che al centro del foglio l'italiano disegni lo schema della decorazione del Triclinio in modo molto simile all'incisione tratta dal testo di Ugonio del 1580 (BAV, cod. Barb. Lat. 2160, c. 55*r*); probabilmente il nostro studioso cercò di conoscere tramite i testi l'originaria conformazione del Triclinio.

Cavalcaselle fu il primo a scoprire i resti di affreschi posti nella vecchia abside della chiesa di San Sisto Vecchio e a citarli nella *New History* come opera «povera» di qualche «debole seguace della scuola giottesca dei Gaddi, rozzamente eseguiti»[36]. La campagna decorativa, ambiziosa e vasta, riguardava l'abside e l'unica navata della chiesa, unificando lo spazio per mezzo di una finta architettura dipinta[37]; fu resa nota solo nel 1951, anche se già citata nel 1910, e oggi, ridotta in lacerti e parzialmente coperta dalla nuova abside cinquecentesca, è comprensibile nella sua interezza solo grazie alle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale.

Sul foglio 14*r* (fig. 2), della decorazione absidale, sono raffigurati: *San Giovanni Evangelista* (che lo studioso indica come san Domenico), *Sant'Antonio, San Giovanni Battista, San Paolo*; sul foglio 14*v* (fig. 3) sono disegnati la *Pentecoste* e subito sotto un gruppo di personaggi di cui uno bussa ad una porta, scena identificata come le *Genti alle soglie della Rivelazione*[38], parte della decorazione della navata. Sul *recto* del foglio Cavalcaselle scrive così: «Chiesa di S. Sisto vecchio (…) preteso Giotto – tra il coro e i muri della rustica chiesa Roma. Figure di grandezza naturale. Della fine del 1300».

Sul *verso* del foglio scrive: «Sopra parte d'un altare storico», riconoscendo dunque l'aggiunta cinquecentesca dell'altare che in parte copriva gli affreschi; e approfondisce la sua analisi stilistica osservando i particolari dell'opera: «Mestiere Giottesco pieghe della fine del 1300. Mani con diti lunghi come nel 1200 fine, tipi brutti con occhiacci forme morte – Decadenza giottesca fare molto dozinale orrore di mani ed unghie». La critica ha negli anni ipotizzato per gli affreschi due fasi di lavorazione e due diverse influenze stilistiche, la prima cavalliniana e la seconda napoletana; con molta probabilità l'unico committente del ciclo ha affidato a due diverse botteghe la realizzazione dell'abside e della navata, i cui lavori sarebbero sati realizzati contemporaneamente e terminati entro il 1316[39]. Alla prima apparterrebbe la scena disegnata sul *recto* e

36 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11).

37 S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, p. 107.

38 Ivi, p. 135.

39 G. Ronci, *Antichi affreschi di S. Sisto vecchio a Roma*, "Bollettino d'arte", IV, 36, 1951, pp. 13-26; F. Vitali, *Gli affreschi medioevali di S. Sisto vecchio in Roma*, in *Roma anno 1300*, atti della IV Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 19-24 maggio 1980),

alla seconda le scene del *verso*. L'aver disegnato le scene su due fogli diversi, nonché il contenuto delle note manoscritte (che esprimono concetti leggermente differenti rispetto ai due disegni), potrebbero condurci a pensare che Cavalcaselle avesse intuito anche la distanza stilistica tra le due campagne decorative.

Tra le pagine della *New History*, Cavalcaselle e Crowe descrivono l'abside della basilica di San Clemente[40]; il *Cristo in Croce*, raffigurato come *Christus patiens*, è l'appiglio per la datazione del mosaico alla fine del XII secolo, «[…] perché tal maniera di crocifissione non era in uso prima della fine del secolo decimosecondo, alla quale epoca corrispondono i caratteri del mosaico»[41]. Sul foglio 35*r* (fig. 4), che raffigura lo schizzo della decorazione absidale, Cavalcaselle scrive: «S. Clemente dal 1200 al 1250», proponendo un confronto, per ciò che riguarda «ornato e vaghezze di colorito» con il Torriti di Santa Maria Maggiore. Nel testo dunque i due studiosi si allontanano dall'impressione che avevano avuto sull'opera il giorno del loro primo contatto con essa, giungendo, attraverso una riflessione sulla forma e sullo stile del mosaico, a formulare un'ipotesi di datazione vicina alla realtà sulla base di confronti stilistici assai più convincenti.

Un discreto spazio, sia nel testo del primo volume della *New History* sia tra i fogli, è dedicato alla descrizione della basilica di Santa Maria Maggiore, edificio emblematico perché al suo interno è possibile osservare l'evoluzione dell'arte romana dal V al XIV secolo in pittura come in scultura e nella decorazione a mosaico[42].

La prima menzione della decorazione della basilica avviene nel primo capitolo, dedicato all'arte cristiana primitiva; a pagina 17 Cavalcaselle e Crowe descrivono i mosaici che ornano l'arco di trionfo e «le pareti di sopra nella navata di mezzo», definendole «tra le opere più importanti del tempo»[43]; lo studioso comprende il carattere formalmente e stilisticamente pagano di questi mosaici, celato dietro i soggetti cristiani[44], ed esegue una lunga descrizione di ogni singola scena dell'arco che tradisce il minuzioso ed instancabile processo di osservazione dell'opera e appropriazione dei caratteri formali e stilistici attraverso il disegno: con dovizia di particolari descrive,

a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 433-441; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo,* II: *Aggiornamento scientifico e bibliografico,* a cura di F. Gandolfo, Roma 1988; Romano, *Eclissi di Roma*, cit. (vedi nota 37), p. 137.

40 I due studiosi descrivono la decorazione absidale di San Clemente in Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), pp. 127-131. Per un riferimento aggiornato si veda: S. Romano, in *La pittura medievale a Roma. 312-1431*, IV: *Riforma e tradizione. 1050-1198*, a cura di S. Romano, Milano 2006, pp. 209-218, n. 32.

41 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 129.

42 *La basilica romana di S. Maria Maggiore*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1987; B. Hack, *I mosaici della Patriarcale Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma*, Offenburg 1967.

43 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 17.

44 «Così veggonsi gli Angeli ritratti come Vittorie, i Santi della Bibbia quali Numi, e gli eserciti ebrei quali legioni romane». Ivi, p. 17.

partendo dalla scena principale, posta al centro, la *Vergine in trono tra profeti* e i *simboli degli Evangelisti*, l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Strage degli Innocenti*, la *Presentazione al Tempio*, la *Disputa nel Tempio* (che Cavalcaselle ritiene sia il *Ritorno dal Tempio* per la presenza di Maria e Giuseppe), e i *Magi che interrogano Erode sul nato Messia*.

Tra i disegni della Biblioteca Marciana ce ne sono due che illustrano particolari dell'arco trionfale, i fogli 49*r* e 50*v* (figg. 5-6). Il primo dei due fogli gemelli, a matita e inchiostro su carta, illustra una sotto l'altra la *Presentazione al tempio* e la *Disputa nel tempio*, scene del primo e secondo registro di destra dell'arco. In alto a destra del foglio ad inchiostro è facilmente leggibile la nota manoscritta «S. Maria Maggiore Roma», mentre a sinistra è proposta l'iscrizione «XYSTUS EPISCOPUS PLEBI DEI», che fornisce il nome del papa committente dell'edificio, e appena più sotto Cavalcaselle ripropone il nome del pontefice aggiungendo gli estremi del suo pontificato «Sisto III 432-440».

Il foglio è disseminato di appunti a matita riferiti ai singoli personaggi disegnati, in alcuni casi indicandone i soggetti, in altri sottolineandone i gesti.

Il foglio 50*v*, ad inchiostro su carta, raffigura su due livelli sovrapposti l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi*, particolari del primo e secondo registro di sinistra del mosaico dell'arco. Anche qui, come sul foglio precedente, numerosi appunti a matita indicano particolari caratteri dei singoli personaggi[45].

Il foglio 40*r* (fig. 7) raffigura la *Madonna con Bambino in trono tra san Martino e san Girolamo*, mosaico dal monumento funebre del cardinal Consalvo García Gudiel dal transetto della basilica[46]. Le numerose note manoscritte confermano l'attitudine di Cavalcaselle a riconoscere la qualità esecutiva di un manufatto: qui infatti l'ardita conclusione alla quale giunge serve per così dire a "giustificare" il livello qualitativo così alto del mosaico del monumento. Ne emerge inoltre l'altra grande capacità cavalcaselliana di riconoscere le integrazioni dovute ai restauri.

Nelle note manoscritte Cavalcaselle scrive: «Sta nel Agincourt. (vat. lat. 9840 f. 39v) Vedi pitture a S. Maria Trastevere. Ha talmente sofferto di restauro che il carattere originale è tradito. Testa della mad. pare quasi tutta rifatta».

E sulla parte inferiore del foglio aggiunge:

45 Le note manoscritte ad inchiostro, poste in alto a destra, recitano «questo è meno antico di forme di quello in legno a S. Sabina». Lungo il margine inferiore sinistro del foglio, invece, Cavalcaselle appunta: «Mosaico nella chiesa di S. Sabina si avvicina a questo. Porte in legno a S. Sabina», e in riferimento alla figura della Vergine «Mad. intradati(?) nel 432 al 440».

46 S. Romano, *Giovanni di Cosma*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Wien 1990, pp. 159-171, figg. 19, 20; A.M. D'Achille, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000, p. 103.

> Questo mosaico ha i caratteri del 1300 – e non somiglia a quelli di S. Maria sopra Minerva – di Araceli – / di Villa Massimi vicino alla Navicella. / Dicendo del 1300 intendo dire seguace dello stile giottesco – e dopo di quella data a / Cavallini – certo qui addaterei più per Cavallini che per i Cosmati e che per quella data 1299 – / carattere delle teste tipo – modo di pingere più largo del principio del 1300. / Certamente non è esente di restauro ma qui i caratteri generali si devono essere conservati. / Figure non più lunghe e magre. / Ombre non sono verdi ma calde e l'incarnato più chiaro colorito e vivace. / La sepoltura può essere fatto a quell'anno 1299 – e dopo qualche anno il mosaico.

Basandosi su un dato puramente stilistico, Cavalcaselle ipotizza dunque per il monumento una realizzazione in due fasi, sostenendo che nell'anno 1299 sia stata realizzata la parte scultorea e qualche anno dopo aggiunta la decorazione a mosaico.

Il mosaico del foglio 40*r* non è citato nella *New History*, forse perché parte di un monumento scultoreo; ne è stata tralasciata la descrizione preferendo ai fini della pubblicazione opere più rappresentative.

Il foglio 42*v* raffigura il particolare del Cristo che incorona la Vergine dal mosaico absidale della basilica[47]. Nel testo della *New History* si fa più volte riferimento a questo come «ad uno del più bei mosaici del secolo decimoterzo»[48], descrivendone i particolari con accuratezza[49], e al suo autore, Jacopo Torriti, artista che lavorò anche al mosaico della tribuna di San Giovanni in Laterano[50].

I fogli 43*v* (fig. 8), 45*r* e 46*v* infine raffigurano scene a mosaico dalla loggia della facciata[51]. L'ultimo di questi fogli è, insieme al foglio 71*r*, di uno dei pochi datati[52].

Sono molti gli esempi che potremmo presentare a sostegno della capacità cavalcaselliana di proporre attribuzioni tuttora definite plausibili dalla critica. Il foglio 74*r* (fig. 9) raffigura la lunetta musiva con la *Madonna con Bambino* dal portale laterale della chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma. A Jacopo Torriti è attribuito anche

47 J. Gardner, *Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 36, 1973, pp. 1-50; M.R. Menna, *Niccolò IV, i mosaici absidali di S. Maria Maggiore e l'Oriente*, "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", III, 10, 1987, pp. 201-224.

48 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 147; Ivi, p. 149: «Per concludere infine bisogna dire che codesto mosaico è una delle opere nel suo genere più belle di quel tempo, e che nel complesso non manca neppure di una certa grandiosità».

49 Cavalcaselle e Crowe notano infatti le differenze realizzative tra il Cristo e la Vergine, il cui significato risulta simbolico oltre che formale; il primo infatti, «di proporzioni maggiori delle altre figure, si mostra di forme più robuste e pesanti […] La Vergine invece, posta a confronto del Figlio, è di tipo e di forme che sentono del gracile e del meschino»; si veda Ivi, pp. 147-148.

50 Ivi, pp. 143-144.

51 A.M. D'Achille, *La scultura*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A.M. Romanini, Torino 1991, pp. 145-235.

52 «S. Maria maggiore Roma 71 – S. Miniato al Monte Firenze. Vedi la chiesa di sopra Assisi».

il clipeo a mosaico raffigurante la *Vergine e il Bambino tra due angeli reggicandela* collocato sul portale laterale destro della basilica di Santa Maria in Aracoeli[53]. Considerata di stretta ascendenza torritiana e attribuita a Torriti da Bellosi, era già stata da Cavalcaselle riferita al mosaicista romano[54]. Nel testo non ci sono riferimenti all'autore – è indicata soltanto una «consonanza di stile»[55] coi mosaici dei Cosmati – invece nei fogli, densi di note manoscritte, Cavalcaselle avanza proposte attributive e avvicina stilisticamente il mosaico a diversi contesti culturali, così da rendere questi disegni un esempio lampante di come la loro lettura sia estremamente più interessante e ricca di spunti rispetto a quella dell'opera data alle stampe. Nel testo Cavalcaselle e Crowe descrivono i personaggi: «[…] Il movimento della Madonna non manca di quiete e di riposo, le proporzioni della figura sono ragionevoli […]. Il Putto più difettoso anche pel tipo fa un movimento alquanto contorto e risente più ancora della vecchia maniera»[56]; sono questi gli unici accenni ad un'analisi formale della scena, estremamente sintetici se messi in relazione alle dense note manoscritte sul foglio:

> Non (…) di dipinto, e pagliore. Ombre verdi – rosso guanci delicati. Contorni maggiori – neri. 2 contorni rossi. Raro equilibrio. Ombre regolari. Movimenti di affetto e bene il gruppo del Bambino chiaro-scuro buono certi contorni principali formati di nero (come per gli angoli della bocca). Mani regolari. Una delle belle Mad. cento volte meglio di Cimabue. E rivaleggia con Giotto. Molto meno Bizantini dei Santi del 1300. In merito come Cefalù – i tre contorni e l'incarnazione tanto più è ruperiore a Cafalù per tipo, carattere, proporzione.; riposo e dignità nel gruppo e nella mamma. Putto di grandezza proporzionata e bene tenuto tra le braccia. Allievo ancora (…) (nei lumi oro) di righe per traverso tra un lume e l'altro come e S. Lorenzo come detto Guido – Cimabue. Vi vedo un fare largo, prezioso – più di Cavallini ancor. Certo i Cosmati sono troppo meschini – e la pittura in chiesa e il mosaico di S. Maria Maggiore (…). Potrebbe essere Cavallini (…) della simile ai Cosmati. Gli angeli ricordano Cavallini.
>
> Alla Araceli – Roma. / Jacopo Torriti ? o Giovanni.
>
> Araceli lunetta sopra la porta laterale al di fuori della chiesa dal lato del Campidoglio. Credo dei Cosmati fonpadre(?); vedi Duccio Duomo di Siena; i lumi erano in origine d'oro – ora senza l'oro sono righe giallastre Bellissimo l'effetto del mosaico il pasto del colorito. Non ha

53 A. Tomei, *Jacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990.

54 P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana*, II, *Il Trecento*, Torino 1951 (rist. anast. Torino 1971), p. 1012; L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, p. 112; Tomei, *Jacobus Torriti,* cit. (vedi nota 53), p. 144; V. Pace, *Per Iacopo Torriti, frate, architetto e "pictor"*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 40, 1996 (1997), pp. 212-221.

55 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 156.

56 Ivi, p. 156.

la infelicità(?) del Cavallini. N.B. vedi le ali tipo degli angeli che reggono la mandorla rossa dove è Cristo con l'anima della Mad. a S. Maria Trastevere; Roma Araceli.

Sul foglio Cavalcaselle accosta dunque il mosaico ai Cosmati, riflettendo su una probabile attribuzione a Cavallini, prima di proporre il nome di Jacopo Torriti[57].

Di estremo interesse risultano alcuni dei fogli raffiguranti opere tratte dalla basilica di San Paolo fuori le mura[58].

Il foglio 21*v*-22*r* (fig. 10) è denso di informazioni. Vi sono riprodotti frammenti della decorazione a mosaico della basilica ed in particolare: la decorazione dell'abside dopo il rifacimento ottocentesco, la veduta d'insieme della decorazione a mosaico del retro dell'arco trionfale, che guarda verso l'abside, il particolare dell'angelo reggi clipeo di destra della stessa decorazione, il particolare del primo angelo a destra della decorazione musiva della fascia superiore dell'emiciclo absidale, il *Crocifisso* attribuito a Cavallini e uno degli stemmi di Giovanni XXII che corrono lungo la cornice dell'arco absidale. Opere dunque con datazioni assai differenti, con commissioni lontane tra loro (da Leone I a Onorio III a Giovanni XXII), che Cavalcaselle riproduce a mio avviso in momenti diversi, a testimonianza di quanto siano spesso di complessa lettura questi fogli. La calligrafia e lo stile portano infatti ad ipotizzare che ad una prima fase realizzativa risalga il disegno ad inchiostro del foglio 21*v*, a cui poi in un secondo momento si sovrappongono gli schizzi a matita; uno stile più regolare e particolareggiato caratterizza il disegno dell'angelo dell'emiciclo absidale e le relative note manoscritte; diverso inchiostro e stile schizzato per il disegno dell'arco e del suo particolare, nonché delle note manoscritte ad entrambi riferite. Successivo a questi appare il disegno del *Crocifisso* del Cavallini, perché sembra inserito a fatica nell'unico spazio rimasto vuoto al centro del foglio, tant'è che le braccia vanno quasi a sovrapporsi ai disegni posti ai lati. Altro discorso è in riferimento allo stemma, disegnato con un inchiostro più carico, che nelle note manoscritte è riferito a causa di una svista a Giovanni XI piuttosto che a Giovanni XXII, anche se i riferimenti cronologici risultano correttamente quelli del papa trecentesco.

I fogli 90*r* e 92*v* (foto 11) raffigurano due particolari della decorazione del 1256 circa, distrutta dal bombardamento del luglio 1943, della chiesa di San Lorenzo fuori le mura, «sulle pareti attorno al sepolcro del cardinale Fieschi»[59]. Il primo foglio raffigura il volto di Cristo, particolare della scena «rappresentante il Salvatore seduto su ricco trono in

57 BNM, It. 04_2032-12273, fasc. 17, f. 74 *recto* e *verso*.

58 Sulla basilica di San Paolo fuori le mura si veda: *San Paolo fuori le mura di Roma*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1988; in particolare sulla decorazione absidale della basilica si veda: *La pittura medievale a Roma. 312-1431*, V: *Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287*, Milano 2012, pp. 77-87, n. 8.

59 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), pp. 132-133; J. Queijo, in *La pittura medievale,* V, cit. (vedi nota 58), pp. 259-261, n. 41.

atto di benedire, avendo da un lato i Santi Lorenzo e Ippolito, e dall'altro i Santi Stefano e Gustavo»[60]; il disegno ad inchiostro sottile presenta a tutta pagina il mezzobusto di Cristo, caratterizzato dal grande nimbo la cui decorazione, come recita l'appunto «in rilievo incisa», è solo parzialmente riprodotta. Le note manoscritte sono state a mio avviso realizzate in tre momenti diversi; contestuali al disegno sono gli appunti che descrivono particolari del soggetto e la scritta in alto a destra, «Riposo, quiete, tranquillità»; uno stile più corsivo e calcato caratterizza l'appunto posto in basso a sinistra del foglio, che indica luogo e data di realizzazione dell'opera raffigurata; un inchiostro più scuro è stato utilizzato per l'ultima nota manoscritta, in alto a sinistra, il cui testo, che suggerisce un confronto con il tipo dei Santi Quattro Coronati, è segno di una riflessione che ancora una volta testimonia la capacità di Cavalcaselle di confrontare stilisticamente le opere – lo stesso confronto è stato non a caso a più riprese proposto da studiosi contemporanei[61].

Il foglio 92*v* ad inchiostro su carta raffigura la *Madonna con Bambino*, disegno inedito del riquadro in origine posto sulla faccia del contrafforte addossato alla tomba. Disponiamo di documentazione visiva relativa all'opera a partire dalla prima metà del XVII secolo, grazie alle riproduzioni di Antonio Eclissi (1630-1640, BAV, Barb. Lat. 4403, ff. 46*v*-47*v*), di d'Agincourt (1780-1790, BAV, Vat. Lat. 9843, ff. 50*v*-51*v*), e di Johann Anton Ramboux (seconda metà XIX secolo, DKK, Inv. 179, neg. 174/5080), ma il disegno di Cavalcaselle era fino ad oggi inedito[62].

Tra le pagine della *New History* leggiamo: «[…] Sulla parete attigua sta la Madonna seduta col Putto in braccio. Queste pitture mostrano in tutto i difetti che sono comuni ai lavori del secolo decimoterzo: figure lunghe cioè, magre, prive di movimento, di forme meschine e brutte, di disegno scorretto, con rilievo difettoso, e colorito tristo e opaco»[63]. I dipinti del monumento Fieschi mostrano in effetti la tendenza all'allungamento dei corpi, ma le pesanti ridipinture e la possibilità di analizzare il ciclo solo grazie a riproduzioni successive non ci permette di effettuare un'analisi stilistica precisa.

Il quarto capitolo della *New History*, dal titolo *Nicola e Giovanni Pisano*[64], è il ricordo dell'originario progetto di Cavalcaselle e Crowe; i due trasformarono la

60 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), pp. 132-133.

61 G.B Ladner, *The gestures of prayer in papal iconography of the thirteenth and early fourteenth centuries*, in *Didascaliae. Studies in Honor of Anselm M. Albareda*, New York 1961, pp. 245-275, 253 nota 19; D. Mondini, *San Lorenzo fuori le mura. Storia del complesso monumentale nel Medioevo*, Roma 2016; J. Queijo, in *La pittura medievale*, cit. (vedi nota 59), pp. 259-261, n. 41.

62 *Ibidem.*

63 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), pp. 132-133.

64 Il capitolo quarto è un vero e proprio saggio sulla scultura italiana dei secoli XII e XIII, per Cavalcaselle e Crowe chiave di volta della rinascita pittorica giottesca e paradigma per la corretta lettura delle manifestazioni scultoree successive. L'interessantissimo zoom sulla figura di Nicola Pisano oltre ad analizzarne le opere cerca di chiarire l'allora controversa questione relativa alla formazione dell'artista. Per la fortuna critica di Nicola Pisano tra Sette e Ottocento si veda: C. Di Fabio, *Scultori del Medioevo italiano nella "Storia" di Leopoldo*

loro collaborazione, nata allo scopo di realizzare un'edizione delle *Vite* di Vasari, in qualcosa di decisamente più ambizioso, che si rifletteva a pieno nel titolo della prima bozza dell'opera, conservata tra le carte londinesi: *Fall and Revival of Italian Art, being a history of painting and sculpture from the II to the beginning of the XVI century in Italy*[65]. Oltre al dichiarato intento di indagare i meccanismi che avevano portato ad decadimento dell'arte e al suo rinnovamento, riconnettendosi così alla tradizione tardo settecentesca, il titolo dell'opera tradisce la volontà di occuparsi anche di scultura.

La scultura della città di Roma compare per la prima volta nella *New History* in occasione della descrizione dei rilievi in legno che adornano le porte di Santa Sabina, con l'intento di dimostrare che la scultura, a cavallo tra XII e XIII secolo, risulta «più della pittura immune da imperfezioni»[66]; seguono poi brevi descrizioni delle porte bronzee delle Cattedrali di Amalfi e Salerno, di San Marco a Venezia e della chiesa di San Paolo fuori le mura a Roma. Da San Paolo proviene il crocifisso ligneo descritto nel terzo capitolo del testo che Cavalcaselle, pur concorde con la critica nel ritenere verosimile l'ipotesi di un'attività scultorea di Pietro Cavallini, non attribuisce all'artista romano[67].

Riferimenti alla scultura sono inoltre presenti nel terzo capitolo del primo volume della *New History*, in cui si descrivono le opere dei Cosmati[68].

Cicognara. Nicola e Giovanni Pisano e il "Risorgimento" della scultura, "Studi neoclassici", 2, 2014 (2015), pp. 147-157; Fraticelli, *Per una Storia della scultura,* cit. (vedi nota 21), pp, 155-196, note 13-16.

65 Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere,* cit. (vedi nota 4), pp. 178, 227 nota 8.

66 Ivi, p. 82.

67 «Non diremo impossibile che il Cavallini abbia potuto trattare anche lo scalpello, come da altri si vuole; ma di ciò mancano le prove di fatto o i documenti. A noi non è prova bastevole il Crocifisso in legno […] poiché, modellato come egli è con tanta scienza anatomica, può ricordare il Donatello o altri di quella maniera, ma giammai il Cavallini», si veda Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), pp. 176-177. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, II, Firenze 1568, p. 84, attribuisce il *Crocifisso*, che la leggenda vuole che nel 1370 abbia parlato a Santa Brigida, a Cavallini, così come pure E. Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni*, Roma 1841, e Seroux d'Agincourt (BAV, codice Vat. Lat. 9846, f. 89*r*). Si veda C. D'Alberto, *Il crocifisso parlante di Santa Brigida di Svezia nella basilica di San Paolo fuori le mura e i crocifissi replicati, copiati e riprodotti a Roma al tempo del papato avignonese*, "Studi medievali e moderni",1/2, 15, 2011, pp. 229-255.

68 «Parecchi dei nostri storici dell'arte, quando presero a discorrere di Rinascimento, mossero da troppo angusti confini, e lasciandosi sovente vincere la mano da pregiudizi locali o da locali predilezioni, non poterono riuscire né precisi cronisti né giudici spassionati. Parve a costoro molto più importante mettere in rilievo i meriti di questa o quella città, esagerando il contributo da esse recato al Rinascimento […]. Non si possono comprendere nello stesso rimprovero gli scrittori dell'arte romana, i quali invece poco o punto si curarono d'illustrare e mettere in evidenza i meriti dei Cosmati e dei loro contemporanei. Codesti artefici […] rimasero interamente ignoti al Vasari». Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 150. La prima nota del capitolo secondo recita: «De' Cosmati parlarono il D'Agincourt, il Cicognara ed il Della Valle nel suo *Duomo di Orvieto*. Questo ultimo eziandio riferisce che nel 1788 fu letto a Roma un discorso accademico intorno a questa famiglia di artisti, ma non venne, da quel che pare, fatto mai di pubblica ragione. Il Rumohr nell'opera più volte citata (*Ind. Ital.*, I, 270), non consacra loro che poche righe. Meglio di tutti ne rilevò il merito Carlo Witte, in uno scritto inserito nel *Kunstblatt* (giornale d'arte) che si pubblica a Stoccarda e Tubinga e che leggesi nel n. 41 ss. del 1825. Ultimamente tornò sull'argomento il signor Boito, professore di architettura all'Accademia di Milano». Ivi, p. 151, nota 1.

Il fascicolo 17 del codice It. 04_2032-12273 della Biblioteca Marciana conserva un *set* di una decina di fogli sciolti e con segnatura non progressiva, raffiguranti alcuni dei più interessanti episodi di scultura romana duecentesca.

Anche se nel testo i rimandi alle sculture, soprattutto monumenti funebri, dei marmorari romani non sono molti, i disegni, realizzati grazie ad una ricognizione interessante nelle basiliche – anche se a dir la verità non esaustiva –, tradiscono l'interesse di Cavalcaselle e Crowe nei confronti di questo episodio dell'arte romana. Ne è testimonianza la presenza massiccia di note manoscritte, che invece mancano quasi del tutto a corredo di disegni di altre tipologie di opere scultoree, delineate senza il fine di inserirne le descrizioni nel testo. Gli interessanti appunti presi a margine del disegno del monumento funebre del cardinale Matteo d'Acquasparta dalla chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma[69] tradiscono un elevato interesse per la storia del monumento e per la conservazione di questo attraverso i secoli, così come i numerosi fogli di Ravello testimoniano la volontà di indagare a fondo quell'episodio dell'arte italiana[70].

La riflessione più interessante da fare in merito a questo gruppo di disegni è relativa alla mano del disegnatore che li delineò[71]. L'analisi della calligrafia delle note manoscritte e dei tratti dei disegni ci permette di riconoscere nella maggior parte di questi Crowe. I fogli 32*v* e 33*r* (fig. 12) presentano disegni e note a matita dell'inglese, così come il foglio 47*r*, di sole note manoscritte, il foglio 71*r* (fig. 13), il 71*v*, che vede la collaborazione di Cavalcaselle per ciò che concerne le note manoscritte ad inchiostro, e il 73*v* (fig. 14), raffigurante il monumento del cardinale Luca Savelli all'Aracoeli; i piccoli disegni sul foglio 76*r* hanno un tratto fine e ben delineato tipico del Crowe, certo molto lontano dal veloce schizzo a matita che lo studioso fa del monumento funebre del cardinale Adam di Easton in Santa Cecilia (f. 80*r*), simile nei caratteri allo schizzo del monumento di Stefano de Surdis in Santa Balbina sul foglio 104*v*.

69 Foglio 71*r*.

70 Nel codice 86.ZZ.33 box 2 della National Art Library sono conservati fogli raffiguranti: il *ritratto di Sigilgaida Rufolo* dall'ambone del Vangelo del duomo di San Pantaleone, identico soggetto proposto su uno dei fogli veneziani (codice It. 04 2032 [12273], fasc. 01, f. 74*r*), l'iscrizione dell'ambone del Vangelo con il nome dell'artista, gli stemmi e su un altro foglio alcuni particolari di questi, l'iscrizione di una delle formelle della porta bronzea del duomo, opera del 1179.

71 Non sempre facile risulta rintracciare la paternità dei disegni; in generale possiamo distinguere un Crowe più attento alla resa delle proporzioni e alla posizione delle figure nel contesto, all'insieme della raffigurazione, laddove Cavalcaselle risulta meno interessato alla riproduzione dell'immagine e più attento alla resa di particolari utili al suo processo cognitivo; spesso le raffigurazioni dell'italiano risultano solo schizzate, con alcuni particolari raffigurati in evidenza, magari sproporzionati rispetto al resto dell'immagine e altri addirittura mancanti. Come nel disegno raffigurante l'abside di Santa Maria in Trastevere, in cui catino ed emiciclo, riprodotti in forma schematica, contengono solo lo schizzo del mosaico centrale raffigurante Cristo e la Vergine, particolare riprodotto fuori contesto in basso a destra del foglio. I disegni di mano del Crowe hanno maggiormente il carattere della riproduzione, sono in qualche modo più oggettivi, più fedeli nelle riproduzioni. Diversità dunque di intenzioni e di interessi, segno dell'appartenenza a due tradizioni, grafiche e non solo, differenti, che non sempre si traduce con una diversità di risultati.

Emerge dunque dalla lettura di questi fogli un Crowe interessato alla scultura forse più di Cavalcaselle, che effettua una ricognizione di alcune delle manifestazioni scultoree a cavallo tra XIII e XIV secolo e ne realizza i disegni; ma soprattutto un Crowe estremamente interessato alle iscrizioni, che trascrive, traduce, interpreta, avvantaggiato in ciò dalla sua passione per i libri e per lo studio delle fonti[72]. E in effetti, tra i due, Crowe era quello più "colto", un intellettuale stimolato dal vivace ambiente del giornalismo e della diplomazia internazionale, mentre Cavalcaselle dava da sempre al suo lavoro un taglio più pratico, impegnato sul campo nella conservazione e gestione dei beni culturali.

Estremamente interessante tutto ciò se pensiamo che l'immagine che abbiamo avuto finora di Crowe è sempre stata sicuramente riduttiva, quella cioè di uno studioso appassionato di pittura fiamminga e di arte post-rinascimentale, instancabile viaggiatore soprattutto nei paesi del nord Europa e meno in Italia; ma la sua formazione e la sua attività di diplomatico ed esperto commerciale sono lo specchio della sua pragmaticità, che si riflette anche negli interessi artistici, rivolti più agli elementi compositivi delle opere che alla cromia. E forse questo interesse per gli elementi compositivi lo portò ad avvicinarsi alla scultura, come emerge anche dalle carte londinesi.

Data e anno apposti da Crowe in calce al disegno del monumento di Matteo d'Acquasparta inoltre (f. 71*r*) ci informano che lo studioso inglese era nella città pontificia nel 1871, aggiungendo così un tassello al *puzzle* degli spostamenti dei due studiosi e soprattutto dei loro incontri.

Il foglio 71*r*, disegno del monumento funebre di Matteo d'Acquasparta all'Aracoeli[73], sembra essere, insieme al foglio 46*v* che presenta nelle note manoscritte il numero «71»[74], l'unico disegno datato; «Roma 1871» recita la nota. Le caratteristiche del disegno – soggetto, utilizzo della matita, quantità di note manoscritte, stile schizzato – possono aiutarci a rintracciare altri disegni dai caratteri simili realizzati da Crowe nello stesso giro di anni. La scrittura delle note manoscritte si fa meno regolare, più movimentata e veloce, come se a produrla fosse la mano non più così ferma di un uomo in là con gli anni; è il caso dei fogli dal 66*r* al 73*v*, comprendenti i disegni dell'Aracoeli (dal 71*v* al 73*v*), che costituiscono un *set* chiave che permette di capire come Cavalcaselle e Crowe

72 Non è stato infatti mai messo in dubbio negli studi precedenti il ruolo preminente di Crowe nell'approfondimento delle fonti e nel lavoro redazionale sui testi, certamente avvantaggiato dalla sua attività di giornalista. Sui fogli 32*v*-33*r*, di sole note manoscritte, Crowe riflette sulle iscrizioni della decorazione absidale della chiesa di Santa Maria in Trastevere come sul foglio 80, il cui *verso* è di sole note relative al chiostro della basilica di San Paolo fuori le mura.

73 T. Iazeolla, *Monumento funebre del cardinal Matteo d'Acquasparta*, in *Roma 1300-1875. L'arte degli Anni Santi. Atlante*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Milano 1985, pp. 75-76. S. Romano, in *La pittura medievale a Roma. 312-1431*, VI: *Apogeo e fine del Medioevo. 1288-143*, a cura di S. Romano, Milano 2017, pp. 215-216, n. 39.

74 Si veda nota 53.

operassero negli ultimi anni di attività e individuare altri nuclei di disegni realizzati nello stesso periodo perché aventi le medesime caratteristiche.

I fogli 71*v* e 73*v* riproducono dei particolari dai monumenti funebri Savelli; sul primo disegno ad inchiostro su carta è raffigurato il volto del pontefice dal monumento funebre di Giovanna Aldobrandeschi Savelli, e sul foglio successivo il monumento funebre del senatore Luca Savelli, entrambe opere di bottega di Arnolfo di Cambio datate 1266[75].

Il disegno inedito di Crowe si aggiunge alle altre testimonianze illustrate dei due monumenti, l'incisione tratta da Ciacconius[76] e il disegno conservato a Windsor, in Royal Academy (collezione Albani 201, n. 11776), che Casimiro da Roma nelle *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria Aracoeli in Roma*[77], citato da Cavalcaselle nelle note manoscritte, dichiara di aver visto ancora in collezione Albani. Il disegno era inoltre già stato descritto nel XVI secolo da Panvinio[78].

Nelle note manoscritte sono presenti riferimenti alla successiva aggiunta dell'immagine del giacente Onorio IV, trasferita sopra il sarcofago di Giovanna sotto Paolo III (1534-1549)[79]. Allo stesso giro di anni appartiene a mio avviso il foglio 80*r* (fig. 15), che rappresenta a matita su carta, appena schizzato, il monumento funebre del cardinale Adam di Easton, dalla chiesa di Santa Cecilia in Trastevere, ancora di mano del Crowe e unico disegno tratto dalla basilica – se non consideriamo i due raffiguranti i mosaici della cripta[80]. Merita una menzione speciale il foglio 38*r*[81], che raffigura il portale dall'ospedale di

75 I. Herklotz, *I Savelli e le loro cappelle di famiglia*, in *Roma anno 1300*, cit. (vedi nota 39), pp. 567-584; D'Achille, *La scultura*, in *Roma,* cit. (vedi nota 51), pp. 210-213. Sulla figura di Arnolfo di Cambio si veda: A.M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo «stil novo» del gotico italiano*, Firenze 1980; *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2006; D'Achille, *Da Pietro d'Oderisio*, cit. (vedi nota 46), pp. 165-232; *Arnolfo di Cambio: il monumento del Cardinale Guillaume De Bray dopo il restauro*, atti del Convegno Internazionale di studio (Roma-Orvieto, 9-11 dicembre 2004), Firenze 2010.

76 A. Ciaconius, *Vitae et Gesta Summorum Pontificum a Christo Domino usque ad Clementem VIII necnon S.R.E. cardinalium cum eurumdem insignibus. M. Alfonsi Ciaconiusi Biacensis Ordinis Praedicatorum,* Romae 1601, col. 647 (edizione consultata Roma 1677, II, 151/2).

77 Casimiro da Roma, *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria Aracoeli*, Roma 1736, p. 111.

78 O. Panvinio, *"De gente Sabella", manoscritto inedito illustrato con note ed osservazioni storico critiche da Enrico Celani*, Roma 1892 (Studi e documenti di storia e diritto, 12, 1981), p. 33; Herklotz, *I Savelli,* cit. (vedi nota 75), pp. 568-569.

79 Cavalcaselle infatti scrive: «Aracoeli due pulpiti – con (…)», «p. 146 2 Aracelli Onorio IV Savelli», «Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria Aracoeli in Roma raccolte del RE Casimiro Romano – Roma MDCCXXXVI p. 110-111», «vedi Valeri vol. I p. 24 – nota 3». Su un piccolo foglio accanto: «La cup^{a}. nella crociera fu eretta dalla fam. Savelli. Si osserva dep. di Luca Savelli, padre di Onorio IV (1285+) imperator(?) di Roma morto nel 1266. / Rimpetto è collocato il monum. della moglie di Luca, competente di una casata di massimo lavoro del XIII secolo, sopra il quale Paolo III fece porre la statua di Onorio IV figliuolo di lei (…) (che stava in S. Pietro). / p. 353 Mattei d'Acquasparta + nel 1302 / + trasporta qui la statua di Onorio IV dalla».

80 Fogli 26*r*, 61*v*-62*r*.

81 Il disegno è pubblicato in Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere,* cit. (vedi nota 4), fig. 70, citato genericamente come "Architettura cosmatesca".

Sant'Andrea Catabarbara a Roma, fatto realizzare dal cardinale Pietro Capocci tra il 1262 e il 1266 e attualmente collocato in facciata della chiesa di Sant'Antonio abate all'Esquilino.

Sembrerebbe essere – il condizionale è d'obbligo di fronte ad una quantità di materiale così elevata – l'unico disegno di scultura architettonica tra quelli da noi visionati.

Nelle note manoscritte, dopo la trascrizione dell'iscrizione, Cavalcaselle fornisce tutte le informazioni relative all'opera: forma architettonica, materiale, ubicazione; ma due informazioni meritano attenzione particolare. L'espressione «stile romano» è particolarmente interessante agli occhi dello studioso moderno perché, pur trattandosi di una scultura del Duecento avanzato, Cavalcaselle ne riconosce la distanza dalle opere scultoree romane realizzate nello stesso giro di anni; studi recenti considerano infatti il portale ancora stilisticamente "romanico"[82].

Altrettanto degno di nota è il riferimento al portale di Civita Castellana, che Cavalcaselle descrive nel secondo capitolo del primo volume della *New History* e di cui comprende l'appartenenza al medesimo ambito figurativo[83].

Ancora da un portale il foglio 75*r* (fig. 16) riproduce il particolare del volto di Cristo dal tondo musivo con *Cristo che libera due schiavi*, dall'edicola in marmo del portale cosmatesco dell'ospedale di San Tommaso *in formis*, opera del primo quarto del XIII secolo.

Le note manoscritte, oltre a trascrivere l'iscrizione con il nome degli artisti, propongono un interessante confronto con il Cimabue di Assisi, riconoscendone una comune matrice «bizantina».

Il 38*v* è un interessante esempio di come questi fogli venivano realizzati: presenta due disegni – il *Cristo tra gli apostoli*, mosaico esterno del sacello di San Zenone, e la tomba del cardinale Pantaleone Anchier dalla basilica di Santa Prassede – accostati sullo stesso foglio senza finalità di confronti stilistici o rimandi tipologici, ma solo perché provenienti dallo stesso luogo.

Il foglio 76*r* invece accosta due opere raffiguranti lo stesso soggetto e realizzate dal medesimo scultore, il busto di Bonifacio VIII, dal suo sacello nella sala di San Giovanni nel Palazzo Apostolico Vaticano, e il monumento funebre di Bonifacio VIII dalle Grotte

82 X. Barral i Altet, *La resistenza all'Antico nella Roma del Duecento: a proposito del portale romanico di S. Antonio Abate sull'Esquilino*, "Arte medievale", IV, 2, 2012, pp. 135-160.

83 «A pochi passi da Civita Castellana esiste una vecchia Cattedrale in stile tutto romanzo. Una gradinata conduce all'atrio, il quale chiuso da colonnato, per un largo arco sostenuto da pilastri e coronato da architrave e poggiuolo, mette alla porta maggiore. Questa è composta di pilastrini e di colonne, sulla cornice delle quali si apre una nicchia con finestra a ventaglio, dove sì l'orlo dell'arco come i pilastri, i fregi e le parei, tutto è messo a mosaico». Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 151.

Vaticane. Al tempo di Cavalcaselle il busto era collocato nella cappella della Madonna detta delle Partorienti in San Pietro, dove rimase dal 1616 fino al 1924[84].

Interessanti sono i numerosi riferimenti alle fonti, Cicognara, Ciaconius e d'Agincourt – i fogli 76*v* e 77*r* solo composti da sole note manoscritte con importanti riferimenti a d'Agincourt – dalle quali è impossibile prescindere nell'analisi di monumenti così noti già al tempo di Cavalcaselle.

A Londra troviamo altri fogli di scultura le cui caratteristiche ci permettono di ipotizzare che siano stati realizzati da Crowe intorno alla data 1871; alcuni fogli sciolti provenienti dal box 1 (figg. 17-18) e dal box 9 (figg. 19-20) del codice 86.ZZ.33[85], sono compatibili al nostro *set-chiave* non solo dal punto di vista stilistico e grafologico, ma anche tematico, perché collegabili in qualche modo alla città di Roma. I primi tre fogli infatti raffigurano opere tratte da Orvieto, città non distante da Roma e possibile meta di un breve soggiorno. Dalla chiesa di San Domenico (fig. 17), lo studioso riproduce il monumento funebre del cardinale De Braye di Arnolfo di Cambio, artista che molto ha operato proprio a Roma e del quale Cavalcaselle e Crowe analizzano molte opere; dal duomo, una porzione di affresco del coro, opera di un allievo di Pinturicchio. I disegni, distanti cronologicamente – 1282 per l'opera arnolfiana e 1492 per la decorazione del coro – e privi di un apparente legame tematico, sono accostati sullo stesso foglio unicamente perché realizzati nella medesima giornata e provenienti dallo stesso luogo. Sulla parte destra del foglio è infatti realizzato il disegno a matita del mausoleo e diverse note manoscritte, sulla parte sinistra, ruotato di 180° rispetto al verso del disegno arnolfiano, è schizzata la scena ad affresco posta in basso a destra del finestrone centrale del coro del duomo e uno schema della struttura ad archi a tutto sesto nella quale sono inseriti i personaggi.

Oltre ai già ricordati disegni di scultura, nel fondo londinese della National Art Library i box 8 e 9 del codice 86.ZZ.33 e il codice 86.ZZ.40 "miscellanea" conservano elenchi di vario genere relativi ad opere d'arte della città di Roma e numerosi disegni. Tra questi, un foglio conserva uno schizzo della decorazione del catino absidale della chiesa di San Giorgio in Velabro (fig. 21). Commissionata da Jacopo Stefaneschi a Pietro Cavallini nel 1295, fu attribuita a Giotto ed entrò a far parte del *corpus* del pittore romano a partire dalla proposta attributiva dell'Hermanin nel 1902[86]. Dalla lettura di questo disegno scopriamo che già Cavalcaselle cinquant'anni prima aveva avanzato il

84 M. Maccarrone, *Il sepolcro di Bonifacio VIII nella Basilica Vaticana*, in *Roma anno 1300* cit. (vedi nota 39), pp. 753-771, in particolare alla p. 765.

85 Trattandosi di fogli sciolti all'interno di scatole, non è possibile denominarli singolarmente ma solo fornire l'indicazione del box all'interno del quale sono conservati; si tratta di tre fogli all'interno del box 1 e di una quindicina, alcuni di sole note manoscritte e non tutti riferiti al Medioevo, tratti dal box 9.

86 F. Hermanin, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, Roma 1902, p. 98 ss. Su Pietro Cavallini si veda: A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000.

nome di Cavallini per l'abside di San Giorgio in Velabro; Cavalcaselle scrive nelle note manoscritte un generico «Caratteri del tempo di Giotto», tradendo la sua poca convinzione nell'avallare tale attribuzione e, dopo aver nominato più volte il pittore romano, scrive esplicitamente «Potrebbe benissimo essere anche di Cavallini», dando prova ancora una volta di grande conoscenza della pittura romana ed eccezionale capacità di lettura dell'opera d'arte. Questo episodio ci dà la misura di quanto sia preziosa la scoperta di questi disegni inediti perché, come spesso accade – era successo a Seroux d'Agincourt, a Cicognara e a molti altri – sui fogli preparatori spesso si giunge ad illuminanti e progressiste intuizioni che nelle opere date alle stampe si abbandonano per seguire strade più battute e attribuzioni più caute. Scorrendo l'indice del primo volume della *Storia della pittura in Italia*, l'abside di San Giorgio al Velabro è menzionato nel capitolo IX dal titolo *Giotto a Roma*, «in così pessimo stato di conservazione, che torna assai difficile di poterne dare un giudizio attendibile»[87].

Il box 9 conserva, tra gli altri: un disegno schizzato del mosaico della loggia della facciata della basilica di Santa Maria Maggiore, assai diverso da quelli raffiguranti alcuni particolari del mosaico, tratti da incisioni ed estremamente definiti nei dettagli, conservati nel fondo veneziano[88]; un'incisione da *La Navicella* di Giotto, mosaico dal vestibolo della basilica di San Pietro in Vaticano; lo schizzo dell'abside della basilica di San Giovanni in Laterano (fig. 22); il disegno del catino absidale dalla basilica di Santa Pudenziana, opera di Crowe, interessante quest'ultimo perché il tipo di carta utilizzato è il medesimo di quella di alcuni fogli veneziani (il f. 57*v* ad esempio) a testimonianza di quanto siano complementari i due fondi.

Ultimissima menzione è riservata ad un piccolo foglio londinese (fig. 23) che conserva un elenco delle opere realizzate a Roma dai Cosmati[89], da considerarsi complementare al foglio 117*r* del fascicolo 17 della Marciana, in cui Cavalcaselle analizza le iscrizioni con le firme della famiglia di marmorari romani[90].

87 Cavalcaselle, Crowe, *Storia della pittura,* I, cit. (vedi nota 11), p. 414. «La tradizione vuole inoltre che Giotto, per ordine dello stesso Stefaneschi dipingesse nella chiesa di San Giorgio in Velabro, della quale fu egli nel 18 dicembre 1295 creato cardinale-diacono. In questa chiesa oggi altro non vedesi che la pittura della volta dell'abside e in così pessimo stato di conservazione, che torna assai difficile di poterne dare un giudizio attendibile».

88 BNM, It. 04_2032-12273, fasc. 17, ff. 42*v*, 43*v*, 45*r*, 46*v*.

89 Se ne riporta la trascrizione: «Civita Castellana Laurentium con Jacobo filio suo | Anagni – Magister Cosmas 1216 1227 – paviment of Cathedral Mag(iste)r Cosma cum filius Luca et Jacobo 1229-41 | Rome S. M. Maggiore – Tomb of Consalvi 1299 Johannes mag. Cosma | S. M. sopra Minerva tomb of (…) 1304 Hhes. Fil. Cosm. | S. Prassede Tomb of. Card. Anchier 1286 (…) | Aracoeli Tomb of Card Acquasparta 1304 | Aracoeli – tomb of fam. Savelli 1266 | ? Sancta Sanctorum Nicolas III (1277 1281) magister cosmatus | Laurentius – S. Scolastica Subiaco Civita Castellana | Jacobus: Roma – Villa Mattei Magister Jacobus cum filio suo Cosmato | Roma S. Alessio JAcobus LAurentius | Civita Castellana | Aracoeli mosaics tomb of fam. Savelli 1266 | Roma S. Antonio Abbate church».

90 Il foglio 116*v*-117*r* presenta il *Cristo benedicente in clipeo sorretto da quattro angeli*, mosaico dalla volta della cappella del Sancta Sanctorum, e un nutrito gruppo di note manoscritte che recitano: «Quelli

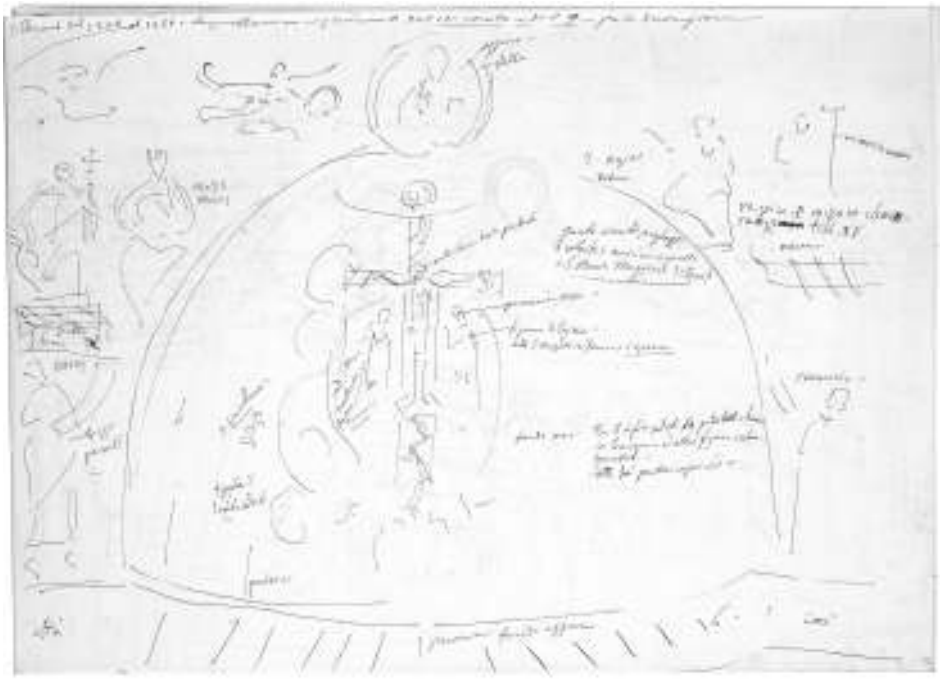
Ancora tanto avrebbero da dire queste raccolte di disegni; il presente studio non è che una proposta metodologica per un lavoro capillare sui due fondi ancora tutto da realizzare, disegni collocati a distanza di migliaia di chilometri l'uno dall'altro ma in realtà complementari, a tal punto che andrebbero considerati unica raccolta distribuita in due sedi.

Cosmati furono ritenuti marmorari in quel secolo, perché nell'altra / parte dello Spedale dell'ordine della SS. Trinità della Redenzione (…) ; proprio la / chiesa di S. Tommaso in Formis, vicino alla Navicella, legge scolpito Magister Jacobus / cum filio suo Cosmato fecit hoc opus. Ed in un gradino dell'altare della Basilica / inferiore della Cattedrale di Anagni eretto al tempo di Gregorio IX (1227-1241) finalmente leggesi Magister Cosmatus civis Romanus cum filiis suis Luca et Jacobo fecit | Nicolaus pp. III hac basilicam ex fundamentis renovavit, et altare fieri fecit (…) cum eadem basilica consegnavit | Storia dell'Antichissimo Oratorio, o Cappella di S. Silvestro – di Giovanni Marangoni / Roma – MDCCXLVII | 1216-1227 Savelli pp. Onorio III Anagni [due lapidi che (…) lavorare in quel tempo / la prima sotto Savelli lo dice magist. Cosmatus hoc op. fecit/ La seconda sotto Gregorio IX Magist. Cosmatus Civis Romanus cum filiis suis Luca et Jacobo fecit. Dunque cittadino romano e condue figli non nominate sopra. | Abbiamo che Magister Jacobus cum filio suo Cosmato fecit hoc opus. Porta della Villa Mattei / Abbiamo che Jah(anne)s magistri Cosme civis romanus an. 1299 S. M. Maggiore | Abb. che Johes filius magistri cosmati fecit hoc opus 1304 S. Maria Sopra Minerva / Credo dei Cosmati la tomba di Angerio 1286 a S. Prassede / Architettura che si avvicina a forme dei Cosmati porta della Chiesa di S. Antonio Abate / sepoltura Aracoeli | Perché il Cosmato non può avere fatto le tombe anche dei Savelli (…)».

1. *Ritratto di Carlo Magno* (da Pisanello) e *Teste di apostoli* (dall'abside del Triclinio Lateranense), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 12*v*

2. *San Giovanni Evangelista, Sant'Antonio, San Giovanni Battista, San Paolo* (dall'abside di San Sisto Vecchio), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 14*r*

3. *Pentecoste* e *Genti alle soglie della Rivelazione* (da San Sisto Vecchio), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 15*r*



4. *Decorazione musiva absidale* (da San Clemente), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 35*r*

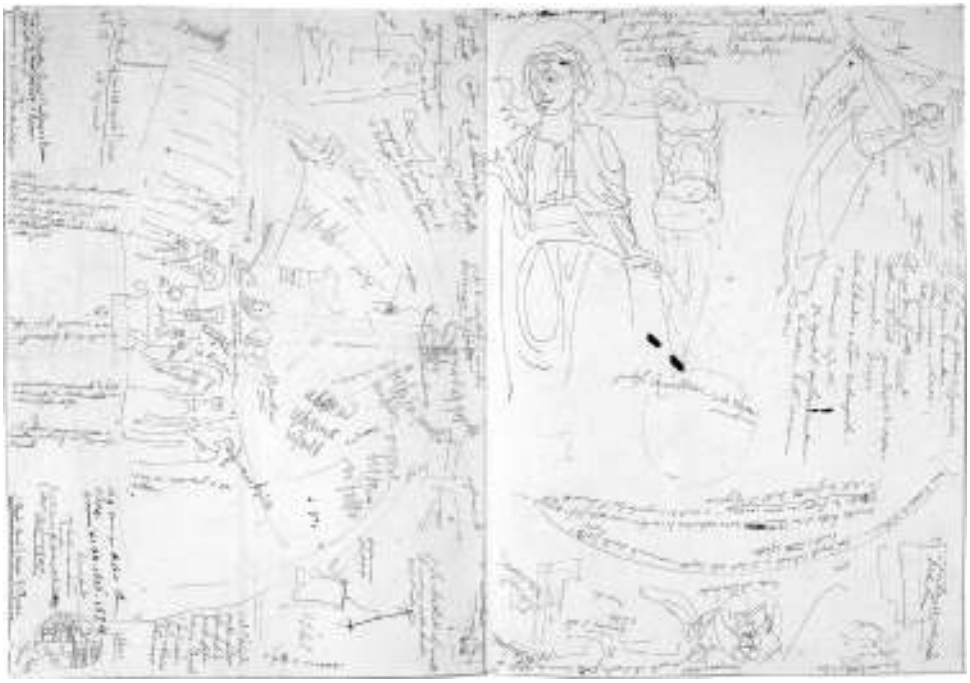
5. *Presentazione al tempio* e *Disputa nel tempio* (dall'arco trionfale di Santa Maria Maggiore), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 49*r*

6. *Annunciazione* e *Adorazione dei Magi* (dall'arco trionfale di Santa Maria Maggiore), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 50*v*

7. *Madonna con Bambino in trono tra san Martino e san Girolamo* (dal monumento funebre del cardinal Consalvo García Gudiel in Santa Maria Maggiore), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032-12273, fasc. 17, f. 40*r*

8. *Mosaici della loggia della facciata* (da Santa Maria Maggiore), particolari, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032-12273, fasc. 17, f. 43*v*

9. *Madonna con Bambino* (dal portale laterale di Santa Maria in Aracoeli), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 74*r*



10. *Frammenti della decorazione a mosaico* (da San Paolo fuori le mura), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, ff. 21*v*-22*r*

11. *Madonna col Bambino* (dal sepolcro del cardinale Fieschi in San Lorenzo fuori le mura), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 92*v*

12. *Monumento funebre del cardinale Matteo d'Acquasparta* (da Santa Maria in Aracoeli), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 33*r*

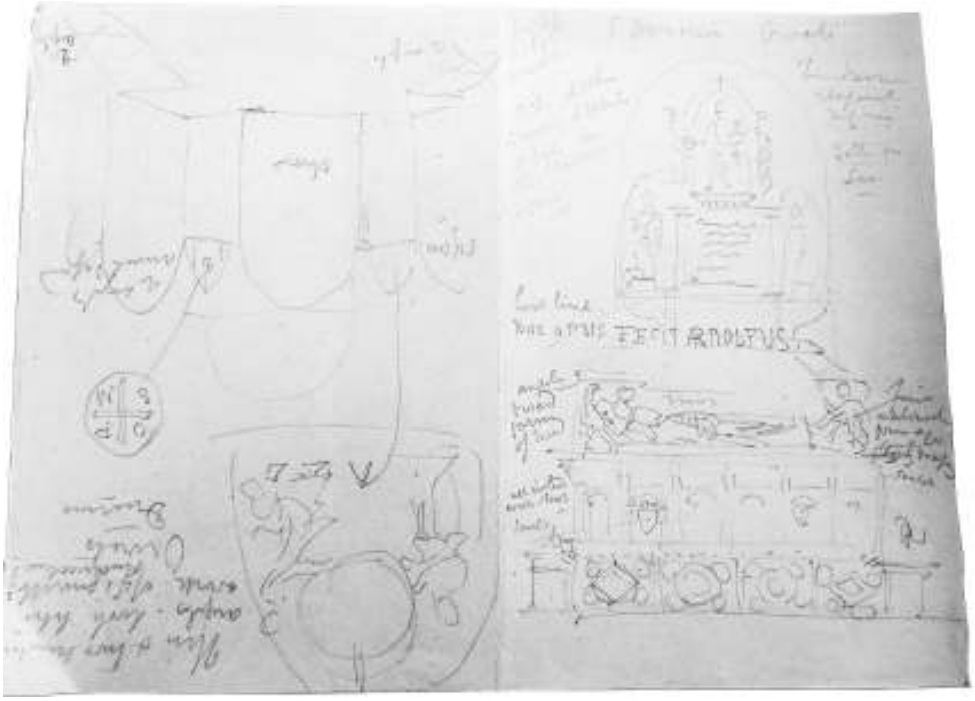
13. *Monumento funebre del cardinale Matteo d'Acquasparta* (da Santa Maria in Aracoeli), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 71*r*

14. *Monumento del cardinale Luca Savelli* (da Santa Maria in Aracoeli), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032-12273, fasc. 17, f. 73*v*

15. *Monumento funebre del cardinale Adam di Easton* (da Santa Cecilia in Trastevere), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 80*r*

16. *Cristo che libera due schiavi*, (dal portale dell'ospedale di San Tommaso *in formis*), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Codice It.04_2032- 12273, fasc. 17, f. 75*r*

17. *Monumento funebre del cardinale De Braye* di Arnolfo di Cambio (da San Domenico, Orvieto) e *Affresco del coro* di un allievo di Pinturicchio (dal Duomo di Orvieto), Londra, National Art Library, Codice 86.ZZ.33 box 1



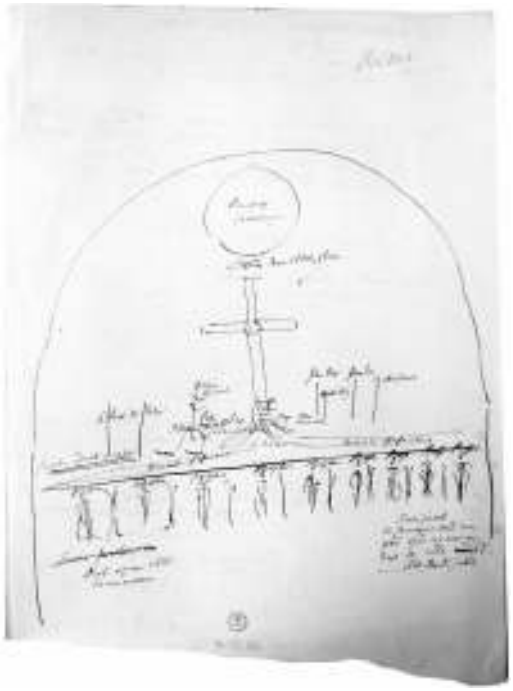
18. *Madonna di Orvieto di Gentile da Fabriano* (dal Duomo di Orvieto), Londra, National Art Library, Codice 86.ZZ.33 box 1

19. *Decorazione absidale* (da Santa Pudenziana), Londra, National Art Library, Codice 86.ZZ.33 box 9

20. *Note manoscritte*, Londra, National Art Library, Codice 86.ZZ.33 box 9

21. *Decorazione del catino absidale* (da San Giorgio in Velabro), Londra, National Art Library, codice 86.ZZ.40 miscellanea

22. *Decorazione absidale* (da San Giovanni in Laterano), Londra, National Art Library, codice 86.ZZ.33 box 9



23. *Elenco delle opere realizzate a Roma dai Cosmati*, Londra, National Art Library, codice 86.ZZ.33 box 9

ADOLFO VENTURI A GENOVA. PERCORSI ATTRAVERSO I TACCUINI DI VIAGGIO*

Marco Casamurata

Un consistente nucleo di appunti manoscritti di Adolfo Venturi relativi ai suoi numerosi viaggi nelle principali città italiane ed europee è contenuto nel Fondo omonimo conservato presso il Centro Biblioteca e Archivi della Scuola Normale Superiore di Pisa[1]. Questo gruppo comprende materiale di diversa natura tra cui taccuini propriamente detti, cioè blocchetti compatti con costola rigida, ma anche raccolte di carte di diverso formato variamente rilegate insieme, spesso in tempi successivi, dallo stesso Venturi e carte sciolte[2]. Al di là delle caratteristiche formali, il dato che accomuna queste note è la spontaneità dell'appunto, che registra sempre impressioni e ragionamenti elaborati dallo studioso direttamente davanti alle opere durante il momento, a lui tanto caro, del «vedere e rivedere»[3]. Si tratta di note riferibili a viaggi effettuati in Italia e in Europa in un arco di tempo limitato, compreso tra la metà dell'ultimo decennio del XIX secolo e la fine di quello successivo.

* Desidero ringraziare Maddalena Taglioli, la quale mi ha gentilmente guidato tra i faldoni dell'Archivio della Scuola Normale Superiore di Pisa; il professor Emanuele Pellegrini per avermi introdotto allo studio dei taccuini di Adolfo Venturi; infine, la professoressa Maria Clelia Galassi per il costante sostegno indirizzato al mio lavoro.

1 Da ora in poi SNS, AV. Nel 1984 una parte considerevole di quello che era l'archivio personale di Adolfo Venturi fu donato alla Scuola Normale dalla nipote Ada Canali Venturi, figlia di Aldo, fratello maggiore di Lionello. Il Fondo venturiano di Pisa è stato, inoltre, ampliato grazie all'acquisto di nuovo materiale nei primi anni Novanta del secolo scorso. Per un'introduzione ai materiali contenuti nel fondo, in particolare per il carteggio, si vedano i *Quaderni dell'Archivio di Adolfo Venturi* (*1. Introduzione al carteggio 1876-1908*, a cura di G. Agosti, Pisa 1990; *2. Elenco dei corrispondenti*, a cura di G. Agosti, Pisa 1991; *3. Introduzione al carteggio 1909-1941*, a cura di G. Agosti, Pisa 1992; *4. Incontri venturiani*, a cura di G. Agosti, Pisa 1995). Per il resto del materiale, caratterizzato da estrema eterogeneità, si veda: P. Barocchi, G. Agosti, *I materiali venturiani della Scuola Normale Superiore di Pisa: un indice di problemi*, in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, atti del convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), Modena 1994, pp. 13-15.

2 Recentemente Emanuele Pellegrini ha contribuito alla conoscenza di questo materiale attraverso una ricognizione generale: E. Pellegrini, *Il viaggio e la memoria: i taccuini di Adolfo Venturi*, "Studi di Memofonte", 6, 2011[a], pp. 13-37. Il suo contributo ha, inoltre, dato avvio ad una serie di studi specifici su singole unità di taccuini (E. Pellegrini, *Un viaggio in Abruzzo di Adolfo e Lionello Venturi*, "Predella", 4, 2011[b], pp. 103-119; E. Federighi, *Adolfo Venturi e la città di Budapest*, "Studi di Memofonte", 6, 2011, pp. 39-51; M. Casamurata, *I taccuini ungheresi di Adolfo Venturi: indagine critica*, tesi di laurea magistrale, relatore prof. E. Pellegrini, a. a. 2013/2014, Università Ca' Foscari, Venezia; C. Riva, *Tra parole e immagine. I taccuini monacensi di Adolfo Venturi*, tesi di laurea magistrale, relatore prof. E. Pellegrini, a. a. 2013/2014, Università Ca' Foscari, Venezia).

3 A. Venturi, *Memorie autobiografiche* [1927], a cura di G.C. Sciolla, Torino 1991, p. 219.

Tra queste, si rintracciano alcuni appunti relativi ad almeno due visite nella città di Genova. D'altronde, che egli intrattenesse con il capoluogo ligure un rapporto privilegiato è attestato non soltanto dalla scelta di una cittadina della Riviera, Santa Margherita Ligure, quale luogo dove trascorrere gran parte della sua vecchiaia[4], ma anche dall'intensità dei legami epistolari intessuti con alcune delle personalità più in vista del panorama culturale cittadino[5]. Le note genovesi sono contenute in due raccolte distinte, ben individuate da Emanuele Pellegrini ed efficacemente denominate rispettivamente *Taccuino Pittorico* e *Taccuino Scultoreo*[6]. Queste due unità sono accomunate, oltre che dallo stesso formato (15 x 20 cm), anche dal carattere "monografico", registrando, con pochissime eccezioni, solo opere di pittura la prima e solo opere di scultura la seconda[7] e sono state datate entro il 1905 visto che «larga parte delle notazioni presenti in questi più grandi quaderni è stata riversata nei volumi della *Storia dell'arte* dedicati alla pittura e alla scultura del Trecento e del Quattrocento pubblicati tra 1906 e 1915»[8]. Se questo vale sicuramente, come vedremo, per l'appunto genovese del *Taccuino scultoreo*, per quanto riguarda, invece, il *Taccuino pittorico* alcuni indizi permettono di proporre una datazione più tarda delle note su Genova, intorno agli anni 1907-1909. In particolare, la corrispondenza tra i numeri con i quali alcune opere viste a Palazzo Bianco sono contrassegnate nel taccuino e quelli con cui le stesse figurano nel catalogo delle gallerie civiche redatto nel 1909 dal neoassunto segretario dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Genova, poi suo direttore, Orlando Grosso[9], suggerisce di collocare questi appunti in un momento successivo all'avvio del riordinamento del Museo promosso dagli assessori Gaetano Poggi e Giuseppe Croce, quindi dopo il 1906[10]. È in

4 E ivi morirà il 10 giugno 1941 in una camera dell'Hotel Imperial (G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996, pp. 251, 254).

5 Da una ricerca che sto conducendo nel vastissimo carteggio pisano ho individuato un nucleo di circa un centinaio di missive tra lettere, biglietti postali, telegrammi e cartoline, spedite ad Adolfo Venturi da Genova in un arco di tempo molto vasto compreso tra il 1887 e l'anno della sua morte (1941), per un totale di quarantotto corrispondenti del calibro di Orlando Grosso, Mario Bonzi e Mario Labò, solo per citarne alcuni. Per un'introduzione ai rapporti di Adolfo con la cultura artistica ligure attraverso il carteggio della Normale si veda: G. Agosti, *Regesti dal carteggio di Adolfo Venturi per lo studio della cultura artistica ligure, da D'Andrade a Labò*, "Studi di storia delle arti", 7, 1991-1994 (1994), pp. 327-331.

6 Pellegrini, *Il viaggio e la memoria*, cit. (vedi nota 2), pp. 24-26.

7 Se le carte del *Taccuino Pittorico* possono essere certamente ricondotte ad un insieme unitario, avendo lo stesso Venturi numerato, probabilmente in un momento successivo, le pagine a matita rossa dalla 1 alla 843, lo stesso non si può dire per il *Taccuino Scultoreo*, i cui fogli «si trovavano in parte già accostati nell'originaria dislocazione all'interno dei faldoni, mentre altri sono stati ricomposti per l'analogia della dimensione delle carte», ma che, di fatto, non presenta alcun indizio certo di appartenenza ad un blocco organico (Pellegrini, *Il viaggio e la memoria*, cit. (vedi nota 2), p. 25).

8 Pellegrini, *Il viaggio e la memoria*, cit. (vedi nota 2), p. 26.

9 O. Grosso, *Catalogo descrittivo ed illustrato dei Quadri Antichi e Moderni delle Gallerie di Palazzo Bianco e Rosso*, Genova 1909.

10 La circostanza si ripete in due occasioni, per la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena* di Palma il Vecchio (n. 28) e per i due frammenti di polittico con *San Nicola di Bari* e

quel momento, infatti, che le sale si apprestano ad assumere l'aspetto descritto poi da Grosso nel 1909, parzialmente coservatosi anche negli anni immediatamente successivi, come dimostra il confronto con i cataloghi del 1910 e del 1912[11].

Nel *Taccuino Scultoreo*[12] solo una carta è dedicata a Genova e, in particolare, ai resti del monumento funebre dedicato a Margherita di Brabante, moglie dell'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo morta a Genova il 13 dicembre 1311, eseguito da Giovanni Pisano tra il 1313 e il 1314 per la chiesa di San Francesco di Castelletto, oggi conservato al Museo di Sant'Agostino ma allora esposto a Palazzo Bianco[13]. La descrizione dell'opera è introdotta dall'indicazione della città, del luogo visitato e da un numero corrispondente a quello con cui è contrassegnata nel catalogo della *Mostra d'Arte Antica* allestita a Palazzo Bianco nel 1892 in occasione delle celebrazioni per il quarto centenario dalla scoperta dell'America[14]. Il confronto tra le parole del taccuino e il passo dedicato all'opera nel quarto volume della *Storia dell'arte italiana* («[...] la defunta sorretta dal sonno di morte, aiutata da due angioli a sorgere dalla tomba. Nella camera funebre sopra il sarcofago vedevasi non già disteso il corpo, ma richiamato a vita, sorgere, assistito e sorretto dagli angioli, alla beatitudine e alla gloria. Di qua e di là dalla scena della resurrezione, due angioli dolenti che stiravano le cortine della camera funebre»[15]) rivela punti di tangenza che ci permettono di stabilire una precedenza cronologica delle prime rispetto al secondo, quindi di datare l'appunto anteriormente al 1906. Il sepolcro marmoreo dedicato a Margherita di Lussemburgo,

San Giorgio (n. 12). Questi ultimi, inoltre, insieme alla *Crocifissione* di Ludovico Brea, sono registrati da Venturi nella «sala sesta», dove in effetti risultano esposti nel 1909 (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 9], pp. 37, 39).

11 O. Grosso, *Catalogo descrittivo ed illustrato dei quadri antichi e moderni delle gallerie di Palazzo Bianco - Palazzo Rosso*, Genova 1910; O. Grosso, *Catalogo della Galleria di Palazzo Bianco*, Milano 1912.

12 SNS, AV, Taccuini Grandi - XXXX, 020, c. 30*r*. Il cosiddetto *Taccuino scultoreo* si trova attualmente smembrato in diverse unità. La carta che contiene la nota sui frammenti della tomba di Giovanni Pisano è contenuta in un blocchetto costituito da 17 fogli di grandi dimensioni piegati in due e fascicolati l'uno dentro l'altro a costituire un quaderno di 34 carte (le prime sette vuote sia su recto che su verso, come pure alcune all'interno del blocco). L'appunto genovese è preceduto da alcune note sulle chiese di San Francesco e della Misericordia a Sarzana, a loro volta precorse da argomenti pisani, ed è seguito da cenni sulle città di Pavia e Milano, secondo un itinerario geografico coerente che corrisponde verosimilmente alla successione dei luoghi visitati da Venturi nel corso di un unico viaggio.

13 Il contributo più recente sul monumento funebre a Margherita di Brabante è il volume monografico dedicato alla statua della *Giustizia*: *La Giustizia di Giovanni Pisano. I cinquant'anni di un'acquisizione*, a cura di G. Zanelli, Genova 2017 (con bibl. precedente). Si segnalano anche i precedenti studi a cura di Max Seidel e Clario Di Fabio: *Giovanni Pisano a Genova*, a cura di M. Seidel, Genova 1987; *Giovanni Pisano. La tecnica e il genio. 1. Novità e approfondimenti sul monumento funebre a Margherita di Brabante*, a cura di C. Di Fabio, Genova 2001.

14 V. Poggi, L.A. Cervetto, G.B. Villa, *Catalogo degli oggetti componenti la Mostra d'Arte Antica aperta nelle sale del Palazzo Bianco destinato a sede del nuovo museo civico*, Genova 1892, pp. 38-39. La stessa cosa avviene, come vedremo, anche per le altre opere di scultura registrate nel *Taccuino pittorico*.

15 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. IV. La scultura del Trcento e le sue origini*, Milano 1906, pp. 233, 234.

dopo aver subito nel corso dei secoli una serie di depauperamenti e distruzioni che lo condussero all'oblio, era stato nuovamente oggetto di interesse in seguito al rinvenimento delle tre figure appartenenti al gruppo dell'*elevatio animae* avvenuto nel 1874 presso la Villa Brignole di Voltri da parte dello scultore Santo Varni. Le statue trovarono riparo dapprima presso le sale dell'Accademia Ligustica per poi essere esposte alla mostra del 1892[16], quando furono collocate al di sopra di una mensola murata nel «secondo ripiano» delle scale, tra il primo e il secondo pianerottolo, insieme ai due angeli reggicortina, già nella collezione di Santo Varni, attribuiti a Giovanni di Balduccio e inizialmente creduti provenire dallo stesso monumento[17]. Il complesso dovette mantenere questa sistemazione negli anni successivi, almeno fino al 1908 dal momento che si presenta ancora tale in una foto pubblicata quell'anno nella breve sezione dedicata ai marmi del catalogo del nuovo Museo di Storia e d'Arte allestito nelle sale al primo piano di Palazzo Bianco[18]; ed è così, quindi, che Venturi lo vide in quell'occasione.

Le notizie genovesi contenute nel *Taccuino Pittorico*[19], seguendo uno schema non costante ma ricorrente nella struttura delle note venturiane, si aprono anch'esse con l'indicazione della città accompagnata da un elenco di luoghi di interesse storico-artistico, probabilmente quelli previsti dall'itinerario programmato: «Palazzo dell'Accademia. Palazzo Adorno. Palazzo Rosso. Palazzo Bianco. Santissima Annunziata. Bissolo. Palazzo Reale. S. M. di Castello. Palazzo Balbi Senarega». Considerando che le note che seguono riguardano opere viste solo all'Accademia, a Palazzo Bianco e a Palazzo Reale, è verosimile pensare che egli non riuscì a completare il suo programma e che, quindi, la sua permanenza a Genova in quell'occasione sia stata piuttosto breve.

Tra i dipinti osservati nelle sale al secondo piano dell'Accademia Ligustica, già allora ospitata nell'attuale sede progettata appositamente da Carlo Barabino in piazza De Ferrari[20], Venturi registra in prima battuta i due «importantissimi» frammenti di

16 Poggi, Cervetto, Villa, *Catalogo degli oggetti*, cit. (vedi nota 14), pp. 38-39.

17 Sulle vicende allestitive del monumento funebre a Margherita di Brabante si veda soprattutto: I.M. Botto, *Le «peregrinazioni» del monumento funebre attraverso i secoli*, in *Giovanni Pisano a Genova*, cit. (vedi nota 13), pp. 217-228. Sugli *Angeli* di Giovanni di Balduccio si veda la relativa scheda: R.P. Novello, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, 1 marzo-3 maggio 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 268-269.

18 *Palazzo Bianco. Museo di Storia e d'Arte*, Genova 1908, p. 27 fig. 9.

19 SNS, AV, Taccuini Appunti Viaggio - XXXXI, 001 (*Taccuino Pittorico*), cc. 224*r*-225*v*.

20 Si tenga conto che il Museo dell'Accademia come entità autonoma vide la luce solo nel 1980 quando le sue sale furono ufficialmente aperte al pubblico, quindi quasi un secolo e mezzo dopo rispetto alla nascita dell'Istituzione di cui è parte costitutiva. Tuttavia, l'idea di una quadreria che non avesse uno scopo meramente didattico e che fosse visitabile anche da studiosi e viaggiatori è attestata almeno dal terzo decennio del XIX secolo. Sulla storia dell'Accademia il contributo fondamentale resta quello di Franco Sborgi: F. Sborgi, *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica a Genova 1751/1920*, Genova 1974. Specificamente, sulla storia della collezione e, quindi, del Museo si vedano: G. Bruno, *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca,* a cura di E. Baccheschi, G.

affreschi di Manfredino da Pistoia raffiguranti l'uno l'episodio biblico della *Cena in casa di Simone fariseo*, da lui però indicato come una «Cena degli Apostoli», l'altro un *San Michele* e ne riporta correttamente l'iscrizione, la stessa che non moltissimi anni prima aveva permesso l'individuazione di questa personalità artistica fino ad allora ignota[21]. Staccati alla metà del XIX secolo dall'abside della chiesa di San Michele a Fassolo, demolita nel 1850 per la costruzione della linea ferroviaria[22], i due affreschi furono trasportati dapprima all'Accademia, dove Venturi poté ammirarli, poi trasferiti nei depositi di Palazzo Bianco dal 1950 e, infine, a Sant'Agostino almeno dal 1984[23], dove sono tuttora conservati.

Il secondo posto tra le note venturiane relative alle opere viste presso la pinacoteca dell'Accademia Ligustica è occupato dalle due tavole, «parti di un trittico» secondo Adolfo, raffiguranti «quattro Santi [...] in una tavola San Sebastiano e un santo vescovo, nell'altra altro Santo vescovo e Sant'Agnese», identificate come opera di un ignoto «bel maestro sotto influssi stranieri». Più avanti suggerisce il nome del Brea segnato con un punto interrogativo, idea balenatagli alla mente durante la visione del dipinto in un momento immediatamente successivo. Queste due tavole si possono riconoscere certamente con quelle rappresentanti l'una *San Sebastiano e Sant'Agostino* e l'altra *San Bernardo di Chiaravalle e Sant'Agnese* successivamente ascritte a Nicolò Corso[24]. Il loro

Bruno, Genova 1983, pp. 7-13; G. Sommariva, *Il Museo dell'Accademia Ligustica di belle Arti: storia e progetto*, "Quaderni del Museo dell'Accademia Ligustica", 30, 2003, pp. 3-12.

21 T. Luxoro, *Di alcune antichità a Laigueglia e nella valle di Andora*, "Giornale ligustico di archeologia, storia e belle arti", II, 1, 1875, pp. 3-10, in particolare alle pp. 7-8. Su Manfredino da Pistoia si rimanda ai più recenti contributi: C. Di Fabio, *Pittura murale a Genova fra Duecento e primo Trecento: osservazioni e aggiunte*, in *Le Storie di San Giovanni nel Museo di Sant'Agostino*, a cura di A. Taddei, Genova 2015, pp. 7-29; C. Di Fabio, *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assisiate"*, "Bollettino d'arte", XCVI, 12, 2011, p 83-132; A. De Floriani, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Medioevo. Secoli XII-XIV*, Genova 2011, pp. 97-129, in particolare alle pp. 110-114 (con bibl. precedente).

22 Sulla demolizione della chiesa di San Michele di Fassolo si veda: M. Marcenaro, *San Michele di Fassolo*, in *Medioevo demolito. Genova 1860-1940*, a cura di C. Dufour Bozzo, M. Marcenaro, Genova 1990, pp. 81-120. Nello specifico, sulla vicenda dello stacco degli affreschi di Manfredino si segnala anche il resoconto in: M. Farina, *Affreschi staccati a Genova e in Liguria: vicende storiche e conservative*, tesi di laurea magistrale, relatori prof. L. Magnani e prof.ssa M. C. Galassi, a. a. 2015/2016, Università degli studi di Genova, pp. 32-37.

23 Comunicazione scritta di Lorenzo Bisio del 12 giugno 2018.

24 L'attribuzione è stata proposta per la prima volta da Mario Labò (M. Labò, *Il patrimonio artistico degli Ospedali Civili di Genova. Il Monastero di San Gerolamo di Quarto*, "Il comune di Genova", VI, 11, 1926, pp. 1257-1265), quindi unanimemente accettata dalla critica successiva. Per un resoconto dettagliato delle vicende critico-attributive delle due tavole vedi la scheda relativa: A. Gagliano Candela, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La Pinacoteca,* a cura di E. Baccheschi, G. Bruno, Genova 1988, pp. 46-48 (con bibl. precedente). Su Nicolò Corso si veda soprattuto: M. Boskovits, *Nicolò Corso e gli altri. Spigolature di pittura lombardo-ligure di secondo Quattrocento*, "Arte Cristiana", 75, 1987, pp. 351-386; G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991, *ad ind.*; A. De Floriani, *Niccolò Corso in Liguria e la pittura genovese in Corsica nella seconda metà del Quattrocento*, in *Genova e l'Europa mediterranea*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 183-203; G. Romano, *Intorno*

ingresso all'Accademia resta cronologicamente incerto: come suggerisce Alessandra Gagliano Candela[25], si potrebbe considerare l'anno 1892 come termine *post quem*, quando i dipinti non figurano esposti alla *Mostra d'Arte Antica* di Palazzo Bianco; compaiono, poi, citati in un inventario della galleria non datato ma certamente redatto dopo il 1898. Dunque, se si accetta la datazione degli appunti genovesi agli anni 1907-1909, si converrà che l'entrata dei due dipinti dovette avvenire comunque prima di quella data.

Viene poi segnalata un'altra tavola in cui «sono uniti quattro santi» dalle «carni scure, bruciate», identificabile con quella raffigurante i *Santi Caterina, Giovanni Evangelista, Giovanni Battista e Benedetto Abate* oggi attribuita a Donato de' Bardi. Venturi, direttamente di fronte all'opera, annota sul foglio di carta il filo del suo ragionamento attributivo: dapprima crede di intravedere «rapporti di forma con gli Zavattari», appena dopo ci ripensa, gli «sembra posteriore», ma poi cancella la nota. D'altronde si rende conto che qui è «diversa la colorazione da quella rosata degli Zavattari»; infine cita il nome del Barbagelata, a cui l'opera veniva tradizionalmente ascritta[26].

Proseguendo la visita nelle sale della Ligustica Venturi nota ancora «quadri singolarissimi del Seicento tra i grandi gessi e i vasi» e, in particolare, «tra mezzo a quella bianca selva si vede qualcosa!», ad esempio «un bellissimo Feti o lo Strozzi?» oppure «un superbo Magnasco, spettrale come al solito». A concludere gli appunti relativi all'Accademia è una nota che denuncia un certo stupore nel constatare che molti dipinti siano conservati nel sottotetto: «E gli altri sotto il tetto! Sono appesi sotto il tetto, nella soffitta». Si tratta delle cosiddette "Gallerie sottotetto", andate completamente distrutte durante le devastazioni della Seconda Guerra mondiale, che allora ospitavano per lo più opere di artisti contemporanei[27].

La seconda istituzione visitata da Venturi a Genova è la galleria di Palazzo Bianco che il Nostro dovette vedere, come già accennato, negli anni in cui le sue sale erano

a Nicolò Corso (1986), in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 69-73.

25 A. Gagliano Candela, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, cit. (vedi nota 24), pp. 46-47.

26 Il dipinto, entrato all'Accademia sicuramente entro il 1868, fu ascritto alla mano di Giovanni Barbagelata per la prima volta in occasione della sua esposizione alla mostra genovese di quell'anno (M. Staglieno, L.T. Belgrano, *Catalogo dell'Esposizione artistico archeologico industriale aperta nelle sale dell'Accademia Ligustica la primavera del MDCCCLXVIII*, Genova 1868, p. 46 n. 28). Tale attribuzione fu sostanzialmente accettata dalla critica successiva fin quando Gian Vittorio Castelnovi espunse definitivamente l'opera dal catalogo di quell'artista, riferendola ad «ambiente veneto, intorno alla metà del secolo XV, e piuttosto prima che dopo» (G.V. Castelnovi, *Giovanni Barbagelata*, "Bollettino d'Arte", XXXVI, 3, 1951, pp. 211-224, in particolare alle pp. 211, 220 nota 5). Il dipinto venne, poi, ricondotto all'attività giovanile di Donato de' Bardi da Federico Zeri nel 1973 (F. Zeri, *Rintracciando Donato de' Bardi*, in *Quaderni di Emblema. 2. Miscellanea*, Bergamo 1973, pp. 35-46). Sull'opera si rimanda alla relativa scheda: A. De Floriani, in *Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*, cit. (vedi nota 24), p. 44). Su Donato de' Bardi resta fondamentale lo studio di Giuliana Algeri: G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991, *ad ind.*.

27 Sommariva, *Il Museo dell'Accademia Linguistica*, cit. (vedi nota 20), p. 4.

interessate dai lavori di riordinamento promossi dagli assessori Gaetano Poggi e Giuseppe Croce[28]. La prima opera ad essere registrata è tuttora uno dei capolavori assoluti delle collezioni civiche genovesi, la pala con *San Sebastiano tra i Santi Giovanni Battista e Francesco* e, nella cimasa, la *Madonna col Bambino e due angeli*, eseguita da Filippino Lippi per l'altare della cappella di Francesco Lomellini nella distrutta chiesa di San Teodoro e giunta a Genova nel 1503[29]. Il dipinto, trasportato a Palazzo Bianco nel 1892 per essere esposto alla *Mostra d'Arte Antica* e da allora mai più spostato[30], è l'unica opera tra quelle censite da Venturi a Genova le cui note siano accompagnate da un sommario schizzo dell'impianto formale della tavola. I commenti riguardano osservazioni stilistiche, come l'individuazione di influssi perugineschi nella *Madonna*, o notazioni di dettagli che attirano la sua attenzione, quali «il forte con armigeri» sullo sfondo, i «pezzi di cornici antiche su rovine» e le «due chimere» sulla base con l'iscrizione. L'opera è citata nella *Storia dell'arte italiana* in riferimento all'attività tarda del maestro, quando «[…] l'artista decadeva rapidamente, disfaceva le forme, ne tormentava i contorni per affilarle, si faceva denso e grosso, sempre più barocco: così […] nell'ancona di Palazzo Bianco a Genova»[31]. Si noti, in particolare, il riferimento ai contorni che sembra riecheggiare le parole dell'appunto («forme sempre più addentrate ne' contorni») e che testimonia il ruolo del taccuino quale diretto strumento di lavoro per il cantiere della *Storia dell'arte*.

28 Palazzo Bianco in Strada Nuova venne donato alla città di Genova per legato testamentario dalla duchessa di Galliera Maria Brignole-Sale De Ferrari (Genova 1811-Parigi 1888) nel 1884. La Galleria aprì ufficialmente il 26 ottobre 1892 ospitando una *Mostra d'Arte Antica*, organizzata nell'ambito delle celebrazioni colombiane di quell'anno, il cui obiettivo era quello di presentare al pubblico una selezione quanto più vasta possibile delle opere d'arte più significative appartenenti alle collezioni cittadine, anche private, esposta, però, con un criterio allestitivo meramente estetico (cfr. M. Vazzoler, *La Mostra d'arte antica del 1892 in palazzo Bianco a Genova*, "Annali di critica d'arte", IX, 2, 2013, pp. 473-488). Alla chiusura della mostra, il 6 gennaio 1893, le sale del Museo furono riordinate come testimonia una sorta di inventario sala per sala conservato presso la Biblioteca di Storia dell'Arte del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine di Genova a Palazzo Rosso, sulla cui prima pagina è scritto a matita: "Galleria (Civica) di Palazzo Bianco. Catalogo delle opere d'Arte esposte per sala. [1893]". Tuttavia, solo a partire dal 1906 si assiste a un riordinamento sistematico delle collezioni in chiave più rigorosamente scientifica per volontà degli assessori Gaetano Poggi e Giuseppe Croce, progetto poi portato avanti da Orlando Grosso a partire dal 1910. Per le vicende delle collezioni civiche genovesi a cavallo tra XIX e XX secolo con particolare riferimento alla storia allestitiva della Galleria di Palazzo Bianco si rimanda al recente saggio di Margherita Priarone: M. Priarone, *Modelli francesi per l'ordinamento delle collezioni civiche genovesi. Gli anni di Orlando Grosso*, in A. Leonardi, *Arte antica in mostra. Rinascimento e Barocco genovesi negli anni di Orlando Grosso (1908-1948)*, Firenze 2016, pp. 145-168 (con bibl. precedente). Si veda anche: L. Tagliaferro, *1888-1892: riferimenti alla Galleria di Palazzo Bianco*, "Bollettino dei musei civici genovesi", 8, 1986, pp. 49-88.

29 Sull'opera si veda il contributo monografico di Clario di Fabio: C. Di Fabio, *Filippino Lippi a Palazzo Bianco la pala di Francesco Lomellini*, Genova 2004.

30 Alla mostra del 1892 l'opera figurava esposta nella «Sala Sesta» (Poggi, Cervetto, Villa, *Catalogo degli oggetti*, cit. (vedi nota 14), pp. 117-118 n. 6), mentre nel 1909 la troviamo nella «Sala Quinta» (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 9], p. 36 n. 19).

31 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento. Parte I*, Milano 1911, p. 674.

Il secondo dipinto ricordato è la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena* di Palma il Vecchio che Venturi introduce con il numero corrispondente a quello assegnato all'opera nel catalogo del 1909[32], classificato con l'aggettivo «bellissimo». Il quadro, parte delle collezioni civiche genovesi dal 1889 per legato della duchessa Maria Brignole-Sale De Ferrari, fu esposto a Palazzo Bianco in occasione della mostra del 1892[33] e lì vi rimase fino al suo trasferimento a Palazzo Rosso intorno al 1990[34].

L'itinerario prosegue «nella sala sesta» dove «c'è una Crocifissione di Lud.co Brea», evidentemente la pala centrale del polittico realizzato per la cappella di Biagio de' Gradi nella chiesa di San Bartolomeo degli Armeni a Genova[35]. L'opera, di proprietà municipale dal 1889, è stata conservata fino a tempi recenti nella galleria di Palazzo Bianco[36] e poi trasferita, insieme ad altre conservate nei depositi, al Museo di Sant'Agostino[37]. Di fronte ad essa Venturi si convince che le due tavole con quattro *Santi* vedute in precedenza all'Accademia Ligustica siano della stessa mano o comunque eseguite «sotto l'influsso dell'arte francese». È qui che emerge il metodo d'indagine del conoscitore, basato sulla visione delle opere e sulla comparazione degli stili, operazione per la quale il taccuino si rivela strumento fondamentale di ausilio alla memoria. Nella sesta sala vede anche il dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i Santi Giovanni Battista, Erasmo, Chiara e Francesco* firmato dal pittore lombardo Leonardo da Pavia e datato 1466[38], che gli pare «alquanto foppesco», anch'esso recentemente passato dai depositi

32 Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 9], p. 37. Allora era esposto nella quinta sala. Sull'opera si veda la relativa scheda in: P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988, p. 223.

33 Poggi, Cervetto, Villa, *Catalogo degli oggetti*, cit. (vedi nota 14), pp. 120-121 n. 40. Qui figura nella «Sala Sesta».

34 Comunicazione scritta di Margherita Priarone (18 giugno2018).

35 Del polittico fanno parte anche i due scomparti laterali con *San Nicola da Tolentino* e *San Vincenzo Ferrer* conservati a Praga (Národní Galerie) e un elemento del registro superiore con *San Pietro* al Museo di Sant'Agostino a Genova. Sull'opera e sull'artista si rimanda ai recenti contributi: A. De Floriani, *Francia-Italia-Francia: il percorso di Ludovico Brea alla ricerca di una sintesi possibile*, in *L'ascensione di Ludovico Brea*, a cura di G. Zanelli, Genova 2012, pp. 15-49; G. Zanelli, *"Le cui tavole esposte nei sacri Tempij riuscirono di non poco ornamento alla nostra Città". Ludovico Brea e Genova*, in Ivi, pp. 51-103 (con bibl. precedente).

36 Nel 1892 l'opera era esposta nella «Sala Decima» (Poggi, Cervetto, Villa, *Catalogo degli oggetti*, cit. [vedi nota 14], p. 174 n. 3), mentre nel 1909 figura nella «Sala Sesta» (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 9], pp. 73-74 n. 18).

37 Dal 2009 (comunicazione scritta di Lorenzo Bisio del 12 giugno 2018).

38 La critica si è divisa nel corso degli anni tra chi ha sostenuto l'identificazione di Leonardo da Pavia con Leonardo Vidolenghi, pittore nativo di Marzano, e chi, invece, ha preferito distinguire le due personalità. Tuttora la questione è aperta. Nel nostro caso si tenga presente che Adolfo Venturi distingueva i due artisti (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. VII. La pittura del Quattrocento. Parte IV*, Milano 1915, pp. 829, 1093), mentre Orlando Grosso pochi anni dopo riferiva il dipinto al Vidolenghi (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 11], p. 75; O. Grosso, *Un'opera di Leonardo Vidolenghi alla Galleria di Palazzo Bianco*, "Rivista ligure di scienze, lettere ed arti", XXXVIII, 4, 1911, pp.192-196). Su Leonardo Vidolenghi si rimanda a: C. Vannutelli, *Intorno a Leonardo Vidolenghi. Problemi di pittura pavese di secondo Quattro-*

di Palazzo Bianco al Museo di Sant'Agostino[39]. E ancora «c'è al n. 12 un frammento di polittico», le due tavole con *San Nicola di Bari* e *San Giorgio* provenienti dal Convento dei Domenicani di Finalborgo nelle quali il Nostro rintraccia «caratteri lombardeschi, bramantineschi», attualmente riferite con molta cautela alla bottega di Pietro Francesco Sacchi[40] ed esposte al Museo di Sant'Agostino[41]. L'ultima opera pittorica censita durante la visita nelle sale della galleria civica di Palazzo Bianco è un dipinto dell'«Anguisciola», collocato «nella sala X sotto il nome di scuola [fiorentina?] », che non è stato possibile identificare[42].

Eccezionalmente rispetto alla materia del taccuino, Venturi registra anche alcune opere di scultura, ma, contrariamente a quanto avviene per i dipinti, esse vengono contrassegnate con i numeri corrispondenti a quelli attribuiti loro nel catalogo della *Mostra d'Arte Antica* del 1892. Le prime ad essere segnalate sono alcune formelle marmoree tra cui spicca, nella «stanza Iª», quella rappresentante il «Sacrificio d'Isacco» che il Nostro propone essere una «formella di transenna antica». Si tratta evidentemente della quadrella oggi al Museo di Sant'Agostino posseduta da Santo Varni ma proveniente verosimilmente dalla Porta Romana o dal convento di San Domenico[43].

cento, "Paragone", XLVI, 541, 1995, pp. 3-29 (con bibl. precedente). L'opera non figura esposta alla *Mostra d'Arte Antica* del 1892.

39 Vedi nota 37.

40 Ascritte da Grosso dapprima alla scuola genovese del XV secolo (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 9], p. 39 n. 12) e poi a quella pavese del XVI (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 11], p. 73), le tavole furono proposte alla bottega del Sacchi per la prima volta da Mario Bonzi (M. Bonzi, *Pier Francesco Sacchi nel quarto centenario della morte (1528-1928)*, "La Grande Genova", VIII, 1, 1928, pp. 1-6) d'accordo, con riserva, Grosso (O. Grosso, *Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso,* cit. [vedi nota 40], p. 104) e Gian Vittorio Castelnovi (G. V. Castelnovi, *I dipinti*, in *La chiesa e il convento di Santa Caterina in Finalborgo*, Genova 1982, pp. 57-58) ma non Anna Bocco che le ritiene precedenti all'attività del pittore (A. Bocco, *Contributi per la valutazione dell'opera di Pier Francesco Sacchi*, "Arte lombarda", XIII, 2, 1968, pp. 43-50, in particolare alla p. 50).

41 Vedi nota 37.

42 Nel 1909 la «Sala Decima» ospitava dipinti di artisti genovesi contemporanei quali Santo Bertelli, Niccolò Barabino e altri (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 9], pp. 48-49), mentre nel 1910 vi erano esposte le «Collezioni di ceramica del Sig. M. Y. Brown» (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 11], p. 94).

43 Nel 1892 il frammento era esposto nel «secondo ripiano» delle scale come «bassorilievo del secolo XV» (Poggi, Cervetto, Villa, *Catalogo degli oggetti*, cit. (vedi nota 14), p. 37 n. 467). Nel 1909 fu spostato nella sala d'ingresso insieme a pochi altri «preziosi monumenti d'arte» (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 9], p. 15) e classificato dapprima come «Scultura gotico-provenzale del secolo XIII» (Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 11], p. 19 n. 40; Grosso, *Catalogo della Galleria di Palazzo Bianco*, cit. [vedi nota 11], p. 1 n. 40) e poi come «Arte provenzale del sec. XIV» (Grosso, *Catalogo della Galleria di Palazzo Rosso*, cit. [vedi nota 40], p. 97). Più recentemente si è parlato di un «Anonimo maestro locale influenzato dagli artisti pisani e provenzali» dell'inizio del XIV secolo (*Museo di Sant'Agostino*, a cura di I. M. Botto, Firenze 1985, pp. 102-103), mentre attualmente l'opera si riferisce ragionevolmente alla bottega del Maestro di Giano, scultore lombardo attivo a Genova in Cattedrale e in San Francesco di Castelletto tra il 1307 e il 1312 (C. Di Fabio, *Le vie dell'ordinario. Genova, il Tirreno e il Mediterraneo nel XIV secolo. Casi artistici e questioni di metodo*, in *Per omnia litora. Interazioni artistiche, politiche e commerciali lungo le rotte del Mediterraneo tra XIV e XV secolo*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-10 giugno 2017), a cura di A. Diana, M. Ferretti, C. Fioravanti, in corso di stampa).

A seguire è ricordato «un trittico del solito maestro svizzero» che potrebbe essere identificato con il trittico marmoreo proveniente dal distrutto convento di Santa Maria della Pace e raffigurante la *Madonna della cintola e i Santi Ludovico, Francesco, Giovanni Battista e Antonio di Padova*, conservato al Museo di Sant'Agostino dal 1932 e ascritto a un maestro lombardo della fine del XV secolo[44]. Esposto nel «terzo ripiano» delle scale a Palazzo Bianco durante la mostra del 1892 e già allora avvicinato, «pei caratteri stilistici», alla scuola lombarda del XV secolo[45], nel 1909 si trovava nella «Sala d'ingresso» insieme alle altre sculture registrate da Venturi[46]; resta oscuro, tuttavia, a quale «solito maestro svizzero» faccia qui riferimento.

Immancabile un cenno ai resti del monumento funebre dedicato a Margherita di Brabante, messi «finalmente dentro il Museo». Con questa affermazione il Nostro potrebbe riferirsi al loro trasferimento dalle scale, dove li aveva visti già una prima volta, alla sala d'ingresso[47]. Una foto del 1910 mostra il gruppo dell'*elevatio* nella sua nuova collocazione, sempre poggiante su una mensola, ma incorniciato da una nicchia ricavata dalla muratura e sagomata a sesto acuto, e i due angeli reggicortina ancora affiancati al monumento, ma fissati contro la parete al di fuori del vano, così da denunciare, in qualche modo, la loro estraneità al complesso[48]. È verosimile, quindi, che in questa occasione Venturi vide il monumento nel suo nuovo assetto.

L'ultima opera di scultura registrata è una «frammentaria» *Madonna col Bambino* «della scuola di Gio. Pisano» che sembra poter riconoscersi nella *Madonna* acefala segnalata da Caterina Marcenaro nel 1963[49], conservata al Museo di Sant'Agostino almeno dal 1937[50], ma giuntavi in un momento imprecisato. Se la scultura vista da Venturi a Palazzo Bianco fosse, in effetti, identificabile con quella poi ricongiunta al monumento di San Francesco di Castelletto, come tutti gli elementi suggerirebbero, si andrebbe a colmare un piccolo tassello della sua storia museografica, che «ridotta ad una nota inventariale che lo contrassegna con n. 51, denuncia semplicemente la sua provenienza da Sampierdarena, senza data né precisazioni»[51]. L'appunto venturiano, infatti, ce la segnala nel primo decennio del XX secolo «sotto il loggiato» di Palazzo Bianco e con il giusto

44 *Museo di Sant'Agostino*, cit. (vedi nota 43), pp. 153-155.

45 Poggi, Cervetto, Villa, *Catalogo degli oggetti*, cit. (vedi nota 14), p. 40 n. 481.

46 Grosso, *Catalogo descrittivo*, cit. [vedi nota 9], p. 15.

47 *Ibidem*.

48 Botto, *Le «peregrinazioni»*, cit. (vedi nota 17), pp. 219, 220.

49 C. Marcenaro, *La 'Madonna' della tomba di Margherita di Brabante*, "Paragone", XIV, 167, 1963, pp. 17-21. Cfr. in particolare M. Seidel, *La Madonna genovese*, in *Giovanni Pisano a Genova*, cit. (vedi nota 13), pp. 165-177.

50 L'opera figura in un inventario delle collezioni di quell'anno (comunicazione scritta di Lorenzo Bisio del 12 giugno 2018).

51 C. Marcenaro, *La 'Madonna' della tomba*, cit. (vedi nota 49), p. 18.

riferimento a Giovanni Pisano. L'opera dovette giungervi verosimilmente dopo il 1892 dal momento che non figura nel catalogo della *Mostra d'Arte Antica*.

L'intenzione di visitare Palazzo Rosso si scontrò con la decisione del Comune di tenere chiuso il museo due giorni la settimana. La circostanza è riportata tra le note del taccuino in toni di grande indignazione: «Palazzo Rosso, chiuso due volte la settimana (Mercoledì, Venerdì) "non è possibile!". Regolamento da 4 mesi ad oggi. Municipale!!!».

Infine, tre soltanto sono le opere menzionate a Palazzo Reale[52]: la *Maddalena* «a più che mezza figura con le mani [incrocicchiate?]», tradizionalmente attribuita a Guido Reni ma successivamente restituita al catalogo del pittore bolognese Giovan Gioseffo Dal Sole[53], il «ritratto muliebre di Tiziano», identificabile con il *Ritratto di donna con guanto* oggi attribuito al Tintoretto[54], e, da ultimo, il «bel Cristo di Van Dyck»[55].

È noto che i viaggi di Adolfo Venturi compiuti a partire dalla fine del XIX secolo prevedessero ricognizioni funzionali principalmente alla stesura dei volumi della *Storia*

52 Il Palazzo fu ceduto, insieme ad un consistente gruppo di altre residenze reali italiane, al demanio dello Stato nel 1919 da Vittorio Emanuele III. Sulla storia delle collezioni di Palazzo Reale, inevitabilmente legata strettamente a quella dell'edificio, si veda: L. Leoncini, *Storia della collezione*, in L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale Genova. Catalogo Generale*, I, *I dipinti del Grande Appartamento Reale*, Milano 2008, pp. 17-49 (con bibl. precedente). Più specificamente, sulla storia dell'edificio vedi anche: L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale Genova. Catalogo Generale*, III, *Il Palazzo e i suoi interni. Gli affreschi e gli stucchi*, Milano 2012.

53 Si tratta della *Maddalena* esposta nell'Appartamento Reale presso la camera da letto del Duca di Genova, tradizionalmente attribuita a Guido Reni, ma ricondotta definitivamente al catalogo di Giovan Gioseffo dal Sole da Piero Torriti (P. Torriti, *Il Palazzo Reale di Genova e la sua galleria*, Genova 1963, p. 46), ipotesi già suggerita da Gian Carlo Cavalli (*Mostra di Guido Reni*, catalogo della mostra (Bologna, 1 settembre-31 ottobre 1954), a cura di G.C. Cavalli, Bologna 1954, p. 93). D'accordo tutta la critica successiva, tra cui, in particolare, Stephen Pepper (D.S. Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductionary text*, Oxford 1984, p. 304; D.S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, p. 352) e Christel Thiem che segnala, inoltre, a conferma dell'attribuzione al Dal Sole, un bozzetto ad olio del dipinto conservato presso i depositi di Palazzo Barberini a Roma (C. Thiem, *Giovan Gioseffo Dal Sole. Dipinti, affreschi, disegni*, Bologna 1990, pp. 99-100). Sull'opera, acquisita dai Savoia nel 1821 insieme al resto della collezione Gabaldoni da cui proviene, si rimanda alla relativa scheda in: Leoncini, *Storia della collezione*, cit. (vedi nota 52), pp. 142-143.

54 «Uno di quei quadri che, con ogni probabilità, fece parte del gruppo originario, sistemato nel Salotto del Tempo già da Gerolamo Ignazio Durazzo (1676-1747) nella prima metà del Settecento, sebbene non ci siano dati certi sulla data di entrata nelle collezioni del palazzo» e nonostante la prima menzione in cui il dipinto può essere identificato certamente sia quella di Carlo Giuseppe Ratti nel 1780 (cfr. Leoncini, *Storia della collezione*, cit. (vedi nota 52), p. 80). L'opera, per lungo tempo attribuita a Tiziano negli inventari della collezione, è stata ricondotta al catalogo del Tintoretto per la prima volta da Bernard Berenson (B. Berenson, *Italian Pictures of The Renaissance. A List of Principal Artists and Their Works*, Oxford 1932, p. 560), attribuzione, al di là di qualche eccezione, concordemente accettata dalla critica successiva, in particolare da Rodolfo Pallucchini (R. Pallucchini, *Giunte alla giovinezza del Tintoretto*, "Arte Veneta", 5, 1951, pp. 111-115, in particolare alle pp. 112-113) e Paola Rossi (P. Rossi, *Una recente pubblicazione sul Tintoretto ed il problema della sua ritrattistica*, "Arte Veneta", 33, 1969, pp. 265-270, in particolare alle pp. 268; P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. I ritratti*, Venezia 1974, p. 107; P. Rossi, in *Jacopo Tintoretto. Ritratti*, catalogo della mostra (Venezia, 25 marzo-10 luglio 1994; Vienna, 31 luglio-30 ottobre 1994), Milano 1994, pp. 100-101).

55 Il *Cristo Crocifisso* di Anton van Dyck proviene anch'esso, come la *Maddalena* di Dal Sole, dalla collezione Gabaldoni ed è conservato nella camera da letto del Re. Sull'opera si veda: *Van Dyck e il Cristo spirante*, catalogo della mostra (Genova, 12 aprile-9 dicembre 2012), a cura di L. Leoncini, D. Sanguineti, Genova 2012.

dell'arte italiana, impresa monumentale principiata dallo studioso modenese all'alba del nuovo secolo e protrattasi fino al termine della sua vita. Questa circostanza non può che riflettersi, almeno in parte, sul contenuto delle note di viaggio. Nel caso specifico, gli appunti genovesi si collocano in un torno d'anni, compreso entro il primo decennio del Novecento, nel quale sono in preparazione i volumi dedicati alla pittura e alla scultura del Trecento e soprattutto del Quattrocento. Alla luce di ciò, non può essere considerato un caso se la maggior parte delle notazioni registrate in queste carte riguardino opere quattrocentesche. La perlustrazione di Venturi a Genova prende avvio dalle testimonianze tardo duecentesche di affreschi di Manfredino da Pistoia, tocca il XIV secolo con le sculture del sepolcro di Giovanni Pisano per soffermarsi, poi, su opere pittoriche della seconda metà del Quattrocento quali i *Santi* su fondo oro attribuiti a Donato de' Bardi, le due tavole ascritte a Nicolò Corso, la *Crocifissione* di Ludovico Brea, la *Sacra Conversazione* firmata da Leonardo da Pavia e i due *Santi* di Finalborgo, fino a considerare alcuni capolavori dell'inizio del XVI secolo, la pala di Filippino Lippi e la *Madonna* di Palma il Vecchio. L'attenzione preminente per il Quattrocento non preclude, tuttavia, l'interessamento di Venturi per opere più tarde: ecco che egli non rimane indifferente davanti ai quadri seicenteschi di scuola genovese visti all'Accademia, seppur non vi si soffermi, o di fronte ad alcuni capolavori di Palazzo Reale della metà del Cinquecento (il *Ritratto* di Tintoretto) e del primo Seicento, o presunti tali (il *Cristo spirante* di Van Dyck e la *Maddalena* di scuola bolognese), denunciando, così, una cerchia di interessi decisamente più ampia rispetto a quella strettamente legata ai suoi ambiti di studio. Che Venturi non fosse indifferente ai temi del Seicento emerge, d'altronde, dagli argomenti di ricerca che egli stesso affidava ad alcuni dei suoi studenti in vista dei viaggi di formazione estivi previsti dal percorso di Perfezionamento e di cui resta testimonianza soprattutto attraverso le relazioni conservate nell'Archivio Studenti dell'Università La Sapienza di Roma. Si pensi, ad esempio, ai viaggi del 1913 condotti dai giovani Giuseppe Fiocco e Roberto Longhi a Napoli e in alcuni centri dell'Italia settentrionale, Genova compresa, volti allo studio della pittura seicentesca o a quello, meno noto, affidato lo stesso anno a Costanza Lorenzetti attraverso l'Italia centrale sulle orme di Carlo Maratta[56]. Anche il carteggio della Scuola Normale di Pisa ci fornisce utili indicazioni al riguardo, ma più tarde, con particolare riferimento all'ambito genovese. Da una lettera inviata ad Adolfo Venturi dallo studioso Giuseppe De Logu durante il periodo da lui trascorso nel capoluogo ligure tra il 1924 e il 1927 in veste di docente di Storia dell'arte presso il liceo ginnasio Colombo,

56 Si vedano gli studi di Loredana Lorizzo in: 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, sulle vicende citate in particolare alle pp. 89-95, 105-115.

prima del trasferimento all'Accademia di Belle Arti di Venezia, si evince che egli stesse completando il corso di Perfezionamento con uno studio «organico e quasi completo sul '600 genovese»[57], premessa per una serie di contributi sul tema che vedranno la luce negli anni successivi[58]. Inoltre, tre missive spedite nel 1930 da Nina Gurovich, iscritta al Perfezionamento nell'anno accademico 1932-1933[59], attestano che la studentessa stesse conducendo allora una tesi di laurea su Domenico Piola[60].

Non casuali risultano, infine, i fugaci ma ricorrenti riferimenti ad aspetti di carattere allestitivo, ad esempio la nota di stupore sulle "Gallerie sottotetto" dell'Accademia Ligustica o la felice constatazione della musealizzazione del monumento a Margherita di Brabante. Venturi, infatti, si era mostrato già particolarmente sensibile ai problemi di museologia e museografia rendendosi promotore e spesso protagonista, durante il periodo trascorso al Ministero (1891-1898), di importanti campagne di riallestimento dei musei nazionali, come quelle, fortunatissime, compiute alle Gallerie dell'Accademia e al Museo Archeologico di Venezia nel 1895, improntate su criteri più rigorosamente scientifici nella selezione e nell'ordinamento delle opere, in linea con quello che avveniva contemporaneamente in altri Stati europei, con i quali egli costantemente si confrontava[61].

57 SNS, AV, lettera di Giuseppe De Logu a A. Venturi, Genova 13/07/1925.

58 Tra i quali, solo per citare alcuni dei principali: G. De Logu, *Pittori Genovesi del '600: Valerio Castello*, "Emporium", 64, 1926, pp. 351-360; Id., *G. B. Castiglione detto il Grechetto*, Bologna 1928; Id., *La pittura italiana del Seicento*, Firenze 1931; Id., *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia 1931.

59 M. Mignini, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e Francia (1900-40)*, Roma 2009, pp. 97, 303.

60 SNS, AV, lettera di Nina Gurovich-[Ciaroff?] a A. Venturi, Genova 18/03/1930; SNS, AV, lettera di Nina Gurovich-[Ciaroff?] a A. Venturi, Genova 31/03/1930; SNS, AV, lettera di Nina Gurovich-[Ciaroff?] a A. Venturi, Genova 15/07/1930.

61 Per un'introduzione generale a tutte queste tematiche il riferimento principale resta lo studio di Giacomo Agosti: Agosti, *La nascita della storia dell'arte,* cit. (vedi nota 4). In particolare, sull'impegno di Venturi nella riorganizzaizone delle istituzioni museali intorno alla metà dell'ultimo decennio del XIX secolo cfr. pp. 114-125.

APPENDICE

Nota redazionale

L'ordine attraverso il quale sono presentate le carte segue quello della loro successione all'interno della raccolta di appunti in cui sono contenute. Ciascuna di esse è segnalata in apertura dall'indicazione della numerazione entro parentesi quadre, con la specifica se si tratti del *recto* o del *verso* del foglio (es.: [c. 224 r.]).

Visto il carattere di strumento di lavoro delle note venturiane, non è sempre possibile riprodurre nella trascrizione la complessa struttura tipografica della pagina. Tuttavia, si è ricorso all'ausilio di alcuni segni diacritici per rispettarne quanto più possibile la conformazione. Le parole inserite sopra il rigo sono segnalate da barre (es.: \dipinto/) mentre quelle scritte a margine dalle doppie barre (es.: \\incarnato//). La presenza di disegni e schizzi è segnalata entro parentesi quadre (es.: [disegno]). Gli a capo talvolta rispecchiano lo schema della pagina venturiana talaltra seguono scelte di praticità. La punteggiatura, laddove mancante, è stata normalizzata, quindi anche l'uso delle maiuscole.

Nella trascrizione si è deciso di attenersi il più possibile al dettato venturiano non sciogliendo le abbreviazioni (es.: si è lasciato "M." per "Madonna"), non correggendo gli errori di scrittura (es.: si è lasciato "Sennarega" al posto di "Senarega" o "Barbagolata" al posto di "Barbagelata") e mantenendo le ripetizioni (es.: "una una"). Le parole di difficile decifrazione, quindi frutto di proposte d'interpretazione, sono seguite da un punto di domanda e inserite entro parentesi quadre (es.: [Genova?]). Le porzioni di testo depennate da Venturi stesso sono indicate tra due cancelletti (es.: #Palazzo#).

SNS, AV, Taccuini Grandi – XXXX, 020.

[c. 30*r*]
Genova.
Palazzo Bianco. \\N. 479.//
Due frammenti d'angeli che stirano le cortine. Regina cadente o rialzata da due angeli acefali. Op. Iohannis.
La Regina porta il velo intorno al mento. Una corona gemmata. Volge alla sua destra a guardar l'angelo che la sostiene.

SNS, AV, Taccuini Appunti Viaggio – XXXXI, 001 (Taccuino pittorico).

[c. 224*r*]
540
\\ (Genova) //
Palazzo dell'Accademia.
Palazzo Adorno. Cosimo Rosselli.
Palazzo Rosso.
Palazzo Bianco.
Santissima Annunziata. Bissolo.
Palazzo Reale.
S. M. di Castello.
Palazzo Balbi Sennarega.
Nella gall. dell'Acc. Ligustica:
Magister. Manfredinus. Pistoriensis. me pinxit. MCC. LXXXXII. in mense Madii:
Due frammenti d'affresco: la Cena degli Apostoli e S. Michele. Importantissimo.
Inv. 1409. \Ignoto./ Quattro Santi, d'un bel m.o sotto influssi stranieri. Parti di un trittico. Brea? I quattro Santi sono: in una tavola S. Seb.no e un Santo Vescovo, nell'altra altro Santo Vescovo e Sant'Agnese.

[c. 224*v*]
541
In un'altra tavola sono uniti quattro Santi che in fondo sembrano aver rapporti di forma con gli Zavattari. #Sembra [posteriore?]#. Carni scure; bruciate. Diversa la colorazione da quella rosata degli Zavattari. Prov. Barbagolata
E c'è un bellissimo Feti \ (o lo Strozzi?) /, quadri singolarissimi del Seicento tra i grandi gessi e i [vasi?]. Tra mezzo a quella bianca selva si vede qualcosa! Un Feti, un ovato (o lo Strozzi?). Un superbo Magnasco, spettrale come al solito. E gli altri sotto il tetto! Sono appesi sotto il tetto, nella soffitta.
Palazzo Bianco.
M. col B. e due angioli. S. Gio. Batt.a, S. Seb.no, S. Francesco. La Vergine in alto prende un po' della maestà peruginesca. Filippino Lippi. Del tempo avanzato di Filippino. Nel fondo un forte con armigeri. Forme sempre più addentrate ne' contorni. Pezzi di cornici antiche su rovine. Sulla base due chimere e nel mezzo di esso IMP. DEO. ET. MAX. [Disegno]

[c. 225*r*]
542
28. Bellissimo Palma Vecchio. M. col B., S. Gio. Batt.a e S.a Maddalena.
Nella sala sesta c'è una Crocifissione di Lud.co Brea che mi lascia credere di lui i 4 SS. veduti all'Accademia, divisi in due quadri. Sotto l'influsso dell'arte francese.
E c'è una una M. col B. e 4 SS. con la scritta LEONARDVS DE PAPIA del 1466. Alquanto foppesco.
E c'è al n. 12 un frammento di polittico. S. Niccolò di Bari e S. Giorgio con caratteri lombardeschi, bramantineschi.
Sala X sotto il nome di scuola [fiorentina?] c'è l'Anguisciola.
Nella stanza Iª c'è un marmo rapp.te il Sacrificio d'Isacco. Formella di transenna antica? \\Un altro nel ripiano della scala con una testa entro un calice di fiore.//
E c'è un trittico del solito m.o svizzero.
Messa finalmente dentro il Museo il resto della tomba di Gio. Pisano.

[c. 225*v*]
543
Altra \formella/ più grande al n. 465 – 466 – 467 – 468. A questi pezzi pure si può unire il n. 464 con l'agnello e le formelle 244 e 247 con teste circondate di foglie (formelle a rombo).
Sotto il loggiato c'è una Madonna col B. della scuola di Gio. Pisano (frammentaria).
Palazzo Rosso, chiuso due volte la settimana (Mercoledì, Venerdì) "non è possibile!". Regolamento da 4 mesi ad oggi. Municipale !!!
Palazzo Reale.
* Maddalena a più che mezza figura con le mani [incrocicchiate?] di Guido Reni. E c'è un ritratto muliebre di Tiziano. E c'è il bel Cristo di Van Dyck.

LA PITTURA MODERNA (1934) DI GIORGIO CASTELFRANCO, FRA ESTETICA CROCIANA E PENSIERO BERGSONIANO*

Emanuele Greco

Nel gennaio del 1934 viene pubblicato a Firenze, per le edizioni Gonnelli, *La pittura moderna*, il primo importante volume di Giorgio Castelfranco, storico e critico d'arte, nonché funzionario per molti anni dell'Amministrazione delle Belle Arti in varie città d'Italia[1]. Autore raffinato, sebbene ancora oggi poco noto, Castelfranco si occupò, tra gli inizi degli anni venti e la fine degli anni settanta, di vari aspetti e periodi dell'arte, spaziando dalla tarda antichità al contemporaneo. Due però furono gli ambiti che maggiormente lo appassionarono: il Rinascimento, e in particolare Leonardo da Vinci, e la contemporaneità, tra cui soprattutto l'opera di Giorgio de Chirico[2]. Un sunto significativo delle considerazioni di Castelfranco sul contemporaneo si può trovare proprio nel suo volume *La pittura moderna*, la cui riscoperta permette una ricostruzione più articolata della storia della critica d'arte del Novecento in Italia. Infatti, sebbene oggi il libro sia pressoché dimenticato dagli studi[3], esso ebbe una discreta fortuna per almeno vent'anni, suscitando interesse da parte della critica in particolare al momento della pubblicazione, come dimostrano le numerose recensioni

* I passi dei testi manoscritti e delle lettere conservati nel fondo Giorgio Castelfranco presso la Biblioteca Berenson, Villa I Tatti-The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Firenze), sono pubblicati per gentile concessione di The President and Fellows of Harvard College. L'autore desidera ringraziare il direttore e il personale di Villa I Tatti, tra cui in particolare Ilaria Della Monica e Giovanni Pagliarulo, per aver favorito le sue ricerche. Inoltre è grato a chi in vario modo lo ha aiutato e consigliato durante la rielaborazione di questo scritto, tra cui Luca Pietro Nicoletti e in modo particolare la professoressa Giovanna De Lorenzi.

1 G. Castelfranco, *La pittura moderna*, Firenze 1934. Una nuova edizione del libro, comprensiva di apparati critici, è stata curata recentemente: Id., *La pittura moderna 1860-1930*, a cura di E. Greco, Firenze 2016. Per un quadro generale su Castelfranco si vedano: M.V. Brugnoli, *Bibliografia in memoriam. Giorgio Castelfranco*, "Bollettino d'arte", LXV, 7, 1980, pp. 127-129; P. Nicita Misiani, ad vocem *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 158-171.

2 Inoltre, soprattutto negli anni cinquanta, Castelfranco partecipò attivamente come critico militante al dibattito sull'arte contemporanea. Sull'argomento si vedano: F. Guarducci, *Dalla teoria alla critica militante: la concezione estetica di Giorgio Castelfranco*, "Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze", XI, 2010, pp. 49-65; G. Castelfranco, *Introduzione all'arte del nostro tempo*, a cura di A. Tolve, Chieti 2013.

3 Tra le eccezioni si segnala l'intervento di Flavio Fergonzi, intitolato *La periodizzazione dell'arte italiana del '900*, presentato al Convegno della Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell'Arte (CUNSTA), sul tema *Fare la storia dell'arte oggi*, tenutosi a Milano nel 2013. Il testo è consultabile sul sito www.cunsta.it.

apparse in Italia e all'estero, e tra l'immediato dopoguerra e gli anni cinquanta, quando fu riletto e apprezzato da vari studiosi, tra cui Roberto Salvini[4].

La pittura moderna è un libro formato da circa novanta pagine di testo, e da sessanta illustrazioni in bianco e nero, in cui Castelfranco, all'epoca ispettore alla Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna per la Toscana, affronta con un taglio critico alcune significative espressioni artistiche tra il 1860 e il 1930. Partendo da interessanti raffronti filosofici, egli definisce qui per la prima volta, e già in modo maturo, la propria visione dell'arte. Infatti sebbene Castelfranco torni su queste tematiche, sviluppando anche ulteriormente alcuni concetti in altri contributi successivi – tra cui il più importante è *Lineamenti di estetica* del 1950[5] –, già nella *Pittura moderna* egli delinea chiaramente i principi estetici che lo guideranno, da questo momento in poi, nell'approccio alle espressioni contemporanee.

Pur non trattandosi di un manuale ma, come precisa lo stesso Castelfranco, di un saggio in cui si tenta di chiarire «una mentalità ed un metodo»[6], il libro presenta una panoramica molto più organica e complessa rispetto ai precedenti scritti dell'autore sull'argomento, circa una decina di brevi testi (articoli, presentazioni di mostre, recensioni), tutti di taglio militante, e nella maggior parte dei casi dedicati all'opera di de Chirico[7], di cui lo studioso fu, tra gli anni venti e i cinquanta, oltre che amico e critico, anche collezionista e mecenate. Infatti, come è noto, Castelfranco riuscì a raccogliere una delle più importanti collezioni italiane di opere dell'artista, andata dispersa a causa dei tragici avvenimenti seguiti alle leggi razziali[8].

4 Citazioni dal libro di Castelfranco si trovano in due testi di Roberto Salvini: *Guida all'arte moderna* del 1949 (e successive edizioni), e *Lineamenti di Storia dell'arte. Dal Cinquecento ai nostri giorni* del 1954. Su Salvini e l'arte contemporanea, cfr. E. Greco, *La* Guida all'arte moderna *del 1949 di Roberto Salvini: un tentativo di interpretazione crociana dell'arte contemporanea*, "Annali di Critica d'Arte", VII, 2011, pp. 313-333.

5 G. Castelfranco, *Lineamenti di estetica*, Firenze 1950.

6 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 12.

7 Gli scritti di Castelfranco sull'arte contemporanea fino al 1932, anno in cui prende forma l'idea del libro, sono: *La mostra Rosai a Firenze*, "Rassegna Nazionale", XLIV, 4, aprile 1922, pp. 39-40; *Giorgio de Chirico*, "La Bilancia", I, 6, 1923, pp. 200-204; *Il ritorno alla tradizione*, "Rivista di Firenze", I, 5-6, settembre 1924, pp. 21-26; *La XIV Esposizione d'arte a Venezia*, "Rivista di Firenze", I, 8, novembre 1924, pp. 20-27; *Giorgio de Chirico*, "Der Cicerone", XVI, 10, maggio 1924, pp. 459-464; *Il culto del genio*, "Rivista di Firenze", II, 1, maggio 1925, pp. 1-4; *De Chirico*, in *Exposition d'oeuvres de Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra (Parigi, Léonce Rosenberg, 6-30 maggio 1925), Paris 1925; *Giorgio de Chirico*, in *Mostra individuale dei pittori Carlo Carrà, Giorgio De Chirico e postuma di Rubaldo Merello*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, febbraio 1926), Milano 1926, pp. 20-28; ad vocem *De Chirico Giorgio*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, XII, Roma 1931, pp. 459-460; *Giorgio De Chirico e la sua opera recente*, "Gazzetta Artistica", II, 5-6, maggio-giugno 1932, p. 4. È da ricordare che il testo di presentazione della mostra di de Chirico a Parigi nel 1925 non è da tutti ritenuto autografo di Castelfranco. Cfr. G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella collezione Castelfranco. L'*affaire *delle "Muse Inquietanti"*, "Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", 5-6, 2005-2006, pp. 221-276.

8 A seguito delle leggi razziali, Castelfranco, che era di origine ebraica, fu sollevato dalla direzione della Galleria di Palazzo Pitti di Firenze. Rimasto senza lavoro, nel giro di pochi anni fu costretto a vendere la sua

Scritto tra il 1932 e il 1933[9], il libro ebbe almeno due stesure, le quali servirono in parte anche come spunto di riflessione per altri contributi coevi dedicati da Castelfranco all'arte dell'Ottocento e del Novecento[10].

Le ricerche nell'archivio personale dello studioso, conservato presso la Biblioteca Berenson di Villa I Tatti[11], hanno permesso di accertare che il libro nacque come rielaborazione e ampliamento di due lezioni sull'arte contemporanea, preparate dallo studioso nel 1932, per un Ente fascista di cultura che non è stato possibile identificare. La prima di queste lezioni aveva per oggetto la pittura, soprattutto francese, della seconda metà dell'Ottocento; mentre la seconda la pittura dei primi tre decenni del Novecento in Francia, in Italia e in Germania. La stessa ripartizione periodica è riproposta nel volume, in cui compaiono anche una prefazione – di cui in archivio si conserva un'interessante stesura preparatoria, in molti passaggi diversa da quella definitiva[12] –, una breve conclusione, oltre alle note al testo.

Fin dalla prefazione Castelfranco definisce il carattere critico del suo scritto, delineando le premesse filosofiche dalle quali intende partire nella lettura dell'arte contemporanea. Egli riprende alcuni concetti, in primo luogo, dalla teoria intuizionistica di Henri Bergson – di cui cita nel suo volume i testi *Matière et mémoire* del 1896, *L'évolution créatrice* del 1907 e *L'énergie spirituelle* del 1919[13] – e, in secondo luogo, dall'estetica di Benedetto Croce – di cui sono ricordati *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902, *Filosofia della Pratica. Economica ed Etica*, *Logica come scienza del concetto puro*, entrambi del 1909, e l'edizione del 1933 del *Breviario di estetica* (1913), dove è

collezione per sopravvivere e mandare i suoi figli negli Stati Uniti. Sull'argomento: Ivi, pp. 221-276; A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Firenze 2010, e versione aggiornata 2014.

9 Cfr. Castelfranco, *Lineamenti*, cit. (vedi nota 5), p. XIII, nota 1.

10 Si tratta degli scritti di Castelfranco: *Avvenimenti e problemi d'arte. Il demone di Cézanne*, "La Nazione", 14 aprile 1933, p. 5; *La tradizione nell'arte*, "Il Bargello", V, 31, 30 luglio 1933, p. 3; *Rassegna: Manet e la Spagna*, "Colonna", I, 1, 1933, pp. 20-21; ad vocem *Impressionismo*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, XVIII, Roma 1933, pp. 941-942; *Il Cubismo*, "Colonna", II, 1, 1934, p. 18; *Verso un'architettura poetica*, "Colonna", II, 3, 1934, pp. 2-10. Inoltre furono pubblicati anche due estratti: *Giorgio de Chirico,* "Orsa", I, 2, febbraio 1934, pp. 36-43; *Henri Rousseau*, "Colonna", II, 2, 1934, pp. 7-9.

11 Il fondo Castelfranco, dopo la scomparsa dello studioso, è stato donato dal figlio alla Biblioteca Berenson di Villa I Tatti, dove ancora oggi è conservato e recentemente inventariato da chi scrive e da Francesca Guarducci, sotto la direzione di Ilaria Della Monica. Nel fondo Castelfranco sono conservati sette fascicoli dedicati alla *Pittura moderna*, ripetutamente citati in questo saggio, dai quali è stato possibile ricostruire le vicende inerenti la realizzazione del libro. Cfr. Castelfranco, Giorgio. Papers, 1920-1973, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti-The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, IV.1-7 (da questo momento citato come Fondo Castelfranco, seguito dal numero della serie e del fascicolo).

12 Nei due fascicoli che contengono le stesure manoscritte del libro (Fondo Castelfranco, IV.1-2 Manuscript) sono distinguibili i testi di due lezioni sull'arte contemporanea che Castelfranco preparò, e probabilmente tenne, nel 1932. Oltre a questi nuclei principali, si trovano alcune pagine delle lezioni riscritte, altre preparate in previsione del volume, e una lunga introduzione critica, probabilmente risalente al 1933, pensata come prefazione al libro.

13 Oltre a questi testi di Bergson nella stesura preparatoria ci sono rifermenti a *Le rire* del 1900 e a *Les deux sources de la morale et de la religion* del 1932.

contenuto il saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1917)[14] –, rivisitandoli tuttavia in modo personale, e con la pretesa di costruire una propria estetica dell'arte. Ciò appare evidente soprattutto nella stesura preparatoria del libro, dove in un passaggio non riportato in volume egli afferma:

> estetiche dell'arti figurative, più o meno vaste, si ebbero e non poche in Italia, ma generalmente troppo guardinghe, titubanti a scendere al fondo della questione. E senza annojar il lettore col loro esame, mi si permetta di dichiarare che nessuna mi soddisfa a pieno – cosa di cui egli sarà persuasissimo se m'accingo qui alla fatica di farne una io[15].

In particolare Castelfranco utilizza qui, per la prima volta in modo esplicito, il pensiero bergsoniano – a cui si era avvicinato da almeno due anni[16] – per correggere alcuni limiti presenti, a suo avviso, nella filosofia crociana, verso cui tuttavia riserverà sempre la propria stima specialmente per l'idea di unità tra vita e pensiero[17], e che era stata, fino a poco tempo prima, il suo più diretto riferimento estetico e comunque la base della sua formazione critica. Il passaggio dalla filosofia crociana a quella bergsoniana è espresso da Castelfranco con maggiore chiarezza in alcune parti della stesura manoscritta, dove si legge:

> È quindi ormai chiaro che noi non troveremo più la risposta alle nostre domande nel sistema filosofico di Croce; perché ormai ce ne siamo allontanati troppo […]. Con ciò bussiamo già alle porte di un altro sistema filosofico cioè a quello di H. Bergson[18].

14 Gli stessi testi di Croce sono citati anche nella stesura preparatoria del volume. È interessante segnalare la presenza di *Lineamenti di estetica* di Castelfranco nella biblioteca del filosofo. Ringrazio per questa indicazione Teresa Leo della Fondazione Biblioteca Benedetto Croce di Napoli.

15 Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, cc. In. 8-9.

16 I primi riferimenti di Castelfranco al pensiero bergsoniano compaiono nelle lezioni sull'arte contemporanea del 1932. Altri rimandi si ritrovano in due articoli nati dalla prima stesura del libro: *Avvenimenti e problemi d'arte*, cit. (vedi nota 10); *La tradizione*, cit. (vedi nota 10). Subito dopo l'uscita del volume, invece, idee bergsoniane sono rintracciabili in: *Il Cubismo*, cit. (vedi nota 10); *Verso un'architettura*, cit. (vedi nota 10); *Manualità e intelligenza. L'opera dello scienziato e quella dell'operaio*, "Il Bargello", VI, 45, 11 novembre 1934, p. 3. Ciò conferma che lo studioso, tra il 1932 e il 1933, stava maturando e facendo proprie le idee bergsoniane, le quali trovano la loro definitiva posizione nel pensiero critico di Castelfranco proprio nella *Pittura moderna*.

17 Cfr. Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. In. 18: «È questa l'estetica di Benedetto Croce; la quale è una cosa serissima, come serissima è tutta la sua filosofia; che ci si impone per la sua coesione, per la convergenza di ogni sua parte ad un concetto che è base e fondamento della umanità moderna; cioè l'unità indissolubile tra vita e pensiero, lo spirito umano lanciato sulla linea di un suo superamento perpetuo, de claritate in claritatem, in una tensione sua totale pratica e conoscitiva ad un tempo, forza unica ormai che non conosce altri limiti che la sua forza».

18 Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, cc. 36-37.

Inoltre in quello scritto lo studioso definisce anche quali sono gli aspetti della filosofia bergsoniana che lo interessano maggiormente:

> Essa è una filosofia della vita, il problema centrale di essa è come la volontà umana orienti ai suoi scopi i mezzi conoscitivi, come lo spirito pratico plasmi lo spirito teoretico – e quindi dissociare lo spirito conoscitivo dalle necessità pratiche che lo costringono e lo deformano per ridonargli la sua purezza speculativa cioè la capacità di ascoltare intatto il ritmo creatore della vita ripercorrendone le vie dalle forme più remote all'uomo odierno e moderno. […] I punti salienti per noi del suo pensiero sono di natura affatto psicologica e cioè i suoi concetti di percezione, di memoria e di azione[19].

Proprio per il riferimento al pensiero bergsoniano il libro appare un vero e proprio punto di svolta nel percorso critico di Castelfranco, ma anche una novità e, per certi aspetti, un'anomalia nel panorama culturale italiano di quegli anni.

In Italia il maggiore interesse per il pensiero del filosofo francese, interpretato di volta in volta secondo aspetti particolari, si era avuto all'inizio del Novecento, soprattutto a opera di due riviste nate nell'ambiente culturale fiorentino, ovvero prima con il "Leonardo" e successivamente con "La Voce", entrambe animate da Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini[20]. I due intellettuali avevano presentato la filosofia di Bergson mettendone in evidenza l'aspetto di spiritualismo estetizzante, di individualismo mistico e soprattutto di reazione irrazionalistica al positivismo. Alcune tematiche bergsoniane, soprattutto quelle legate al concetto di slancio vitale, avevano poi trovato fortuna in ambito decadente e specialmente in quello futurista, come appare dalle riflessioni pittoriche e teoriche di Umberto Boccioni. È forse anche a causa di questa semplificazione irrazionalistica del pensiero bergsoniano, fornita dai movimenti artistici d'inizio secolo[21], che in Italia nel periodo tra le due guerre, quando erano ormai dominanti le correnti neoidealiste, si iniziò a guardare con sempre maggior sospetto alla filosofia di Bergson, finendo così per decretarne un sensibile declino e un relativo disinteresse, che si accentuerà nella seconda metà del secolo[22].

19 Ivi, cc. 38-39.

20 Cfr. L. Schram Pighi, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini, il "Leonardo", 1903-1907*, Sala Bolognese 1982; F. Zambelloni, "*La Voce" e Bergson: un caso ambiguo di cosmopolitismo culturale*, in *La Voce e l'Europa: il movimento fiorentino de "La Voce": dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea*, a cura di D. Rüesch e B. Somalvico, Roma s.d. [1995], pp. 272-287.

21 A questo proposito è interessante ciò che il gentiliano Ferdinando D'Amato afferma nel 1921: «quello che giace sotto all'intuizionismo ce lo dicono quelle caricature del bergsonismo, che sono il movimento futurista e il movimento 'dada' fresco fresco uscito, i quali dall'esasperazione dell'antilogismo cascan dritto nel sensualismo della vita». Cfr. F. D'Amato, *Il pensiero di Enrico Bergson*, Città di Castello 1921, p. 377.

22 Per la fortuna di Bergson in Italia nel secondo dopoguerra: C. Zanfi, *Reazioni italiane a Bergson nel*

Se è anomala la scelta di Castelfranco di interessarsi al pensiero bergsoniano agli inizi degli anni trenta – uno dei momenti più bassi della fortuna del filosofo in Italia –, la scelta risulta ancora più sorprendente se si considera la formazione culturale dello studioso. Infatti l'idealismo italiano, sia crociano sia gentiliano, fin dall'inizio del secolo aveva spesso criticato il pensiero bergsoniano, arrivando a evidenziarne apertamente l'erroneità dell'approccio speculativo e l'assenza di rigore nel metodo[23]. Croce, per esempio, sebbene nel 1909 riconoscesse a Bergson almeno il merito di aver contrastato il pensiero positivistico, precedentemente nell'*Estetica* non aveva esitato a rilevare i limiti della teoria artistica del filosofo francese[24].

Molto più dura, invece, era stata la critica da parte di Gentile e dei suoi allievi, i quali, tra gli anni venti e i trenta, tentarono in vari scritti di mettere in evidenza quella che a loro avviso era la contraddizione interna della filosofia bergsoniana, irrimediabilmente scissa tra anti-intellettualismo e positivismo naturalistico[25]. In particolare Gentile nel 1920 era arrivato a definire quella di Bergson una «filosofia modesta»[26], escludendo così l'autore dal novero dei grandi pensatori.

Va interpretata come una chiara presa di posizione quella compiuta da Castelfranco nella *Prefazione* del volume, in cui afferma che sono due i concetti alla base del suo testo: «l'indissolubilità dell'intuizione artistica dall'intuizione filosofica», sicuramente l'idea più originale, di derivazione bergsoniana, e «la distinzione tra intuizione e pensiero scientifico»[27], rintracciabile sia nella riflessione del filosofo francese sia nell'estetica crociana.

Il primo concetto, al contrario dell'altro, si poneva in aperto contrasto con il sistema filosofico crociano, qui evidentemente chiamato in causa. Del resto, già nell'introduzione preparatoria, Castelfranco aveva parlato della necessità di confrontarsi con l'estetica crociana, fino a metterne in discussione alcuni assunti[28].

Nel libro Castelfranco riconosce a Croce il merito di aver attenuato la differenza sostanziale tra artista e filosofo, affermando che il compito del filosofo è quello di

secondo dopoguerra, "Philosophia. Bollettino della Società Italiana di Storia della Filosofia", III, 2/2010-1/2011, pp. 127-152.

23 Sulla lettura di Bergson nell'idealismo italiano: L. Chiusano, *Henri Bergson e l'idealismo italiano*, Roma 1989 (estratto da "Filosofia e società", VII, 1989).

24 Cfr. B. Croce, *Logica come scienza del concetto puro*, Bari 1909, edizione citata Bari 1942, p. 358; Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano-Palermo-Napoli 1902, edizione citata Bari 1950, pp. 466-467.

25 Esempio significativo di tale posizione è F. D'Amato, ad vocem *Bergson Henri-Louis*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, VI, Roma 1930, p. 712. Un elenco di scritti gentiliani antibergsoniani si trova in Zanfi, *Reazioni italiane a Bergson*, cit. (vedi nota 22), p. 129, nota 9.

26 G.G. [G. Gentile], recensione a H. Bergson, *L'énergie spirituelle*, "La Critica", XVIII, 1920, pp. 107-112, in particolare p. 109.

27 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 7.

28 Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. In. 19: «L'estetica di Benedetto Croce va discussa meticolosamente e quasi direi caparbiamente nella nostra attività di critici d'arte».

afferrare l'universalità dell'essere nel fatto singolo, con la sintesi a priori logica, in cui rappresentazione e categoria si fondono in un atto logico unico[29]. Ma il vero problema della filosofia crociana è, per lo studioso, «il travaglio della limitazione e individuazione del momento estetico»[30]. Croce infatti chiama intuizione, che identifica con l'espressione, questa prima forma spirituale[31], la quale però non avendo, in questa fase, la capacità di distinzione tra realtà e non realtà[32], finisce per accrescersi a dismisura, diventando così quello che Castelfranco definisce «un pulviscolo che riempie ogni interstizio della nostra vita»[33]. Per Croce, affinché l'intuizione operi come intuizione di cosa reale, occorre che essa sia fusa in conoscenza storica, in conoscenza percettiva; infatti il filosofo considera la percezione come un giudizio storico[34]. È questo passaggio a suscitare le maggiori perplessità di Castelfranco, il quale, già nella stesura preparatoria, lo aveva indicato come la prima difficoltà del sistema filosofico di Croce[35].

Inoltre Castelfranco mette in evidenza altre contraddizioni presenti, a suo avviso, nell'estetica crociana, che egli rilegge secondo un'ottica bergsoniana. Infatti partendo dalla definizione di arte come espressione del sentimento fornita da Croce nel *Breviario di Estetica*[36], Castelfranco interpreta il sentimento – precedentemente negato come categoria a sé dal filosofo[37] – come «il passo, il moto della vita spirituale, e cioè la vita spirituale nella sua realtà»[38]. E quando nel saggio *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* – che per lo studioso è tra i più belli di Croce –, il filosofo sostiene che l'arte «rifà ed esprime il moto del reale», «armonizza l'individualità con l'universalità»[39], secondo Castelfranco egli non fa altro che affermare che «l'artista esprime quel che ha in sé di universalmente vitale»[40], da cui deriva che l'opera d'arte ha già in sé il carattere di realtà e di universalità. Per questo motivo, secondo Castelfranco, cadrebbe la distinzione tra

29 Sulla sintesi a priori logica: Croce, *Logica*, cit. (vedi nota 24), pp. 140-148.

30 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 8.

31 Sull'identificazione di intuizione ed espressione: Croce, *Estetica*, cit. (vedi nota 24), pp. 3-14, e in particolare p. 11.

32 Cfr. Ivi, p. 6.

33 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 8.

34 Cfr. Croce, *Logica*, cit. (vedi nota 24), p. 99.

35 Cfr. Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. In. 21.

36 B. Croce, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari 1913, edizione citata a cura di G. Galasso, Milano 2005, p. 44: «ciò che dà coerenza e unità all'intuizione è il sentimento»; e ancora p. 45: «non l'idea, ma il sentimento è quel che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo: un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione, ecco l'arte». Le due citazioni sono riportate da Castelfranco nella stesura preparatoria: Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. 34.

37 B. Croce, *Filosofia della Pratica. Economica ed Etica*, Bari 1909, edizione citata Bari 1932, pp. 14-20.

38 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 8.

39 B. Croce, *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* [1917], in Id., *Breviario*, cit. (vedi nota 36), p. 158; e p. 155.

40 Castelfranco, *La pittura,* cit. (vedi nota 1), p. 8.

l'universale e il singolo, ovvero i due termini della sintesi a priori logica, e quindi non si potrebbe distinguere filosoficamente l'intuizione come forma aurorale della conoscenza dell'universale, dall'atto logico come conoscenza esplicita di esso. E infatti afferma:

> E la storia o critica d'arte che dir si voglia piuttosto che una sintesi a priori logica, i cui termini siano l'opera d'arte e la categoria estetica, non sarà un proseguire in noi, nel *tempo* nostro, nell'universalità spirituale di cui oggi partecipiamo, il moto creativo dell'opera d'arte?[41]

In alcuni passaggi della stesura preparatoria, poi esclusi dal testo, Castelfranco mette chiaramente in contrapposizione l'eccessiva rigidità del pensiero crociano rispetto alla flessibilità di quello bergsoniano, scrivendo:

> L'ordine non è logico solamente come Croce vorrebbe, ma temporale anzitutto, cioè d'un tempo reale sancito dalla mia coscienza, che non si misura sulla base dei battiti del pendolo, o dei movimenti degli astri, ma che è flusso stesso della mia vita. L'artista opera in esso, e come sarebbe pensabile la trasfigurazione della vita nell'arte, se si sopprime il flusso della vita?[42]

Secondo Castelfranco, che si rifà ai concetti bergsoniani di intuizione e tempo come durata[43], l'arte e la filosofia costituiscono un'unica attività umana, ovvero «l'*intuizione della vita*», cioè «l'*autoconoscenza della vita*». Al fenomeno vitale, quindi, l'uomo giunge solo per intuizione, cioè guardando dentro di sé. Per questo motivo Castelfranco sostiene che:

> nel momento creativo l'artista assume, colla maggior chiarezza, la coscienza della sua vita; la richiama a sé con volontà di creazione effettiva, per sé e per gli altri, la esprime e la *realizza*, cioè concreta la sua visione in *cosa*, in cosa sua, creata da lui, quasi direi [...] *agita* da lui[44].

Da ciò deriva che un dipinto di paesaggio non è né «un insieme di montagne, di alberi e di acque», come sostiene l'estetica verista, né soltanto «un insieme di pennellate»[45], come

41 Ivi, p. 9.
42 Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. s.n.
43 Cfr. H. Bergson, *L'évolution créatrice* [1907], trad. it. a cura di M. Acerra, Milano 2012, pp. 173-174; pp. 11-17.
44 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 9.
45 Ivi, p. 10.

intende la critica della forma pura, tra i cui protagonisti ricorda, nel testo preparatorio, Ardengo Soffici e Roberto Longhi[46], ma «la visione che l'artista ha avuto della natura, cioè dei rapporti suoi con essa, in un dato tempo della sua vita»[47]. L'osservatore, quindi, può ricreare nel proprio spirito la visione dell'artista, giunta a lui nella concretezza vissuta e materiata dell'opera d'arte, fonderla nella propria storia spirituale, e in qualche modo ripensarla. Per Castelfranco, infatti, il critico non è né un «*artifex additus artifici*», secondo la nota espressione dannunziana, ma nemmeno un «*philosophus additus artifici*», come lo aveva definito Croce nel suo *Breviario*[48], bensì una «*conscientia addita conscientiae*»[49].

L'altro importante concetto affrontato da Castelfranco nella premessa è il problema della realtà della materia e della conoscenza di essa. Ancora una volta egli rimanda a Bergson, e in particolare al terzo capitolo di *L'évolution créatrice*, intitolato «De la signification de la vie. L'ordre de la nature et la forme de l'intelligence»[50]. Mentre l'intuizione coglie la realtà nel suo profondo principio, il legame intimo e indiviso dell'uomo con la sua creazione, cioè «*l'ordine vitale*», l'intelligenza coglie «l'*ordine geometrico*»[51], limitandosi all'aspetto esteriore delle cose, che appaiono solide, uniformi e immobili. Quest'ultimo tipo di osservazione cerca la forma "vera", scientificamente esatta di un oggetto, mediante uno sforzo astratto di sovrapposizioni successive, avulso dalla personalità dell'osservatore.

È evidente, quindi, che l'ordine artistico e l'ordine materiale sono tra loro inconciliabili: sono cioè due sensi opposti dell'attività dello spirito. Così per Castelfranco è un errore non solo ogni volontà di resa scientifica della realtà, ma anche il suo opposto, cioè quella che definisce la «fobia del *naturalistico*»[52], la quale, basandosi sulla stessa nozione estetica verista[53], ha prodotto il concetto di "deformazione" in arte, che per lo studioso non solo è errato, ma addirittura «disumano e squisitamente malefico», in quanto induce l'artista ad allontanarsi dalla «propria natura», dalla «propria vita»[54].

46 Cfr. Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, cc. 31-32. In un brano dello stesso scritto preparatorio (poi cancellato), Castelfranco confessa di aver aderito, per breve tempo, alla critica formalista, in particolare nell'articolo *L'oeuvre peint de Michel-Ange, son action et son rayonnement,* "Formes", III, 12, febbraio 1931, pp. 28-30.

47 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 10.

48 Croce, *Breviario*, cit. (vedi nota 36), p. 108.

49 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 10.

50 Bergson, *L'évolution*, cit. (vedi nota 43), pp. 182-259.

51 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 11.

52 *Ibidem*.

53 Cfr. Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. In. 15: «la critica modernissima, che potenzia i primitivi, i fauves, la scultura negra, assai spesso rimane ancora fedele al concetto di natura apaticamente immaginabile che era stata la sorgente dell'estetica verista. Tanto è vero che innalza la povera deformazione come sua bandiera, deformazione naturalmente rispetto alla possibile immagine veristicamente perfetta».

54 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 12.

Nel testo preparatorio l'autore cita come tipica espressione di questa posizione un passo tratto dal *Gusto dei primitivi* di Lionello Venturi, che Castelfranco considera uno dei critici «più dotti e riflessivi»[55] del tempo. Tra le righe sembra di poter leggere una presa di distanza, da parte di Castelfranco, rispetto alla visione critica proposta in quel testo da Venturi, il quale rivendicava come modello non solo estetico ma anche etico per la pittura moderna, quella linea che congiungeva idealmente Manet a Cézanne, e che era caratterizzata, a suo avviso, da un nuovo rapporto con la natura, più spirituale e diretto. Queste idee sarebbero state riprese e approfondite da Venturi in seguito, specialmente dopo il suo trasferimento a Parigi nel 1932, quando – e sono gli stessi anni in cui Castelfranco comincia a elaborare il suo libro – lo studioso inizia a indagare, con gli strumenti critici e metodologici già affinati per l'antico, l'arte moderna, che ha il suo apice, secondo Venturi, negli artisti impressionisti[56]. La centralità attribuita da Venturi all'impressionismo non trova completa rispondenza in Castelfranco, il quale vede in quel movimento non tanto un modello di modernità, ma solo il primo importante momento di una ben più articolata storia della pittura moderna, che giunge fino alle recenti conquiste rappresentate, a suo avviso, dalle fasi "classiche" di Picasso e de Chirico. Ed è alla luce di questa differenza di impostazione critica che si può spiegare la presenza, tra le fonti dichiarate della *Pittura moderna*, di un solo scritto di Venturi, ovvero l'articolo su Utrillo, da cui Castelfranco cita soltanto un episodio della biografia dell'artista[57].

Le premesse filosofiche del libro fondano le scelte di Castelfranco verso un particolare filone artistico dell'arte moderna, da lui ritenuto maggiore, che ha come base la trasfigurazione della realtà. Si tratta di un'arte in grado di mantenere i rapporti con la realtà visiva e sentimentale della vita dell'autore, un'arte allo stesso tempo anti-accademica e anti-verista, sebbene non astratta, e di tono prevalentemente fantastico.

A questo filone appartiene la maggior parte degli artisti trattati, che lo studioso indica come personalità singole e autonome, separandoli spesso dalle loro correnti di appartenenza – che vanno dall'impressionismo alle avanguardie storiche (fauvismo, futurismo e cubismo) –, in molti casi responsabili, a suo avviso, di aver inficiato, con elementi dottrinali e programmatici, la varietà e la libertà creativa degli artisti. Egli indica come base estetica comune alle avanguardie la «teoria della *pittura pura*»[58], a

55 Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. In. 15. Il passo a cui si riferisce Castelfranco è: L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Torino 1926, p. 222.

56 Sull'argomento si rimanda a L. Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata 2011.

57 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 61. Il saggio citato è L. Venturi, *Utrillo*, "L'Arte", XXXVI, 4, luglio 1933, pp. 296-313.

58 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 53. Sul concetto di "pittura pura" nell'ambito della rivista fiorentina "Lacerba", si veda: A. Del Puppo, *"Lacerba" 1913-1915. Arte e critica d'arte*, Bergamo 2000, pp. 66-73.

proposito della quale nel libro cita, come fonti, alcuni passaggi tratti da *Les peintres cubistes* (1913) di Apollinaire, e da un noto testo di Picasso pubblicato su "Formes" nel 1930[59]. Si tratta di una teoria contraria ai principi estetici dello studioso[60], poiché tesa a individuare il valore dell'opera d'arte solo nell'aspetto formale, inteso come armonia "musicale" di forme e colori libera da vincoli di rappresentazione, separando di fatto l'opera dalla realtà della vita dell'artista che l'ha creata. Per questo motivo Castelfranco apprezza specialmente quelle personalità artistiche da lui ritenute meno legate agli intenti programmatici e alle norme proprie di una corrente o di un'avanguardia.

Particolarmente significativa è la selezione degli artisti presenti nel libro: circa venti pittori tra loro molto diversi, fra cui Manet – con cui prende avvio la trattazione –, Monet, Renoir, Gauguin, Cézanne, Rousseau, Picasso, Modigliani, Boccioni, fino a de Chirico.

A colpire è lo sguardo internazionale, soprattutto orientato verso la Francia, fornito dall'autore[61], che si manifesta oltre che nella scelta degli artisti – solo tre sono gli italiani ricordati –, nella veste tipografica del volume[62], nelle opere riprodotte e soprattutto nell'utilizzo delle fonti.

Indicativi sono in particolare i riferimenti di Castelfranco a studi recenti apparsi su due riviste francesi a larga diffusione come "Formes" – fondata nel 1929 da Waldemar George, critico di punta dell'ambiente parigino del tempo e paladino del neoumanesimo[63] – e "L'Amour de l'Art" – diretta dal 1931 da René Huyghe, storico dell'arte e *conservateur-adjoint* del Louvre –, entrambe schierate a favore di una modernità moderata e in linea con la tradizione nazionale. Da ciò si può dedurre la prospettiva generale dalla quale Castelfranco, seppur sempre in modo autonomo, osservasse il dibattito critico sull'arte moderna che si svolgeva allora in Francia[64]. Un esempio signi-

59 Cfr. G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris 1913, pp. 11-12; P. Picasso, *Lettres sur l'art*, "Formes", II, 2, febbraio 1930, pp. 2-5.

60 Cfr. Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), pp. 53-54.

61 Fino a ora è stato indagato poco il legame tra Castelfranco e la cultura artistica in Francia negli anni trenta. Gli unici aspetti noti riguardano i rapporti che egli mantenne con i fratelli de Chirico, anche dopo il loro trasferimento a Parigi, intorno alla metà degli anni venti. Cfr. A. Tori, *Castelfranco, De Chirico e Siviero nel villino di Lungarno Serristori*, in *Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico. Le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del Fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Casa Siviero, 25 gennaio-31 marzo 2014), a cura di E. Greco e F. Guarducci, Firenze 2014, pp. 11-38.

62 La presenza di testatine nelle pagine del libro sembra trovare un riferimento preciso nelle pubblicazioni delle Editions Félix Alcan, casa editrice francese che all'epoca si occupava anche delle opere di Bergson.

63 Cfr. M. Affron, *Waldemar George: a Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, a cura di M. Affron e M. Antliff, Princeton 1997, pp. 171-204; H. Romani, *Antimodernismo, nazionalismo e xenofobia:* Formes*, una rivista d'arte francese fra le due guerre*, "Storia dell'Arte", 106 (n.s. 6), 2003, pp. 135-150; Y. Chevrefils Desbiolles, *Le "Retour à Rome" de Waldemar-George*, "Predella", rivista online, XII, 3, agosto 2012.

64 Per una panoramica generale sul contesto culturale francese in quegli anni, si vedano almeno: R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven-London 1995; C. Green, *Art in France, 1900-1940*, New Haven-London 2000. Particolarmente utili sono stati, per chi scrive,

ficativo di questa "indipendenza" di pensiero dello studioso si ritrova nel suo articolo sul cubismo, pubblicato su "Colonna" nel 1934. Pur condividendo alcune osservazioni sull'avanguardia cubista esposte in un recente fascicolo di "L'Amour de l'Art", Castelfranco critica la linea generale proposta dalla rivista, affermando:

> [...] io non vedo l'utilità né la ragione di attribuire alla Francia nell'arte europea una costante funzione equilibratrice, ordinatrice, armonizzatrice [...]. È troppo e troppo poco. La vita spirituale di nessun popolo può essere *un perpétuel aboutissement*, ma sarà e deve essere un succedersi di lotte e di conquiste, di ordini che si infrangono e di nuove realtà che sorgono. E *défendre sans cesse des grâces et des artifices* è fatica da vecchia signora galante, non certo degno compito per un popolo che ha dato ancora nel secolo scorso Delacroix, Courbet, Balzac e Maupassant[65].

In ogni caso Castelfranco era già da tempo in contatto con Waldemar George e probabilmente anche con Huyghe, che aveva collaborato assiduamente con il critico francese[66]. Infatti proprio su "Formes", tra il 1931 e il 1933, erano stati pubblicati tre articoli di Castelfranco riguardanti l'attività pittorica di Michelangelo e la pittura e scultura manieriste[67], contributi che Huyghe, in una lettera allo studioso italiano, ricorderà come eccellenti[68]. In questo modo si può spiegare anche l'utilizzo da parte di Castelfranco di tre immagini, già pubblicate su "Formes", per l'apparato illustrativo della *Pittura moderna*[69]. Huyghe, invece, oltre a fornire a Castelfranco informazioni su un dipinto[70], recensirà con favore il volume su "L'Amour de l'Art", evidenziando in particolare l'indipendenza del pensiero dell'autore[71]. Probabilmente sempre per l'inge-

anche i primi due capitoli del già ricordato volume di Laura Iamurri su Lionello Venturi. Sulle riviste d'arte parigine: Y. Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Paris 1993.

65 Castelfranco, *Il Cubismo*, cit. (vedi nota 10), p. 18. Le citazioni in francese sono riprese da J. Cassou, *Le Cubisme lyrique. II. Braque, Juan Gris, Marcoussis*, "L'Amour de l'Art", XIV, 9, novembre 1933, pp. 227-231, in particolare pp. 229-230.

66 In una cartolina inedita, risalente al settembre 1933, George si rivolge a Castelfranco con l'espressione «Cher Ami». Cfr. cartolina di W. George a G. Castelfranco, 'Genêts (Manche) 4-9-1933', Fondo Castelfranco, IV.5 Correspondence.

67 Castelfranco, *L'oeuvre peint de Michel-Ange*, cit. (vedi nota 46); Id., *Mesure de l'Europe. Le Maniérisme*, "Formes", III, 17, settembre 1931, pp. 117-118; Id., *Grace et perfection. La Sculpture maniériste*, "Formes", V, 31, 1933, pp. 349-350.

68 Cfr. lettera di R. Huyghe a G. Castelfranco, 'Le 10 I 1933', Fondo Castelfranco, IV.5 Correspondence.

69 Si tratta delle opere *Femme au chapeau* e *La robe jaune* di Matisse, e *L'indiana* di Dufy.

70 Il dipinto menzionato da Huyghe nella già ricordata lettera del 10 gennaio 1933 è il *Ritratto della signora Hartmann* di Renoir.

71 Cfr. R. Huyghe, *Giorgio Castelfranco: La pittura moderna*, "L'Amour de l'Art", XV, 9, novembre 1934, p. III. Legata a questa recensione è una lettera di Huyghe, conservata nel fondo Castelfranco, in cui l'autore ringrazia lo studioso per l'invio della *Pittura moderna*. Cfr. lettera di R. Huyghe a G. Castelfranco, 'Paris, 1 mai 1934', Fondo Castelfranco, IV.6 Correspondence.

renza di George, Gualtieri di San Lazzaro, editore e scrittore italiano allora residente a Parigi, che aveva curato vari volumi del critico francese[72], concede a Castelfranco di utilizzare alcune immagini di opere di Picasso, tratte dalla monografia pubblicata per le sue edizioni da Eugenio d'Ors nel 1930[73].

Tra le personalità con cui Castelfranco è in contatto in questi anni, ci sono anche galleristi parigini, tra cui Paul Rosenberg, Georges Bernheim, e soprattutto Alfred Gold, ai quali lo studioso si rivolge prevalentemente per richiedere fotografie di opere da riprodurre[74].

Il libro di Castelfranco, per il suo particolare taglio, risulta distante dalla retorica nazionalista diffusa nella cultura italiana degli anni trenta. A tal proposito è significativo il confronto tra *La pittura moderna* e la *Storia della pittura moderna* di Margherita Sarfatti, uscita quattro anni prima. Il nodo centrale del libro della Sarfatti, che fornisce una panoramica mondiale della pittura contemporanea, è il serrato confronto tra arte italiana e arte francese, da cui, secondo l'autrice, è la volontà di sintesi e di composizione propria degli italiani a prevalere sulla dispersione e l'intellettualismo dei francesi. I valori nazionalistici sono affermati chiaramente in alcuni passaggi del testo: «La pittura – scrive ad esempio la Sarfatti – è oggi produzione occidentale, europea e soprattutto mediterranea, e l'Italia già sta per contendervi alla Francia il primato egemonico»[75]. Quest'ottica di contrapposizione nazionale è assente nel libro di Castelfranco, il quale infatti giustifica la sua scelta degli artisti attraverso un criterio non "oggettivo", ovvero l'affinità di pensiero con le loro opere[76]. La logica della selezione adottata da Castelfranco appare con più chiarezza nelle lezioni del 1932, quando l'autore aveva dichiarato di voler

> illustrare i fatti artistici e le personalità artistiche che più hanno contribuito a formare la nuova mentalità pittorica europea – anzi quelle particolari mentalità pittoriche che si oppongono al verismo, che hanno come bandiera nomi che le differenziano dalla mentalità corrente: cubismo, fauvisme, surrealismo, futurismo, espressionismo etc.[77].

72 Su San Lazzaro si veda L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata 2014. Tra i volumi di George curati da San Lazzaro particolarmente significativo fu, per Castelfranco, quello su de Chirico del 1928. Cfr. W. George, *Chirico, avec des fragments littéraires de l'artiste*, Paris 1928.

73 Lettera di G. di San Lazzaro a G. Castelfranco, 'Parigi, 9 Novembre 1933', Fondo Castelfranco, IV.5 Correspondence. La monografia è E. d'Ors, *Pablo Picasso*, Paris 1930.

74 Cfr. lettera di P. Rosenberg a G. Castelfranco, 'Le 12 Septembre 1933'; lettera di G. Berheim a G. Castelfranco, 'Paris le 22 septembre 1933'; lettere di A. Gold a G. Castelfranco, 'Rome le 10 Sept. 1933'; 'Rome le 16 Sept. 1933'; 'Paris le 10 Octobre 1933'; 'Paris le 17 Octobre 1933', Fondo Castelfranco, IV.5 Correspondence; lettera di A. Gold a G. Castelfranco, 'Paris le 12 Mars 1934', Fondo Castelfranco, IV.6 Correspondence.

75 M. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Roma 1930, p. 68.

76 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 12.

77 Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. s.n. Nelle lezioni Castelfranco aveva compiuto una selezione

Castelfranco propone una sintetica ricostruzione di quelle che a suo avviso sono le maggiori personalità e correnti della pittura moderna. Tre sono le principali tematiche affrontate nel libro: l'impressionismo, di cui l'autore delinea gli aspetti vitali ma anche i limiti; le avanguardie storiche (fauvismo, cubismo e futurismo), condannate in quanto "arte pura"; e infine alcune personalità del Novecento – tra cui Modigliani, il Picasso "classico", e soprattutto de Chirico –, particolarmente apprezzate per la loro indipendenza dall'avanguardia.

Per Castelfranco, quindi, punto di partenza dell'arte moderna è l'impressionismo, riletto in parte attraverso la raccolta di Ardengo Soffici, *Scoperte e massacri* (1919), in cui sono ristampati i vivi resoconti critici sui pittori impressionisti che l'autore, tra il primo e il secondo decennio del Novecento, aveva proposto con tanto fervore in Italia[78].

L'interesse di Castelfranco per l'impressionismo non trovava rispondenza nel pensiero dell'amico Giorgio de Chirico, che, come è noto, aveva espresso posizioni fortemente critiche nei confronti di quel movimento in articoli e saggi pubblicati tra gli anni dieci e i venti[79]. Inoltre, agli inizi degli anni trenta, sia in Francia sia in Italia, l'impressionismo era in generale visto negativamente dalla critica, che tendeva a identificare il movimento con la pittura di Monet e a metterne in risalto il presunto aspetto dogmatico coincidente con l'eccesso di analisi della realtà. In Francia, sulle riviste "Formes", "L'Amour de l'Art" e "L'Art Vivant", la critica moderata riteneva l'impressionismo addirittura un episodio estraneo alla tradizione artistica nazionale, allora identificata secondo un ideale classico. In questo clima, però, erano talvolta recuperati alcuni impressionisti, tra cui Manet, Degas, Renoir e Cézanne, che più degli altri potevano essere assimilati alla linea maggiore dell'arte francese. A questa interpretazione critica sembra rifarsi anche Castelfranco che nel libro si sofferma proprio su quegli impressionisti che non appaiono in contrasto con la tradizione. Come già per la voce compilata per l'*Enciclopedia italiana*[80], lo studioso preferisce intendere l'impressionismo non tanto come un movimento costituito da leggi ed elementi dottrinali, bensì come un'attitudine spirituale, propria di alcuni artisti, a «tradurre l'apparizione di un dato

di artisti simile a quella che farà nel libro, anche se più ampia dal punto di vista numerico e geografico. Tra i pittori che non compariranno nel libro si trovano: Ardengo Soffici, Ottone Rosai, Achille Lega, Primo Conti, Karl Hofer, George Grosz, Otto Dix, Georg Schrimpf e Marc Chagall.

78 Su Soffici critico d'arte e su *Scoperte e massacri*: V. Trione, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Torino 2001; A. Martini, *Storia di un libro.* Scoperte e massacri *di Ardengo Soffici*, Firenze 2000; *Scoperte e massacri. Ardengo Soffici e le avanguardie a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 27 settembre 2016-8 gennaio 2017), a cura di V. Farinella e N. Marchioni, Firenze 2016.

79 Sull'anti-impressionismo di de Chirico, cfr. D. Durbè, *«Valori Plastici» e l'Ottocento. Qualche riflessione*, in *Valori Plastici*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 28 ottobre 1998-18 gennaio 1999), a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Milano 1998, pp. 69-90.

80 Castelfranco, ad vocem *Impressionismo*, cit. (vedi nota 10).

soggetto in un dato momento con un arabesco pittorico rapido, chiaro, mossissimo»[81]. In questo modo, secondo Castelfranco, il primo importante artista moderno è Manet, di cui considera la ricerca – contrariamente all'opinione di de Chirico, ma anche di Soffici[82] – libera e indipendente, seppur non in contrasto con il passato.

L'appartenenza di Manet alla tradizione era già stata sancita dalla mostra monografica tenutasi, due anni prima, al Museo dell'Orangerie a Parigi, dove era stata evidenziata l'influenza che i grandi maestri spagnoli, come Velázquez e Goya, avevano avuto sulla formazione del pittore. Anche Castelfranco conferma l'importanza di questa influenza sull'artista, rifacendosi in particolare a un articolo di Élie Lambert pubblicato sulla "Gazette des Beaux-Arts" nel 1933, e da lui già recensito nel primo numero di "Colonna"[83]. Particolarmente apprezzate da Castelfranco sono: l'*Olympia*, che per la sua nuova impostazione coloristica gli appare come la prima opera d'arte moderna[84]; alcuni piccoli paesaggi, e soprattutto i ritratti – di cui uno riprodotto sulla copertina del libro – che, secondo Castelfranco, riescono a cogliere l'intima essenza delle figure rappresentate[85].

La sfortuna di cui gode, nel periodo tra le due guerre, la pittura di Monet, letta come "nebulosa" e frammentaria dalla critica francese e italiana[86] – specialmente dopo la retrospettiva parigina del 1931 e la mostra alla Biennale di Venezia del 1932 –, trova un'eco anche nel libro di Castelfranco. Basandosi su uno studio di Raymond Régamey[87], l'autore mette a confronto Monet e Manet, evidenziando come quest'ultimo incarnasse il vero spirito impressionista, mentre l'altro fosse solo l'inventore della tecnica propria del movimento[88]. Si tratta di una lettura simile a quella che dei due artisti – ma non degli altri impressionisti – proporrà Lionello Venturi nel suo articolo

81 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 22.

82 Sulla fortuna di Manet in Italia: F. Fergonzi, *La fortuna italiana di Manet, 1865-1948*, in *Manet. Ritorno a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 24 aprile-18 agosto 2013), a cura di G. Belli, G. Cogeval, S. Guégan, Venezia 2013, pp. 204-259.

83 Cfr. É. Lambert, *Manet et l'Espagne,* "Gazette des Beaux-Arts", LXXV, 1, gennaio-giugno 1933, pp. 369-382; Castelfranco, *Rassegna: Manet e la Spagna*, cit. (vedi nota 10).

84 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 21: «le forme sembran gettar luce senza riceverla». Le stesse caratteristiche erano state evidenziate anche nella prima lezione. Cfr. Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. s.n.

85 Cfr. Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 24.

86 Si veda V. Bertone, *Monet nell'Italia del Novecento: letture divergenti tra mostre, critica e musei (1932-1962)*, in *Monet: dalle collezioni del Musée d'Orsay*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2 ottobre 2015-31 gennaio 2016), a cura di G. Cogeval, X. Rey, V. Bertone, Milano 2015, pp. 68-83.

87 R. Régamey, *La formation de Claude Monet*, "Gazette des Beaux-Arts", LXIX, 1, gennaio-giugno 1927, pp. 65-84.

88 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), pp. 24-25.

di sintesi sull'impressionismo nel 1935[89]. La consonanza tra Castelfranco e Venturi si ritrova anche nel giudizio sull'intero percorso di Monet: entrambi vedono positivamente solo la prima fase dell'artista, mentre giudicano negativamente, ma per motivi diversi, quella più tarda. Infatti, per Castelfranco, quest'ultima fase sarebbe inficiata da troppi elementi dottrinali, e perciò di «una atonia umana assoluta»[90], mentre Venturi parlerà più generalmente di «fiumane di colori confusi»[91].

Non stupisce quindi che Castelfranco, in linea con la critica francese moderata, consideri tra gli impressionisti più "liberi" Degas, e soprattutto Renoir – protagonista di un'importante retrospettiva all'Orangerie nell'estate del 1933 –, a cui dedica alcune delle pagine più sentite e acute del libro. Rifacendosi principalmente allo scritto di Soffici del 1912 e, in misura minore, ai testi degli anni venti di Vollard e André[92], Castelfranco descrive Renoir come un artista "gioioso" e indipendente, specialmente nella fase matura – la preferita dallo studioso –, quando, dopo aver abbandonato il *plein-air*, approda a una pittura «più calma, *più semplice*, *più grande*»[93]. Contrariamente a de Chirico, che aveva apprezzato la prima fase "naturalista" di Renoir[94], Castelfranco predilige il tono fantastico delle sue opere mature, tra cui i nudi femminili: «I suoi corpi di donna – scrive lo studioso –, scanditi con un'ampiezza d'anfore elleniche, esprimono come pochi altri nella pittura europea la gioia della perfetta armonia dell'essere umano con la natura»[95].

Il tono fantastico è apprezzato da Castelfranco anche nelle opere mature di Gauguin, che in quegli anni non gode di grande fortuna sia in Francia sia in Italia. Anche per Gauguin, contrariamente a quanto farà poco dopo Lionello Venturi in un saggio sul pittore[96], Castelfranco evidenzia l'importanza dell'abbandono dell'impressionismo, a cui segue la ricerca di un'arte più personale, dal carattere etnico, che rappresenta, a suo avviso, il momento più alto. La preferenza per la fase "esotica" di Gauguin, già evidente nelle lezioni[97], si ritrova nella scelta delle opere pubblicate nel libro, tutte posteriori al definitivo trasferimento dell'artista in Polinesia. Nel gusto primitivistico di Gauguin, di cui sono citate varie dichiarazioni tratte dalla biografia redatta da Charles Morice

89 Cfr. L. Venturi, *L'impressionismo*, "L'Arte", XXXVIII, 2, marzo 1935, pp. 118-149.

90 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 28.

91 Venturi, *L'impressionismo*, cit. (vedi nota 89), p. 135.

92 Cfr. A. Soffici, *Auguste Renoir* [1912], poi in Id., *Scoperte e massacri*, Firenze 1919, ed. cit. Firenze 1978, pp. 43-51; A. Vollard, *Renoir* [1919], Paris 1920; A. André, *Renoir* [1919], Paris 1923.

93 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 35.

94 G. de Chirico, *Augusto Renoir*, "Il Convegno", I, 1, febbraio 1920, pp. 36-46.

95 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 36. Nel libro sono pubblicate quattro opere di Renoir, di cui due nudi femminili: *Bagnante bionda* (1894) e *Bagnante* (1897). A questi soggetti lo studioso aveva già riservato la propria attenzione nelle lezioni. Cfr. Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. s.n.

96 L. Venturi, *Gauguin*, "L'Arte", XXXVII, 2, marzo 1934, pp. 136-166.

97 Cfr. Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. Gauguin VII.

nel 1919[98], Castelfranco vede uno stimolo per una nuova coscienza sentimentale: una sorta di «panteismo edonistico»[99].

Tra gli artisti più apprezzati rientra Cézanne, di cui lo studioso si era già occupato in un articolo su "La Nazione" dell'aprile del 1933[100], poi ripubblicato con qualche modifica nella *Pittura moderna*, dove compaiono quattro opere dell'artista provenienti dalle collezioni fiorentine Loeser e Fabbri[101].

Negli anni tra le due guerre, sia in Francia sia in Italia, la lettura di Cézanne non era univoca. Infatti, nonostante una precoce interpretazione in chiave classicista e anti-impressionista, pesavano ancora sull'artista il pregiudizio sulla *gaucherie* e il ruolo avuto come precursore di alcune avanguardie. Anche Castelfranco – a differenza di quanto farà poco dopo Lionello Venturi[102] – si sofferma in primo luogo a evidenziare la divergenza della pittura dell'artista dall'impressionismo[103], recuperando così in parte l'interpretazione fornita da Soffici nei suoi scritti "storici" sul pittore ripubblicati in *Scoperte e massacri*, che, insieme con la seconda edizione del libro di Vollard sull'artista, costituiscono per lo studioso le principali fonti sull'argomento[104]. Ma l'aspetto più originale della lettura di Castelfranco è l'interpretazione dell'opera di Cézanne attraverso il concetto bergsoniano di percezione. Per lo studioso, infatti, l'origine dello stile dell'artista, caratterizzato dall'accentuazione del senso di solidità delle forme, è da ricercare in una personale predisposizione spirituale, ovvero nella sua «percezione eccezionale del volume»[105] degli oggetti, semplificati talvolta fino alla deformazione. La lettura di Castelfranco si differenziava dalle altre interpretazioni dell'artista proposte all'epoca in Italia. Egli infatti intendeva prendere le distanze sia dall'estetica verista sia da quella idealista, che a sua volta aveva portato, secondo Castelfranco, a interpretare la pittura di Cézanne in due modi antitetici, ovvero: come arte "primitiva" – e il bersa-

98 C. Morice, *Paul Gauguin*, Paris 1919.

99 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 39.

100 Castelfranco, *Avvenimenti e problemi d'arte*, cit. (vedi nota 10).

101 Si tratta di: *Le bagnanti*, *Mont Victoire* (*Villaggio a Payannet presso Gardanne*) e *Bosco*, che erano appartenute a Charles Loeser; e *Ritratto della moglie*, nella collezione di Egisto Fabbri fino al 1928 e poi passato a Paul Rosenberg.

102 Negli studi compresi tra il 1935 e il 1936 Venturi cercherà di ricondurre l'esperienza di Cézanne pienamente nell'alveo dell'impressionismo. Cfr. L. Venturi, *Cézanne*, "L'Arte", XXXVIII, 4, luglio 1935, pp. 298-324; 5, settembre 1935, pp. 383-415; Id., *Paul Cézanne, son art, son oeuvre*, Paris 1936.

103 In un brano della lezione, non presente nel libro, Castelfranco spiega la diversità di intenti tra Manet e Cézanne: mentre il primo è un pittore interessato ai valori decorativi, il secondo è «uomo mediterraneo, pessimista per eccellenza, che cerca di figgersi nello spirito l'aspetto intimo, definitivo delle cose». Cfr. Fondo Castelfranco, IV.1 Manuscript, c. Cez. 4.

104 Si tratta degli scritti sofficiani *Paul Cézanne* (1908) e *Un libro su Cézanne* (1914), entrambi presenti in *Scoperte e massacri*, e A. Vollard, *Paul Cézanne*, Paris-Zürich 1919. Inoltre è da ricordare che il testo di Soffici del 1914 è una positiva recensione della prima edizione dello scritto di Vollard.

105 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 42. L'eccezionalità di Cézanne era stata evidenziata anche nell'articolo del 1933. Cfr. Id., *Avvenimenti e problemi d'arte*, cit. (vedi nota 10).

glio era chiaramente il già ricordato *Gusto dei primitivi* di Lionello Venturi –, o come «restaurazione del senso del volume dopo lo sparpaglio impressionista»[106], secondo una lettura neotradizionalista, proposta all'epoca in particolare da Ugo Ojetti[107].

Non stupisce invece che il divisionismo, che per Castelfranco è solo applicazione estrema del luminismo scientifico dell'impressionismo, sia giudicato negativamente come «tecnica spiacevole e teoria balorda»[108]. Per questo motivo le opere che lo studioso apprezza maggiormente sono quelle che, a suo avviso, si distaccano dalla teoria divisionista, come i paesaggi di Signac e le grandi scene di Seurat.

Nella seconda parte del volume Castelfranco affronta le espressioni artistiche del Novecento, e in particolare le avanguardie storiche (fauvismo, cubismo e futurismo), che, forse sulla scia di quanto già affermato nel saggio *Cubismo, Futurismo, Espressionismo* (1926) da Corrado Pavolini – autore che Castelfranco conosceva fin dai tempi della rivista "Il Centone" (1919)[109] –, egli tende a storicizzare da una parte attraverso il riconoscimento della loro importanza epocale come reazione all'accademismo ottocentesco, dall'altra con la constatazione dell'esaurimento della loro azione. Nel bilancio finale, però, Castelfranco giudica negativamente le avanguardie, ritenendole esperimenti errati, ma allo stesso tempo si dimostra aperto a valutare singolarmente il percorso di quegli artisti che pure ne hanno fatto parte.

Colpisce il giudizio severo su Matisse, di cui Castelfranco mette in evidenza la tendenza all'ornamentale e al decorativo, valori poco apprezzati in quegli anni di ritorno all'ordine. La valutazione dello studioso, che cita come fonte principale il fascicolo monografico di "Les chroniques du jour" del 1933[110], rientra appieno nel clima di sfortuna critica di cui l'artista gode in Italia in quel tempo[111], al contrario di quanto avviene in Francia, dove anche negli ambienti più tradizionalisti, Matisse è ritenuto uno dei maggiori artisti nazionali. In particolare Castelfranco, rifacendosi probabilmente ancora alla lettura che ne aveva dato Soffici già nel 1910[112], considera

106 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 42.

107 Si veda G. De Lorenzi, *I Cézanne delle raccolte Fabbri e Loeser alla Biennale di Venezia del 1920. Aspetti di un dibattito critico*, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell'Impressionismo del 1910*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 marzo-29 luglio 2007), a cura di F. Bardazzi, Milano 2007, pp. 239-255.

108 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 50. Principale fonte di Castelfranco sull'argomento è P. Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, Paris 1899

109 Cfr. E. Greco, *Giorgio Castelfranco. Nota bio-bibliografica*, in Castelfranco, *La pittura moderna 1860-1930*, cit. (vedi nota 1), pp. 13-16, in particolare p. 13.

110 *Pour ou contre Henri Matisse: Enquête, opinions, documents*, "Les chroniques du jour", 9, aprile 1931.

111 Cfr. G. Di Natale, *La (s)fortuna di Matisse in Italia, 1910-1954*, in *Matisse la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 febbraio-15 giugno 2014), a cura di I. Monod-Fontaine, Ferrara 2014, pp. 67-85. Nello scritto è riportata anche la posizione espressa da Castelfranco nella *Pittura moderna*.

112 A. Soffici, *L'impressionismo a Firenze* [1910], poi in Id., *Scoperte e massacri*, cit. (vedi nota 92), pp. 86-107, p. 96. La posizione di Soffici su Matisse muta in parte negli anni successivi.

Matisse come un erede dell'impressionismo, ma privo di quella profondità spirituale propria dei migliori esponenti. Non è un caso, quindi, che l'autore, come del resto aveva fatto poco prima George[113], metta a confronto un'opera di Matisse, *La femme au chapeau*, con *Il ritratto di Berthe Morisot* di Manet. Ma se per George il confronto evidenzia una sostanziale affinità tra i due artisti, per Castelfranco invece esso rende chiara la minore profondità lirica di Matisse rispetto a Manet[114]. In questo modo le uniche composizioni interessanti di Matisse risultano per Castelfranco alcune piccole teste femminili, gettate con poche pennellate o con un disegno sottile e preciso, e certi ritratti in interni tappezzati come arabeschi, tra cui *La robe jaune*, pubblicato nel testo. Negativamente, invece, sono considerati i nudi femminili sdraiati, dove «la deformazione si fa inutile e spiacevole»[115], ma anche opere note come *Les capucines à la danse* e *Joie de vivre*.

Tra i migliori *fauves* sono ricordati anche Dufy, Vlaminck – a cui nel 1956 Castelfranco dedicherà un volume della Serie Arte Garzanti[116] – e Dunoyer de Segonzac, pittori in quegli anni considerati continuatori della tradizione artistica francese. Ma, nonostante alcune eccezioni, sono i limiti della pittura *fauve* a essere messi in evidenza dallo studioso, il quale la ritiene una «pittura decorativa e superficiale, che si è costituita abilmente in modo tale da celare la sua intima deficienza»[117]. Una "deficienza" soprattutto di natura spirituale, come aveva precisato nella sua lezione:

> l'opera d'arte è appunto un quid concretum che ha in sé dei valori universali e questa riduzione decorativa dell'opera d'arte diminuisce, restringe, diciam così, la base da cui il nostro spirito prende le mosse nella sua emozione; anzi si potrebbe dire capovolgendo il rapporto, che noi la sentiamo come tale, come riduzione decorativa, non perché l'esecuzione sia sommaria [...] ma per l'assenza di ogni profonda liricità[118].

Molto critica è la posizione di Castelfranco nei confronti del cubismo, che in quegli anni non gode di particolare fortuna, sia in Italia sia in Francia, dove è considerato, da gran parte della critica, estraneo alla tradizione nazionale[119]. Basandosi su testi

113 W. George, *Dualité de Matisse*, "Formes", III, 16, giugno 1931, pp. 94-95, in particolare p. 95.
114 Conclusione che si ritrova anche nella lezione. Cfr. Fondo Castelfranco, IV.2 Manuscript, c. s.n.
115 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 58.
116 G. Castelfranco, *Maurice de Vlaminck*, Milano 1956.
117 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 60.
118 Fondo Castelfranco, IV.2 Manuscript, c. s.n.
119 Per l'interpretazione del cubismo negli anni tra le due guerre, cfr. C. Green, *Cubism and its Enemies. Modern Movements and Reactions in French Art, 1916-1928*, New Haven-London 1987; K.E. Silver, *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton 1989; Iamurri, *Lionello Venturi*, cit. (vedi nota 56), pp. 64-68.

teorici, quali quelli già ricordati di Apollinaire e di Picasso, ma anche *La peinture moderne* di Ozenfant e Jeanneret[120], Castelfranco giudica negativamente il cubismo, e specialmente la sua accezione purista[121], per l'arbitrarietà con cui è teorizzata la scomposizione e ricomposizione della realtà. Riprendendo il concetto bergsoniano della non frammentarietà della vita intuitiva, lo studioso ritiene che un oggetto non possa subire una ricostruzione soggettiva da parte dell'artista, perché esso è sempre «reale e sposato indissolubilmente alla realtà dell'immagine»[122]. Ragionamento che era stato espresso più ampiamente nella sua lezione:

> Il mondo dell'arte è [...] inevitabilmente contiguo al mondo naturale, perché entrambi risiedono nello spirito dell'uomo […]. Che l'uomo orienti la sua visione verso la gioia universale della creazione artistica o esamini con occhio pratico il mondo ambiente, è sempre sulla piatta forma delle sue capacità e abitudini intuitive che deve muoversi. Perché per prima cosa il nostro corpo, che è la base di tutto il nostro mondo di intuizioni visive è natura.

Per questo motivo il risultato della pittura cubista era «un'emozione limitatissima»[123]. Le obiezioni di Castelfranco nei confronti del cubismo sono in linea con quanto espresso dalla critica francese moderata, con cui lo studioso sembra allora più volte confrontarsi. Una conferma in tal senso è il già menzionato articolo sul cubismo pubblicato su "Colonna", che nasceva proprio da una riflessione su un recente fascicolo di "L'Amour de l'Art" (novembre 1933) – citato anche nel libro –, in cui erano riportati i giudizi critici di Huyghe, Lhote, Bazin, Cassou e Cogniat. A differenza di questi autori, però, Castelfranco non condivideva il giudizio negativo su Picasso, espresso in particolare da Germain Bazin, *directeur-adjoint* della rivista, perché troppo riduttivo e ostile – basti pensare agli aggettivi «demoniaco» e «luciferino» utilizzati da Bazin e Cassou per definire l'opera e lo spirito di Picasso[124] –, e inoltre inadeguato a spiegare l'importanza e l'influenza dell'artista sulla modernità.

120 A. Ozenfant, C.E. Jeanneret, *La peinture moderne*, Paris 1925.

121 Castelfranco manifesta dei dubbi anche sull'attività architettonica di Jeanneret (più noto come Le Corbusier), di cui tratterà in un articolo nel marzo del 1934. Cfr. Castelfranco, *Verso un'architettura poetica*, cit. (vedi nota 10).

122 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 67.

123 Fondo Castelfranco, IV. 2 Manuscript, cc. s.n.

124 G. Bazin, *Le Cubisme lyrique. I. Picasso*, "L'Amour de l'Art", XIV, 9, novembre 1933, pp. 221-225, in particolare p. 224; J. Cassou, *Le Cubisme lyrique. II*, cit. (vedi nota 65), p. 230. La traduzione è di chi scrive.

Il ripensamento sull'intero percorso di Picasso, che traspare da "L'Amour de l'Art", era un'eco della grande sensazione che avevano suscitato tra i critici le due ampie retrospettive dell'artista allestite alla Galleria Georges Petit di Parigi e alla Kunsthaus di Zurigo, tra l'estate e l'autunno del 1932[125]. In quelle occasioni era stata esposta tutta la multiforme produzione artistica di Picasso: dagli esordi post-impressionistici fino agli ultimi lavori influenzati dal surrealismo. Numerose erano state le recensioni, tra cui quella di George che aveva tratteggiato Picasso come un pittore "allucinato", e quella di Bazin che, in un bilancio dell'artista, aveva giudicato positivamente solo le opere degli inizi del secolo e alcune degli anni venti, mentre aveva respinto l'ultima fase surrealista e addirittura ignorato quella cubista[126]. Sebbene anche Castelfranco non nasconda la delusione per l'ultima serie di dipinti esposta da Picasso[127], al contrario dei critici francesi, egli riconosce al pittore un assoluto valore artistico riscontrabile non tanto nelle opere cubiste – una fase a suo avviso errata ma necessaria[128] –, bensì nelle opere d'inizio Novecento, come *La Bella Olandese* del 1905, e soprattutto in quelle del cosiddetto *période antique*, quando cioè, specialmente dopo il 1920, l'artista si allontana dal cubismo per riscoprire l'antica arte romana. Questa preferenza – che si manifesterà anche nella voce su Picasso da lui compilata per l'*Enciclopedia italiana* nel 1935[129] – trova conferma nella scelta delle illustrazioni del libro, dove nel frontespizio è riprodotto il disegno *Donna con il cane* del 1921[130].

Se per Castelfranco l'artista raggiunge la pienezza dell'espressione solo quando si allontana dalla "pittura pura", si capisce perché egli apprezzi maggiormente le opere più "libere" di Braque, come il *Nudo* del 1925 – l'unica dell'artista pubblicata nel volume –, in cui, a suo avviso, «lo schema cubista si è alla fine dissolto o del tutto o lasciando di sé solo tracce ben tenui»[131].

125 In una lettera inedita, datata 20 ottobre 1933, Giuseppe Fiocco, allora docente all'Università di Padova, così descrive a Castelfranco l'impressione negativa avuta alle due retrospettive di Picasso: «Io l'ho visto [Picasso], vistoso saltimbanco, in tutte le sue prove e a Zurigo e a Parigi, ma senza entusiasmo; anzi con sempre minore considerazione». Cfr. lettera di G. Fiocco a G. Castelfranco, '20 X 1933', Fondo Castelfranco, IV.6 Correspondence.

126 Cfr. W. George, *Aut César aut nihil. En marge de l'exposition Picasso aux Galeries Georges Petit*, "Formes", IV, 25, maggio 1932, pp. 268-271; G. Bazin, *Un bilan: l'exposition Picasso*, "L'Amour de l'Art", XIII, luglio-agosto 1932, pp. 246-247. Laura Iamurri ritiene che queste letture critiche abbiano influenzato anche Lionello Venturi, che nel marzo 1933 pubblica su "L'Arte" un articolo su Picasso. Cfr. Iamurri, *Lionello Venturi*, cit. (vedi nota 56), pp. 64-68.

127 Castelfranco, *Il Cubismo*, cit. (vedi nota 10).

128 L'importanza della fase cubista per la successiva svolta "classica" di Picasso era stata messa in evidenza da Castelfranco anche nella sua lezione. Cfr. Fondo Castelfranco. IV.2 Manuscript, c. s.n.

129 Cfr. G. Castelfranco, ad vocem *Picasso, Pablo Ruiz*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, XXVII, Roma 1935, pp. 148-149.

130 Nel volume sono riprodotte complessivamente nove opere di Picasso, di cui più della metà sono del periodo "neoclassico", mentre solo due sono del 1908.

131 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 70.

"Arte pura" è, per Castelfranco, anche il futurismo italiano[132], che per lo studioso si riduce sostanzialmente al pensiero teorico di Boccioni, di cui cita vari brani da *Pittura, scultura futuriste (dinamismo plastico)* del 1914[133]. Per Castelfranco anche il futurismo, come il cubismo, pretende di essere arte della conoscenza, confondendo di fatto, secondo un concetto bergsoniano citato fin dalla premessa del libro, l'intuizione artistica con il pensiero scientifico. Nonostante il risultato sia una pittura prevalentemente decorativa, egli riconosce al movimento la novità del carattere, tanto da definirlo uno «sforzo intenso, indubbiamente fecondo, di poesia della forza, del movimento, della modernità»[134]. Inoltre, ricollegandosi all'articolo di Severini su "L'Esame", in cui Boccioni era descritto come un animo tormentato[135], Castelfranco considera l'artista come uno dei migliori tra gli italiani moderni, apprezzando particolarmente *La città che sale* – unica opera futurista pubblicata nel volume –, come la sola grande espressione di pittura politica in Italia[136].

Nell'ottica di critica alla teoria dell'arte pura, Castelfranco non può che giudicare negativamente l'interesse per espressioni indicate come "ingenue" e "primitive" da parte di artisti e critici d'avanguardia. Tra queste ci sono la scultura negra, che lo studioso non apprezza per l'assenza del senso della vita[137], e la pittura di artisti *naïfs,* tra cui in particolare Henri Rousseau, il doganiere, di cui egli intende offrire una lettura più equilibrata. Le fonti principali di Castelfranco sono, probabilmente, ancora una volta gli scritti di Soffici, in particolare due testi datati tra il 1910 e il 1911, poi raccolti in *Scoperte e massacri*[138]. Era stato Soffici infatti il primo sostenitore di Rousseau in Italia, evidenziando come peculiare dell'artista la tendenza al fantastico e la passione per l'esotico. Questa lettura è condivisa da Castelfranco, secondo il quale Rousseau, a causa della sua limitata cultura, può essere grande soltanto nel filone fantastico, dove riesce a esprimere la «vita primitiva e selvaggia», la «spinta vitale primigenia»[139],

132 Un giudizio negativo era stato espresso da Castelfranco anche nella sua lezione. Cfr. Fondo Castelfranco, IV.2 Manuscript, c. s.n.

133 U. Boccioni, *Pittura, scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano 1914.

134 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 71.

135 G. Severini, *Ricordi su Boccioni*, "L'Esame", V, 6, luglio 1933, pp. 345-360.

136 Cfr. Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 77.

137 Ivi, pp. 52-53.

138 Si tratta di *Henri Rousseau* (1910) e *Un libro su Rousseau* (1911), poi pubblicati in Soffici, *Scoperte e massacri*, cit. (vedi nota 92), pp. 64-74; pp. 74-78. La fonte riportata nel libro è invece *Henri Rousseau, sa vie, son ouevre*, pubblicata nel 1927 da Adolphe Basler, di cui però Castelfranco non sembra condividere pienamente le idee. Sulla fortuna di Henri Rousseau in Italia: E. Pontiggia, *Il Doganiere Rousseau e l'arte italiana della prima metà del Novecento*, in *Henri Rousseau. Il candore arcaico*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 6 marzo-5 luglio 2015), a cura di G. Belli e G. Cogeval, Milano 2015, pp. 73-79.

139 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 46. Il concetto di «spinta vitale primigenia» è chiaramente da mettere in relazione con l'*élan vital* di Bergson.

come nel dipinto *Paesaggio esotico*, pubblicato nel libro, mentre negativamente sono considerate le sue opere più "realistiche", come le vedute dei sobborghi, dove manca per lo studioso «il senso della sostanza delle cose, il carattere e la fatalità della forma»[140].

Significativo è lo spazio dedicato ad Amedeo Modigliani, che Castelfranco apprezza soprattutto come disegnatore. In particolare a colpirlo – come specifica meglio nella sua lezione – sono i disegni, quasi senza ombreggiature, realizzati dopo il 1917[141], in cui l'artista, secondo l'autore, riesce a fissare con sottigliezza i sentimenti dei modelli. L'assoluta rilevanza di Modigliani tra i disegnatori moderni era stata affermata poco prima da Arthur Pfannstiel nella sua monografia sull'artista, citata da Castelfranco, che però non sempre ne condivide le idee[142]. L'attenzione dello studioso per l'opera di Modigliani, interpretata anche come un utile esempio per i giovani artisti italiani[143], è in linea con l'interesse che in quegli anni, anche in Italia, suscita l'opera dell'artista[144], di cui la grande retrospettiva presentata da Lionello Venturi alla Biennale di Venezia del 1930 rappresenta l'evento più importante. In quella occasione, oltre a rilevare l'ascendenza cézanniana su Modigliani, Venturi si era soffermato sulla sua linea, che aveva descritto come spirituale ed essenziale, mentre soltanto nel 1933, sull'esempio della critica francese, egli metterà in evidenza l'importanza della lezione della scultura negra per l'artista[145]. Si tratta di un aspetto significativo, perché segna, ancora una volta, la distanza da Castelfranco che, a differenza di Venturi, trova meno riuscite proprio le opere di Modigliani influenzate dall'arte negra[146].

L'ultima parte del volume, la più consistente anche per numero di pagine, è dedicata a Giorgio de Chirico, artista che incarna appieno il pensiero di Castelfranco sull'arte contemporanea. Per definire la poetica di de Chirico, Castelfranco si avvale di un ampio numero di scritti teorici, critici e letterari del pittore, ma anche di testi filosofici, in particolare di Schopenhauer e di Weininger[147]. Proprio per la profondità di

140 Ivi, p. 47.

141 Fondo Castelfranco, IV.2 Manuscript, c. Modigliani D.

142 A. Pfannstiel, *Modigliani*, Paris 1929, pp. 33, 56. La presa di distanza da Pfannstiel si trova in: Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 84.

143 Questo concetto era stato enunciato da Castelfranco nella sua lezione. Cfr. Fondo Castelfranco, IV.2 Manuscript, c. Modigliani I: «[…] l'ammaestramento di Modigliani non va inteso come un insegnamento di positure ricercate ed eleganti di modelli o di cifre deformativo-sintetiche pei corpi […], ma come un ammaestramento al disegno, al segno anzi si dovrebbe dire, in quello che ha di più magicamente espressivo».

144 Tra le pubblicazioni su Modigliani apparse in questi anni in Italia, si ricordano: G. Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, Milano 1927; L. Vitali, *Disegni di Modigliani*, Milano 1929.

145 Cfr. L. Venturi, *Mostra individuale di Amedeo Modigliani*, in *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 4 maggio-4 novembre 1930), Venezia 1930, pp. 116-118, in particolare p. 117. La digressione su Modigliani e la scultura negra si trova in Id., *Picasso*, "L'Arte", XXXVI, 2, marzo 1933, pp. 120-140, in particolare p. 129.

146 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), pp. 83-84.

147 Tra i testi del pittore sono ricordati: *Zeusi l'esploratore* (1918) e *La mania del Seicento* (1922),

analisi e per la ricchezza di citazioni, questa parte costituisce di fatto un testo critico separato dal resto del libro, tanto che – come si è già ricordato – verrà pubblicato come estratto sulla rivista "Orsa" nel febbraio del 1934.

Riprendendo e ampliando quanto da lui scritto precedentemente sul pittore, lo studioso ripercorre nel libro tutto l'*iter* artistico di de Chirico, dalla scoperta della pittura metafisica in poi, suddividendolo in quattro tappe principali. L'aspetto fondamentale da cui parte Castelfranco è la differenza tra il pittore e i movimenti ispirati alla teoria dell'arte pura, riscontrabile soprattutto nella diversa concezione della materia. Infatti, mentre gli artisti d'avanguardia scompongono e ricompongono in modo arbitrario la materia, de Chirico riconosce la realtà delle forme acquisite attraverso la percezione, forme che però egli non restituisce in modo veristico, bensì trasfigurandole nella sua pittura. L'idea artistica proposta da de Chirico trova completa rispondenza nel pensiero di Castelfranco: «l'emozione artistica – scrive infatti lo studioso – non può nascere che sulla base di una realtà solida e esatta, sentita esatta dai nostri sensi, solida dalla nostra volontà»[148]. Le prime opere metafisiche dell'artista, come *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, *L'enigma dell'oracolo*, e alcuni *Ricordi d'Italia*, sono per Castelfranco di una «originalità e chiarezza mentale eccezionali, in una esecuzione semplice, ma adeguatissima»[149]. Si tratta di concetti già espressi nella sua lezione, dove però l'autore aveva preferito utilizzare l'espressione «scrittura di sogni»[150], data da Soffici alla pittura di de Chirico nel 1914. Alla fase successiva appartengono i dipinti con i manichini: creature enigmatiche, che per lo studioso esprimono «emozioni nuove, in una forma nuova»[151]. Ma è con la fase successiva, la terza, che avviene secondo Castelfranco una svolta importante nel percorso dell'artista. Dal 1918, infatti, il pittore inizia a esplorare la figura umana e la natura, confrontandosi in particolare con il Quattrocento italiano. Sono gli anni del "ritorno al mestiere", quando l'artista, riscoprendo tecniche pittoriche desuete, giunge a quello che lo studioso definisce «uno spartito vasto, chiaro e sereno» e di «bella materia»[152], come nel *Paesaggio romano* del 1921 e nell'*Autoritratto con busto di Mercurio* del 1923, entrambi facenti parte della

pubblicati su "Valori Plastici"; *Raffaello Sanzio* (1920), su "Il Convegno"; *Un rêve* (1924), apparso prima su "La Révolution surréaliste" e poi, l'anno dopo, sulla "Rivista di Firenze", dove è pubblicata anche *Vale Lutetia* (1925); la monografia in francese su Courbet (1925) e il romanzo *Hebdomeros* (1929). Per quanto riguarda Schopenhauer e Weininger, Castelfranco cita: A. Schopenhauer, *Versuch über Geistersehn und was damit zusammenhängt* [1851], in *Arthur Schopenhauer's sämmtliche Werke*, Leipzig 1919; O. Weininger, *Intorno alle cose supreme* [1904], Torino 1914.

148 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), pp. 84-85.

149 Ivi, p. 87.

150 Fondo Castelfranco, IV.2 Manuscript, cc. s.n. Cfr. A. Soffici, *De Chirico e Savinio* [1914], in Id., *Scoperte e massacri*, cit. (vedi nota 92), pp. 119-120, in particolare p. 120.

151 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 88.

152 Ivi, p. 89.

collezione Castelfranco e pubblicati nel volume. Infine, nella quarta fase, che va dalla metà degli anni venti in poi, l'artista approda a una pittura dai toni più contrastati, che per lo studioso è paragonabile a quella dei grandi artisti primitivi, oppure, come aveva sostenuto nella sua lezione, è «una trasposizione moderna della pittura classica»[153]. Di quest'ultima fase sono pubblicate solo tre opere del 1926: *Cavalli in riva al mare*, *Il figliuol prodigo* – appartenente alla collezione dello studioso – e *Alberi nella stanza*; mentre mancano riferimenti alle opere degli anni trenta, in particolare i nudi e le bagnanti "alla Renoir", che avevano suscitato molte critiche soprattutto in Francia, ma che erano state invece difese da Castelfranco in un articolo del 1932[154].

Nella breve conclusione del libro, così come era avvenuto al termine della sua ultima lezione, Castelfranco si dimostra soddisfatto del «grande e consolante spettacolo di vitalità umana»[155] offerto dalla pittura europea contemporanea. Anche su questo aspetto lo studioso si trova distante da Lionello Venturi, che negli stessi anni, in consonanza con la maggior parte dei critici francesi, ritiene l'arte del proprio tempo in una fase di crisi[156].

L'uscita della *Pittura moderna* suscitò un vivo interesse tra studiosi e critici, come dimostrano i circa trenta tra annunci e recensioni del libro, usciti in giornali e riviste specializzate soprattutto in Italia, ma anche in Francia. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di recensioni positive – tra cui quelle di Mary Pittaluga, Santino Caramella, Arturo Lancellotti, Libero de Libero, Giorgio Nicodemi[157] –, quasi tutte concordi nel riconoscere all'autore la serietà del metodo, la chiarezza dell'esposizione e l'acume critico. Non mancarono però le perplessità che riguardarono in primo luogo la scelta degli artisti trattati, e in particolare – come notarono Luigi Serra, Ugo Ojetti, Gioacchino Contri e Mario Tinti[158] – la limitata presenza degli italiani rispetto ai francesi, o l'eccessivo risalto dato ad alcuni di essi, tra cui Picasso e de Chirico – come

153 Fondo Castelfranco, IV.2 Manuscript, c. s.n.

154 Cfr. Castelfranco, *Giorgio De Chirico*, cit. (vedi nota 7). Per un inquadramento generale su de Chirico negli anni trenta: M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico: gli anni Trenta*, Milano 1995.

155 Castelfranco, *La pittura*, cit. (vedi nota 1), p. 93.

156 Cfr. Iamurri, *Lionello Venturi*, cit. (vedi nota 56), p. 67.

157 M. Pittaluga, *La pittura moderna*, "L'Italia letteraria", 17 novembre 1934, p. 4; S. Caramella, *La pittura moderna*, "Ateneo Veneto", CXXVI, 4, ottobre 1935, pp. 114-120; A. Lancellotti, *Vita artistica romana: pitture e disegni di Orazio Toschi; la mostra personale di Mario Tozzi; la pittura moderna di Giorgio Castelfranco*, "Giornale di Sicilia", 20 aprile 1934; L.d.L. [L. de Libero], *Intorno a un libro di G. Castelfranco*, "Como", aprile 1935, p. 30; G. Nicodemi, *La pittura moderna*, "Emporium", XL, 7, 1934, pp. 60-61.

158 L. Serra, *Le Arti e il libro*, "Rassegna dell'Istruzione Artistica", V, 1-3, gennaio-marzo 1934, pp. 64-66; U. Ojetti, *Pittura di ieri e di oggi*, "Corriere della sera", 1 maggio 1934, p. 3; G.C. [G. Contri], *Pubblicazioni d'arte: Pittura moderna*, "Il Bargello", VI, 18, 6 maggio 1934, p. 3; M. Tinti, *Poliorama: "La pittura moderna"*, "Giornale di Genova", 1 novembre 1934, p. 3.

evidenziarono rispettivamente Umbro Apollonio e Anna Maria Brizio[159] –, e in secondo luogo i contenuti teorici e critici, che per la loro vicinanza al pensiero bergsoniano, furono in alcuni casi duramente giudicati, specialmente in ambito gentiliano[160].

Le critiche mosse in quegli anni al testo di Castelfranco colgono, in fondo, due aspetti effettivamente riscontrabili nella *Pittura moderna*, ovvero la parzialità, dovuta probabilmente alla natura "sperimentale" del libro – nato come riflessione su un metodo critico che Castelfranco andava allora definendo –, e la lontananza di questo metodo da una più rigorosa applicazione dell'estetica neoidealista, che lo studioso cercava in quel momento di superare, fondendola con alcuni pensieri bergsoniani.

A una lettura di oggi, invece, *La pittura moderna* appare come la prima importante messa a punto di un personale metodo che avrebbe accompagnato coerentemente Castelfranco per tutta la sua attività di critico e storico dell'arte. Pur nei limiti di alcune letture effettivamente forzate e parziali – si pensi, ad esempio, alla preminenza data alla parentesi del *période antique* di Picasso, di cui non si coglie appieno la complessità ed eterogeneità del percorso, e alla predominanza attribuita a de Chirico, di cui non viene mai messo in discussione l'operato artistico, ma anzi è il perno intorno al quale Castelfranco costruisce il suo pensiero sulla contemporaneità –, il libro non è privo di intuizioni significative e valide anche per l'attualità, tra cui in particolare la fiducia in un'idea alta e nobile di arte, intesa cioè come coscienza della vita dell'uomo.

159 U. Apollonio, *La pittura moderna (1860-1930)*, "Il Ventuno", III, aprile 1934; A.M. Brizio, recensione a G. Castelfranco, *La pittura moderna*, "L'Arte", XXXVII, 4, luglio 1934, pp. 359-360.

160 E.B. [E. Borrelli], *Legittimità dell'arte moderna*, "Giornale Critico della Filosofia Italiana", XV, 3, maggio-giugno 1934, pp. 245-246; Id., *Ancora...*, "Giornale Critico della Filosofia Italiana", XV, 4, luglio 1934, pp. 392-394.

DA WÖLFFLIN A HIBBARD: L'ARCHITETTURA A ROMA TRA CINQUE E SEICENTO E IL DIBATTITO SUL BAROCCO NELL'ITALIA DEL SECONDO DOPOGUERRA, 1948-1970

Gianpaolo Angelini

Gli studi di Heinrich Wölfflin avevano riscosso in Italia alterne fortune già a partire da Benedetto Croce, il quale nel 1934 aveva pubblicato una risentita *Nota* che proiettava ombre di diffidenza nei confronti delle teorie dello studioso svizzero, destituendolo di validità sul piano filosofico e metodologico: «Ottima cosa è che la storiografia delle arti figurative si sia ravvicinata alla filosofia dell'arte o Estetica; ma bisogna pensare questa fino in fondo, e non accontentarsi di mezzi concetti, che hanno dell'immaginoso e metaforico: determinare sempre i concetti in modo critico e perciò sistematico, e non accozzarli togliendoli, senza avvedersene, da filosofie che ripugnano tra loro»[1]. A Croce avrebbe fatto poi seguito Roberto Longhi che in Wölfflin individuò un obiettivo polemico di alta caratura nel saggio *Arte italiana e arte tedesca* pubblicato nel 1941[2]. Eppure, proprio la statura dei detrattori indica che sulla scena italiana opere quali *Renaissance und Barock* (1888) e *Die klassische Kunst* (1898), forse più ancora dei celeberrimi *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915)[3], avevano riscosso ampia attenzione e non solo perché trattavano di due stagioni di nodale importanza nella storia dell'arte italiana – il Rinascimento e la sua successiva "decadenza" – ma anche perché proponevano un approccio formalista di segno ben diverso dal purovisibilismo di matrice crociana e berensoniana.

La prima traduzione italiana di *Rinascimento e Barocco* risale al 1928[4], in un momento di riscoperta delle arti del secolo XVII, a cui avevano contribuito da un lato le ricerche

1 B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Roma-Bari 1934, pp. 52-59, per la citazione p. 57. Croce si riferiva a *Die klassische Kunst* (1898), ma chiudeva con una nota relativa ai *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) nella quale in toni non meno scettici additava la storia degli stili come «storiografia superficiale e arbitraria» (Ivi, p. 58).

2 Cfr. su questa polemica il saggio di M.M. Mascolo, *"una spuntatura affrettata": Arte italiana e arte tedesca di Roberto Longhi*, "Prospettiva", 115-156, 2014, pp. 151-166.

3 Per la fortuna editoriale di Wölfflin, e in special modo dei Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, si veda ora la nuova edizione a cura di T. Weddigen, E. Levy, *Principles of art history: the problem of the development of style in early modern art*, Los Angeles 2015; nonché la webpage di "The Wölfflin Project" dell'università di Toronto: thewolfflinproject.utoronto.ca/editions-translations/, dove si dà conto dei traduttori nelle diverse lingue europee ed extraeurope, tralasciando tuttavia di segnalare i curatori o gli autori di introduzioni critiche. Per l'Italia nel 1953 è Giusta Nicco Fasola a firmare la prefazione alla traduzione di Rodolfo Paoli per i tipi di Longanesi; la stessa studiosa avrebbe, poco dopo, pubblicato *Storiografia del Manierismo,* in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, I, Roma 1956, pp. 429-447.

4 E. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, traduzione condotta sulla terza edizione tedesca da L. Filippi, Milano 1928.

pionieristiche di Lionello Venturi, di Matteo Marangoni e dello stesso Longhi, laureatosi nel 1914 con una tesi su Caravaggio[5], e dall'altro la grande *kermesse* espositiva di Firenze del 1922[6]. A cavallo del secondo conflitto mondiale, pressappoco in occasione della scomparsa di Wölfflin avvenuta nel 1945, in Italia i riflettori sulle sue teorie erano ancora accesi, come si può verificare passando in rassegna i necrologi pubblicati a firma di studiosi italiani, ma soprattutto come suggerisce la traduzione di *Das Erklären von Kunstwerken* (1921), con il titolo *Avvicinamento all'opera d'arte*, per cura del "longhiano" Umberto Barbaro[7].

Se le parole di Croce sarebbero poi divenute paradigmatiche dell'avversione della cultura italiana nei confronti dei concetti wolffliniani, pressoché trascurate sono quelle di Barbaro. Egli avviava la sua ricapitolazione del pensiero di Wölfflin recuperando i debiti che questi aveva contratto con Jacob Burckhardt per poi chiudere su una questione metodologica:

> D'altro canto, per lui [Burckhardt] l'arte non era un fatto isolato, ma andava considerata in connessione con tutta la vita del popolo che l'ha prodotta. […] Contraddittorio nel suo metodo, mentre affermava la personalità dell'artista, aspirava alla cosiddetta «storia sistematica» e credeva all'evoluzione dei generi (della villa, del ritratto e simili) ed anche alla evoluzione degli stili e delle tecniche (del marmo, della terracotta, ecc.), era poco incline e perfino diffidente delle teorie dell'arte. Grande critico indubbiamente, in sostanza non era proprio una testa metodica. Da questi tratti sommari […] si può intuire qualche caratteristica comune e qualche derivazione del discepolo dal suo maestro. Ma qui un vero abisso li separa. […] Fin dal suo esordio infatti, il Wölfflin tenterà una teoria dell'arte che lo sorregga nella sua critica. [...] *L'arte classica* è un libro che, quando fu pubblicato, [...] costituiva senza dubbio una innovazione dal punto di vista metodologico. Come nel *Rinascimento e Barocco*, la prima parte è dedicata a caratterizzare, con perspicuità sempre più ricca, le personalità degli artisti [...], la seconda parte invece tratta delle caratteristiche dello stile [...]. Monografia o storia generale? [...] Lo studio di una personalità singola frattanto aveva fatto nascere nel Wölfflin l'idea di uno sviluppo stilistico, secondo la già affermata curva costante, anche nella individualità dell'artista[8].

5 Il terzo capitolo della tesi, dedicato ai «preparatori del naturalismo», è stato pubblicato in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Milano 1995, pp. 15-32.

6 F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Roma 2010, pp. 37-59.

7 H. Wölfflin, *Avvicinamento all'opera d'arte*, a cura di U. Barbaro, Milano 1948; una nuova edizione della traduzione di Barbaro è apparsa con il titolo *Capire l'opera d'arte*, a cura di A. Pinotti, Roma 2015. Su Barbaro e il suo "discepolato" longhiano si veda A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, "Prospettiva", 129, 2008, pp. 2-40.

8 U. Barbaro, *Introduzione*, in Wölfflin, *Avvicinamento all'opera d'arte*, cit. (vedi nota 7), pp. 19-20, 37-38, 39-40.

Il nodo metodologico era in fondo costituito dall'adozione di una chiave di lettura in grado di definire – dal punto di vista stilistico certo, ma anche culturale – opere, personalità e momenti della vicenda artistica e architettonica italiana. La divaricazione era netta: da un lato la monografia sul singolo artefice, dall'altro lo studio generale su un periodo, una scuola o una congiuntura storica. L'ormai ultradecennale dibattito sul Barocco italiano, e nella fattispecie romano, costituiva materiale di discussione non solo perché era già stato fulcro del libro di Wölfflin del 1888, ma soprattutto perché dopo la riscoperta di Caravaggio e l'esposizione fiorentina del 1922 il terreno era ormai percorso da una lunga schiera di studiosi italiani e stranieri.

In fondo il concetto e i limiti temporali stessi del Barocco erano quanto di più sfuggente si potesse offrire all'attenzione degli storici. Basterà qui richiamare la pluralità di voci riunite nel 1960, ad un convegno internazionale indetto dall'Accademia dei Lincei a Roma, al quale per i settori di nostro interesse intervennero Mario Salmi, Rudolf Wittkower, Giulio Carlo Argan e Hans Sedlmayr. Lo scopo era «raccogliere le fila. Poiché [...] non si tratta di vedere se il nostro concetto di "barocco" si accordi meglio con quello d'un raro sillogismo, o d'una perla irregolare, o di un tipo di contrasto usurario, ma bisogna ritrovare le fila di un organico sviluppo»[9].

Evidentemente, in un procedimento critico che aspirava a fornire definizioni storiche affidabili, i momenti di transizione da uno stile all'altro assurgevano a snodi epocali ma non sempre precisabili nei loro contorni, poiché, come aveva esposto Wölfflin, si dovevano definire caratteri non ancora pienamente espressi e leggibili; si indagavano i «sintomi», in attesa e allo scopo di formulare una diagnosi[10].

Più o meno nello stesso periodo un collaboratore di Longhi, Giuliano Briganti, nel capitolo introduttivo della sua monografia su *Pietro da Cortona o della pittura barocca* (1962), faceva il consuntivo dei precedenti venti anni di studi sul Barocco[11]. Dopo aver ripercorso le vie della critica precedente (non solo Wölfflin, ma anche Croce, Strich, Faguet, d'Ors[12],

9 B. Migliorini, *Etimologia e storia del termine "barocco"*, in *Manierismo, Barocco, Rococò. Concetti e termini*, Roma 1962, p. 45.

10 La metafora appare già, almeno parzialmente, in H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, a cura di S. Viani, Firenze 1988, p. 107.

11 G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962. Una parte dei materiali del capitolo introduttivo era precedentemente apparsa con il titolo *Barocco strana parola*, "Paragone", I, 1, 1950, pp. 19-24 e *"Barock in Uniform"*, Ivi, I, 3, 1950, pp. 6-14. Si veda ora G. Romano, *Pietro da Cortona o della pittura barocca 1962*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova 2017, pp. 93-100.

12 I riferimenti vanno a E. Faguet, *Histoire de la poesie française de la Renaissance au Romantisme*, 11 voll., Paris 1923-1936; F. Strich, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*, München 1916; E. d'Ors, *Del barocco* [1944], trad. a cura di L. Anceschi, Milano 1945. Per la polemica di Croce sul Barocco cfr. la *Postilla* a B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* [1929], a cura di G. Galasso, Milano 1993, pp. 599-606.

restandogli però sconosciuta la posizione di Panofsky[13]) e averle suddivise in tre filoni principali (estetico, idealista e storico) Briganti arrivava ad un ultimo obiettivo polemico da cui egli derivava un principio di metodo. Non a caso, al centro della questione erano le teorie wolffliniane esposte nei *Concetti fondamentali*:

> Per unire fra loro espressioni di così vario aspetto si ricorreva, comodamente, all'uso di schemi stilistici che il Woelfflin intanto escogitava [...]. Ed ecco una storia astratta di aggetti, di cornicioni, di ordini architettonici che si sporgono, si spezzano, si complicano; di pennellate che si arricchiscono, di composizioni che si confondono, di soluzioni spaziali che crescono, in ordine progressivo e con accelerazione costante, secondo i medesimi principi organici, come se ogni nuovo artista che nasceva all'arte in quel periodo si sentisse costretto da una preordinata e presciente necessità a spezzare, complicare, arricchire, confondere sempre più.
> Il risultato, a pensarci, non pare gran cosa, eppure la storia "degli stili" vive ancora un po' dovunque, almeno come pigrizia culturale; sicché non suonerà superfluo, neppur oggi, il richiamo ad una storia dell'arte che sia soltanto storia degli artisti. Artisti che non sono isolate torri di avorio, che non sono «né un atomo né una meteora» e che anzi «per esser compresi nella loro ricca ed inquieta umanità, hanno bisogno di giusta collocazione, di rapporti calzanti, di rievocazioni appropriate» (Longhi). Che vanno, insomma, visti vivere nella storia, non già classificati come fiori secchi fra le cartesughe d'un erborista, secondo i principi della inanimata storia degli stili[14].

Il volume stesso di Briganti, così come la sua precedente monografia su *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi* (1945), rappresentava un esempio attuativo di queste proposizioni metodologiche: la monografia sull'artista come scandaglio di un'epoca, come carotaggio nel tempo e come indagine sullo stile, inteso in quanto linguaggio espressivo del singolo artefice e di un gruppo più o meno ampio, e non solo come concetto astratto riferito ad un momento storico dai termini cronologici convenzionali.

Se questa doveva apparire, per linee complessive, una tendenza vitale negli studi storico-artistici nell'Italia del secondo dopoguerra, almeno in ordine alla ricezione delle teorie di Wölfflin, nel campo tanto caro allo studioso svizzero della storia dell'architettura la questione non si configurava diversamente. Infatti, anche uno studioso come

13 La celebre conferenza di Panofsky sullo stile barocco, tenuta nel 1934, rimase inedita sino alla pubblicazione a cura di I. Lavin, in E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce,* Milano 1996.

14 Briganti, *Pietro da Cortona*, cit. (vedi nota 11), p. 24. Il riferimento all'interno della citazione rimanda alle Proposte per una critica d'arte di Roberto Longhi, apparse sempre su "Paragone" nel primo numero del 1950.

Arnaldo Bruschi, il quale non riconosceva *a priori* in Wölfflin un antagonista, in uno scritto del 1967 avvertiva che termini quali "Classicismo", "Manierismo", "Barocco" «specie se intesi [...] come categorie sovrastoriche e generalizzanti [...] rischiano in ogni occasione di divenire astrazioni critiche che possono pesantemente condizionare la stessa lettura della singola opera nel tentativo d'inquadrarla e di etichettarla»[15].

Nel bene e nel male, il richiamo a Wölfflin era divenuto ineluttabile, anche se spesso con intenti polemici, soprattutto quando si volevano approfondire le sorti dell'architettura a Roma prima della stagione di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, ovvero da Vignola agli ultimi decenni del XVI secolo sino ai primi del seguente, allorché si concludeva la generazione di Maderno. Gli studi della prima metà del Novecento, da quelli pionieristici di Willich su Vignola[16] e quelli di Giovannoni sulle chiese del tardo Cinquecento romano[17], non avevano mancato di compulsare i libri di Wölfflin e in particolare *Rinascimento e Barocco*, ma le questioni critiche e metodologiche erano rimaste marginali e forse proprio questa circostanza determinò negli anni cinquanta del Novecento una ansiosa necessità di chiarimento.

Il primo a riaprire in termini sistematici la questione critica della nascita del Barocco e dei suoi addentellati con la cultura architettonica post-vignolesca fu Wolfgang Lotz in un articolo apparso nel 1958. Egli partiva, ancora una volta, da una questione di definizioni:

> Seven decades have passed since the publication of Heinrich Woelfflin's *Renaissance and Baroque*, the first attempt to define the styles of 16th century architecture in Italy. Woelfflin's unique combination of felicitous generalization and acute analysis make his book still indispensable for the student of the period; moreover, his is one of the few books written by art historians which are understood and appreciated by unspecialized readers. Impressive though Woelfflin's definitions were, they turned out to be too broad to do justice to the complexity of the Cinquecento. They were first enriched, as it were, and then replaced by a real maze of subsidiary and more refined terms, such as Late Renaissance, Proto- and Early Baroque, Classicism, Early, High and Late Mannerism[18].

La riflessione sorgeva in relazione all'etichetta di «first Baroque church» attribuita al Gesù di Vignola, che apriva la strada ad un interrogativo: «What style is the

15 A. Bruschi, *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco* [1967], Bari 1978, p. 8.

16 H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola: mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln*, Strassburg 1906.

17 G. Giovannoni, *Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma*, in Id., *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milano 1931, pp. 177-235.

18 W. Lotz, *Architecture in the Later 16th Century*, "College Art Journal", XVII, 2, 1958, p. 129.

Gesù?». La disamina della questione condotta da Lotz portava al riconoscimento di un nuovo concetto spaziale, affermatosi progressivamente intorno al 1580, grazie anche all'influenza di maestri settentrionali come Tibaldi nella chiesa milanese di San Fedele, ritornando infine sul problema terminologico: «Let us back to the problem of definitions. How should we designate the style of the 1550's, how that of the 1580's, which I could only adumbrate? How can the latter be set off against the style of the early 17th century?»[19].

Con buona evidenza la necessità di definizione terminologica sottintendeva l'urgenza critica di definire i modi, i tempi e i caratteri della nascita della prima architettura barocca a Roma. Lotz era ben avvertito dei rischi di un processo "etichettatorio" troppo rigido («to construct a strait-jacket»)[20], ma comprendeva che lo stimolo offerto da Wölfflin era importante. L'esito cui egli giunse riguardava l'opportunità di una lettura più lenticolare, a maglie strette, che rendesse disponibili tessere dalla fisionomia storica accertata piuttosto che ambire a sintesi panoramiche:

> If used in a broader context, Woelfflin's two terms may still be applicable. [...] But it seems equally obvious that the line of development was not as straightforward as he thought. There were within the 16th century cross- and counter-currents, reversals and what may be called renewed revivals for which Woelfflin's terms are no longer adequate. [...] It seems more promising, at least at the present time, to analyze specific trends: to characterize decades rather than a century; to recognize that some of these trends conflict or overlap with other equally characteristic currents. Thus we may also arrive at a better understanding of the work of the major architects. Summing up the past and anticipating the future, they cut trough stylistic boundaries which are valid only for the lesser personalities[21].

Quest'ultima indicazione in merito all'approfondimento delle singole personalità di architetti venne raccolta nell'immediatezza da Howard Hibbard[22], che seguendo la traccia indicata da Wittkower pose la propria attenzione su una figura di snodo tra Cinque e Seicento a Roma: Carlo Maderno[23]. All'architetto ticinese, artefice di proget-

19 *Ibidem*, p. 138.

20 *Ibidem*, p. 139.

21 *Ibidem*, p. 139.

22 T. Marder, *Renaissance and Baroque Architectural History in the United States*, in *The Architectral Historian in America: A Symposium in Celebration of the Fiftieth Anniversary of the Founding of the Society of Architectural Historians*, a cura di E. Blair MacDougall, Washington D.C. 1990, p. 161-174; A. Hopkins, *Taking the Sting out of the Baroque: Wittkower, 1958*, in *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, Farnham 2015, pp. 151-160; M. Delbeke, A. Leach, *The Future of the Baroque, c. 1980*, in Ivi, p. 233.

23 H. Hibbard, *Carlo Maderno* [1970], a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2001.

ti importanti come la facciata di San Pietro e parente di Borromini, sembrava adattarsi il ruolo quasi "hegeliano" di traghettatore verso la nuova stagione barocca[24].

Hibbard, ad apertura del settimo decennio del Novecento, aveva pubblicato un articolo ancora oggi fondamentale sulle prime vicende edilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle[25] (fig. 1), fondata nel 1590 e portata a compimento solo dopo il 1608 da Maderno, che a quella data aveva già al suo attivo un'opera ritenuta da Wittkower aurorale per il nuovo corso dell'architettura barocca, la facciata di Santa Susanna. Lo studio di Hibbard su Sant'Andrea della Valle non prescindeva dalla complessità del contesto culturale e metteva anzi in evidenza la polifonia di contributi nel cantiere della basilica, dai cardinali protettori ai progettisti Francesco Grimaldi, Francesco da Volterra e Pietro Paolo Olivieri. Ciò costituiva la fondamentale premessa del capitolo primo della monografia su Maderno, dedicato all'architettura romana da Gregorio XIII a Paolo V. Proprio nel volume del 1971, tuttavia, la prospettiva si irrigidì e all'architetto ticinese venne ascritto, sia pure sulla scorta di un accurato regesto documentario, un catalogo di opere dilatato, comprendente anche gli interventi su progetti altrui o cantieri già avviati, come rilevò in un'acuta recensione Gerda Panofsky-Soergel[26].

Questa prospettiva, che favoriva una visione in cui «artistic biography is the basic approach to understanding a work of art»[27], venne esposto da Hibbard in una recensione alla traduzione inglese di *Rinascimento e Barocco* apparsa per cura di Peter Murray nel 1964. Il punto di vista di Hibbard muoveva da un rifiuto dell'immanenza dello sviluppo artistico, che a suo giudizio in Wölfflin si traduceva in una "storia dell'arte senza artisti" e che Hibbard stigmatizzava in un divorzio tra le opere d'arte e le personalità artistiche che le avevano create. Nel controbattere le tesi di Wölfflin, Hibbard rilevava il ricorso a «Hegelian hypostatizations» da parte dello storico svizzero, nonché i suoi debiti nei confronti di Burckhardt (come già aveva fatto Barbaro nel 1948), affermando semmai di preferire alla storia dell'arte senza artisti wolffliniana la proposta di George Kubler di una storia dell'arte attenta alla cultura materiale, ovvero «art history without art»[28]. Hibbard incoraggiava, ed egli stesso aveva intrapreso, una strada di ricerca indirizzata alla monografia sull'artista, citando come esempio quella di Briganti su Pietro da Cortona:

24 A questo ruolo lo aveva candidato anche Pevsner (N. Pevsner, *An Outline of European Architectur* [1943], London 1990, pp. 238-239).

25 H. Hibbard, *The Early History of Sant'Andrea della Valle*, "Art Bulletin", 43, 1961, pp. 289-318.

26 G. Panofsky-Soergel, *Review*, "Art Bulletin", 56, 3, 1974, p. 450

27 H. Hibbard, *Review*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 25, 2, 1966, p. 142.

28 *Ibidem*. Il riferimento è al libro di G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, del 1962. Un accenno all'interesse di Hibbard per le classificazioni sequenziali di Kubler in A. Scotti Tosini, *Prefazione*, in Hibbard, *Carlo Maderno*, cit. (vedi nota 23), p. III.

> Only when we know what an artist did previously can we hope to grasp the significance of what he did next. [...] By investigating key words and artists in this spirit, using such tools as we have (not just infinite stylistic analysis), we test Wölfflin's insights and find them to be brilliant half-truths[29].

Nella monografia del 1971 Hibbard metteva quindi a frutto un decennio di lavoro sul campo e di riflessione teorica, congedando tuttavia un profilo di Maderno tutt'altro che scontato, consapevole delle ambiguità della sua personalità, a tratti persino idiosincrasico come ebbe ad affermare Gerda Panofsky-Sörgel: «One wonders whether the frustrated author at some point began to hate his hero»[30]. In definitiva Maderno rimase figura storicamente incerta, nonostante la candidatura a personalità chiave della transizione verso il Barocco, indicando forse i limiti stessi delle proposte di Hibbard avanzate nella recensione del 1966. D'altro canto, proprio sul finire del decennio, nell'aprile 1969, uno studioso a cui Hibbard era fortemente legato, Rudolf Wittkower, organizzava insieme a Irma B. Jaffe una serie di incontri alla Fordham University (New York) dedicati all'arte dei gesuiti, in cui si aprivano nuovi spazi di indagine soprattutto accogliendo sul piano metodologico approcci diversi[31], dagli studi iconografici (a cui si prestò lo stesso Hibbard) a quelli sociali con particolare attenzione alla committenza (con un contributo di Francis Haskell, che nel 1963 aveva dato alle stampe il suo fondamentale *Patrons and Painters*)[32].

Hibbard aveva comunque intuito e sottolineato – e questo fu uno dei suoi meriti maggiori, anche in ordine agli sviluppi futuri della ricerca – il contributo rappresentato dalla schiera di «journeymen-architects from the north», dall'area dei laghi lombardi così come delle legazioni pontificie[33]. In questa direzione si era mosso, negli stessi anni, Jack Wasserman che nel 1966 aveva dedicato al bolognese Ottaviano Mascherino e alla sua raccolta di disegni conservata all'Accademia di San Luca, una tesi e poi una monografia[34]. Mascherino era assurto, nella letteratura dal Seicento in poi, allo *status* di figura emblematica, divisa tra tradizione vignolesca e primi accenti barocchi, e a questa consacrazione molto contribuì il documento pubblicato dallo stesso Hibbard in cui Giacomo Della Porta eleggeva il collega bolognese a migliore architetto sulla piazza romana

29 Hibbard, *Review*, cit. (vedi nota 27), pp. 142-143.

30 Panofsky-Soergel, *Review*, cit. (vedi nota 26), p. 451.

31 *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, a cura di R. Wittkower, I. B. Jaffe, New York 1972.

32 L'edizione italiana risale al 1966, per incoraggiamento di Roberto Longhi presso l'editore Sansoni: F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

33 Per l'ascendenza "settentrionale" di Maderno e poi di Borromini si veda sempre la rassegna degli studi successivi a Hibbard riportata da A. Scotti Tosini, *Prefazione*, cit. (vedi nota 28), pp. III-IV.

34 J. Wasserman, *Studies on Ottaviano Mascarino*, tesi di Dottorato, New York University, 1961; Id., *Ottaviano Mascarino and his Drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1966.

a fianco di Francesco da Volterra: tale documento dovette sembrare il contraltare, sul fronte della storia dell'architettura, della famosa deposizione di Caravaggio al processo del 1603 in cui il pittore faceva un elenco dei suoi colleghi migliori e peggiori[35].

Affrontando quindi l'opera di Mascherino nel suo complesso, Wasserman accordava alla chiesa di San Salvatore in Lauro (fig. 2), riedificata dopo il 1591, un ruolo importante, quasi nodale, nella tarda carriera dell'architetto bolognese, poiché «It represents new, non-Vignolesque, influences appearing in his work quite suddenly after 1590: Michelangelo, Pellegrino Tibaldi and the Cappella Sistina project»[36]. Chiaramente il riferimento a Michelangelo assumeva funzione dirimente tra una concezione ancora cinquecentesca della spazialità architettonica e un sentimento di anticipazione del Barocco, anche sul fronte della decorazione, di cui il Buonarroti era stato indicato come precursore, soprattutto in occasione delle celebrazioni michelangiolesche del 1964 che videro Portoghesi protagonista, insieme a Bruno Zevi[37].

Le ricerche di Wasserman ebbero un duplice esito: da un lato l'apertura di un dibattito di cui si fece promotore Klaus Schwager, dall'altro la candidatura di Mascherino a protagonista di una presunta architettura romana protobarocca. La recensione di Schwager al catalogo dei disegni di Wasserman puntualizzò alcuni aspetti irrisolti nella restituzione delle fasi progettuali e edilizie della chiesa di San Salvatore in Lauro, che egli non esitava a definire «einer so eindrucksvollen Leistung»[38].

Più o meno contemporaneamente, l'attribuzione a Mascherino dei due disegni dell'Albertina di Vienna per i Santi Martina e Luca, da parte di Karl Noehles[39], valse a confermare la posizione critica sul bolognese come anticipatore del Barocco. In questa prospettiva Manfredo Tafuri nel 1969 poté affiancare Mascherino e Maderno «per le loro ricerche di avanguardia nel S. Salvatore in Lauro e in S. Susanna»[40], mentre poco prima Paolo Portoghesi individuava una linea genetica che da «una ipotesi di Pellegrino Tibaldi» conduceva ad «un'alternativa chiara e autorevole all'organismo del Gesù, un'alternativa che troverà ascolto [...] molti anni dopo, nel restauro di S. Adriano [in Foro], condotto da Martino Longhi il giovane e in S. Maria in Campitelli»[41].

35 H. Hibbard, *Giacomo della Porta on Roman Architects, 1593*, "The Burlington Magazine", 109, 1967, pp. 713-714. Per una diversa interpretazione del documento cfr. G. Angelini, *Elaborazioni del modello gesuitico a Roma tra Cinque e Seicento. Ottaviano Mascherino architetto e la chiesa di San Salvatore in Lauro*, "Artes", 15, 2010-2014, pp. 115-116.

36 J. Wasserman, *Studies on Ottaviano Mascarino*, tesi di Dottorato, New York University, 1961, p. 357.

37 Cfr. R. Dulio, *From Michelangelo to Borromini: Bruno Zevi and Operative Criticism*, in *The Baroque in Architectural Culture,* cit. (vedi nota 22), pp. 185-194.

38 K. Schwager, *Rezension*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 31, 1968, p. 248.

39 K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970.

40 M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo* [1969], Roma-Bari 1976, p. 374.

41 P. Portoghesi, *Roma barocca* [1966], Roma-Bari 1995, p. 82.

Il taglio fotografico prescelto per illustrare il volume di Tafuri del 1969 sembrava mirato a sottolineare, nell'implicito confronto con i Santi Luca e Martina di Pietro da Cortona e con Santa Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi (figg. 3-4), proprio il lascito "mascheriniano" nell'architettura barocca[42]. E in questa direzione avrebbe guardato lo stesso Hibbard, nella monografia su Maderno, saldando in una catena storica l'esempio di Sant'Andrea della Valle, San Salvatore e Santa Maria in Campitelli:

> Gli aspetti innovatori della navata di Sant'Andrea devono tuttavia essere confrontati con quelli della navata di San Salvatore in Lauro di Ottaviano Mascherino, la sola altra chiesa di una certa importanza costruita negli anni novanta del Cinquecento [...]. La navata più potente, drammatica, e tutto sommato più romana, di San Salvatore in Lauro non avrà seguito prima della realizzazione della chiesa di Santa Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi negli anni sessanta del XVII secolo[43].

In gioco si pongono questioni di alta temperatura critica: il passaggio dal tardomanierismo al Barocco, la liquidazione del retaggio cinquecentesco, gli sviluppi dell'eredità di Michelangelo e l'elaborazione di un nuovo linguaggio espressivo, sollecitavano da parte degli studi l'individuazione di personalità e di edifici in grado di chiarire questa transizione, fungendo da elementi di cerniera e di svolta nel contempo. In modo particolare a questo ruolo vengono candidati proprio Mascherino e Maderno a cui sono dedicate le due monografie di Wasserman del 1966 e di Hibbard del 1970. Solo recentemente scandagli archivistici e riletture formali hanno restituito a San Salvatore in Lauro una fisionomia di edificio stratificato, come Sant'Andrea della Valle, in cui è necessario riconoscere apporti molteplici oltre a quello di Mascherino[44], intervenuto in cantiere solo ai primi del Seicento[45], mentre la responsabilità progettuale della straordinaria navata a binati di colonne monolitiche è da riconoscere al poco conosciuto frate predicatore Domenico Paganelli da Faenza, fiduciario del cardinale Michele Bonelli, protettore dei

42 Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, cit. (vedi nota 40), fig. 89, dove si pubblicava significativamente l'arcone conclusivo della navata e l'apertura del capocroce, con l'avvertenza in didascalia che la cupola è opera posteriore, quando in realtà l'intera crociera è settecentesca.

43 Hibbard, *Carlo Maderno*, cit. (vedi nota 23), p. 35. Sul disegno di Santa Maria in Campitelli cfr., da ultimo, Y. Strozzieri, *Un inedito di Carlo Rainaldi per il "santuario" di S. Maria in Campitelli*, "Palladio", 50, 2012, pp. 131-140, dove ancora una volta è interessante notare che complessa è anche la successione degli architetti e non sempre determinabile è chi abbia introdotto certe soluzioni (la colonna libera compare ad esempio in un disegno ora restituito a Gregorio Tomassini, la cui appartenenza all'*atelier* di Rainaldi non è fatto documentato).

44 G. Gandolfi, *Nuove acquisizioni critiche sulla chiesa di S. Salvatore in Lauro*, "Ricerche di architettura e urbanistica", XXIII, 69-70, 1989-1990, pp. 66-77

45 Cfr. Angelini, *Elaborazioni del modello gesuitico*, cit. (vedi nota 35).

canonici di San Giorgio in Alga che detenevano la chiesa[46]. Paganelli, quasi a dispetto della propria statura di progettista mediocre, si fece tramite di *desiderata* circolanti nell'ambiente romano a partire dalla discussione sull'aula vignolesca del Gesù e dal suggerimento del vescovo Garimberto al cardinal Farnese di arricchire la navata di «qualche ornamento d'avantaggio, come due colonne tra l'una et l'altra capella in luogho di pilastri»[47]. Ciò indica la difficoltà di confinare nei ranghi dell'autografia processi evolutivi delle forme che Wölfflin riconosceva essere *in fieri* quasi autonomamente, anche se va osservato che ancor oggi il dibattito continua a muoversi in direzioni non univoche[48].

Seguendo un'esortazione di Bruschi a lavorare sulla «storia di tante storie particolari [...] parallele, tra loro giustapposte, talvolta divergenti»[49], gli studi successivi a Hibbard hanno lavorato per produrre dati su cui impostare ulteriori ricerche. Di contro, sul piano metodologico, tutti gli approcci, sia quelli che si rifanno direttamente alla «teoria dell'immanenza dell'evoluzione artistica e dell'autonomia della visione artistica» wolfflinana[50], sia quelli indirizzati verso ricostruzioni storiche più o meno di dettaglio, avrebbero successivamente condotto ad una piena consapevolezza della provvisorietà e parzialità di qualsiasi posizione metodologica. Non è un caso che, nello stesso anno in cui usciva alle stampe la monografia di Hibbard su Maderno, Cesare Brandi, in un volume dedicato all'architettura barocca a Roma, rileggendo in modo a tratti piuttosto critico le teorie di Wölfflin su "pittorico", "massiccio e voluminoso" e "movimento", vi intravvedesse i tratti di «una ricerca strutturale *ante-litteram*, che per essere diacronica e non sincronica, dava dei parametri che non erano propri solo dell'arte barocca o di altri momenti tipici della storia dell'arte»[51].

46 G. Angelini, *La chiesa di San Salvatore in Lauro (1591-1598) e la fortuna della colonna libera a Roma*, "Annali di architettura", 26, 2014, pp. 59-74.

47 Ivi, p. 66; sul tema della colonna libera si veda, da ultimo, A. Rainaldi, *Gli esordi del tema della colonna libera a Milano e a Bologna. La difesa di Ambrogio Magenta al suo progetto per il SS. Salvatore a Bologna (1605-1623)*, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe. Metodologia, critica, casi di studi*, a cura di F. Buzzi, A. Nesselrath, L. Salviucci Insolera, Roma 2016, pp. 381-402.

48 Ad esempio, in tempi recenti, Maurizio Ricci ha ribadito il ruolo di progettista di Mascherino (Mascarino), riconducendo Paganelli a semplice soprastante in cantiere (M. Ricci, *Mascarino e l'architettura religiosa del tardo Rinascimento*, in *Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino*, a cura di M. Ricci, Roma 2016, pp. 61-92). Sull'argomento occorrerà ritornare, ma in questa sede interessa sottolineare che la linea guida del volume miscellaneo a cura di Ricci, sin dal titolo, dichiara di voler proseguire lungo la strada, indicata da Hibbard, tesa alla valorizzazione di un approccio "monografico/biografico" all'interpretazione dei fenomeni storico-stilistici.

49 A. Bruschi, *Una vicenda complessa: 1580-1621* [1989], in Id., *Oltre il Rinascimento. Architettura, città e territorio nel secondo Cinquecento*, Milano 2000, p. 244.

50 A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino 1974, p. 213.

51 C. Brandi, *La prima architettura barocca. P. da Cortona, Borromini, Bernini*, Roma-Bari 1970, p. 21 (Brandi usava però i termini «pittoresco» e «massivo»). Sullo strutturalismo brandiano e le sua applicazioni alla storia dell'architettura cfr. Id., *Struttura e architettura*, Torino 1967; inoltre M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano 2004, pp. 107-136.

In fondo che un cauto ricorso a Wölfflin, sia pure in una prospettiva diversa, potesse offrire chiavi di lettura dirimenti per il Barocco romano era già stato suggerito da Giulio Carlo Argan in un libro, *L'Europa delle capitali*, apparso nel 1964, nel quale – introducendo nel dibattito la nozione di retorica e, nel contempo, indicando nella complessità delle relazioni tra stile e società e tra immagine e cultura letterario-filosofica un perno interpretativo dell'età barocca – l'autore «provided a complete new groundwork for the kind of purely stylistic features Wölfflin had defined»[52].

52 I. Lavin, *Argan's rhetoric and the history of style (Retorica e barocco)*, in *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano 2012, p. 259.

1. Roma, Sant'Andrea della Valle, navata

2. Roma, San Salvatore in Lauro, navata

3. Il capocroce di San Salvatore in Lauro, da M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, 1969

4. Roma, Santa Maria in Campitelli, navata

UN CAPOLAVORO COMPLESSO E INATTUALE: *LA PITTURA RIMINESE DEL TRECENTO* DI CARLO VOLPE*

Mario Cobuzzi

Nel 1965 usciva per l'editore milanese Mario Spagnol uno dei testi più importanti di quel decennio essenziale che, per la Storia dell'Arte italiana di matrice longhiana, furono gli anni sessanta[1]: *La pittura riminese del Trecento* di Carlo Volpe.

Si tratta di un libro unanimemente considerato come un caposaldo per lo studio della pittura trecentesca di Rimini: Volpe, tirando le fila di una tradizione storiografica che parte dai fondativi riconoscimenti di Giovan Battista Cavalcaselle[2], restituisce definitivamente la centralità storica di uno dei contesti pittorici italiani di più recente scoperta critica. Il volume si impose da subito come testo di riferimento per lo studio della pittura riminese anche per la sua capacità di portare ordine all'interno di un campo particolarmente complicato: le perdite vastissime e la quasi totale mancanza di dati documentari, la cui consistenza si è rinvigorita solo in anni recenti, induceva Volpe a parlare, nella *Premessa* al volume, di «arcana scuola riminese», che si traduce nella «consapevolezza di una situazione [degli studi] *in progress*, o di incipiente ed operosa ricerca»[3].

Il libro di Volpe, rispetto al panorama pregresso degli studi con cui si confrontava[4], rappresentò la definitiva consacrazione di alcuni dei maggiori pittori di Rimini,

* Desidero ringraziare Alessio Monciatti per la lettura dell'articolo e le discussioni su questo ambito tanto complesso e affascinante.

1 Solo per rimanere nell'ambito della pittura medievale, furono gli anni della pubblicazione di F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962 e Id., *Novità su Giotto. Giotto al tempo della cappella Peruzzi*, Torino 1969; E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel XIV secolo,* Torino 1962; G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Da Vasari ai neoclassici,* Torino 1964 e Id. *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967.

2 G.B. Cavalcaselle, J.A.Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, II: *L'arte dopo la morte di Giotto*, Firenze 1897, pp. 62-70. Per la riscoperta di Cavalcaselle della Croce di Urbania si veda il recente M. Minardi, *"Tra le migliori cose dei scolari di Giotto". The rediscovery of Trecento painting in Urbino and the Montefeltro region in the ninetheen century*, "Accademia Raffaello. Atti e studi", 1-2, 2015, pp. 9-28.

3 C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, p. 5.

4 Nel novembre 2018, mentre il presente articolo era già in fase di pubblicazione, è uscito un denso articolo di Filippo Trerè dedicato agli studi sulla pittura riminese del Trecento di Alberto Martini, con alcuni spunti in merito al rapporto dello studioso con Carlo Volpe. Si veda quindi F. Trerè, «*Quei pittori riminesi così maledettamente complicati»: Alberto Martini e gli studi sulla pittura del Trecento a Ravenna,* "Ravenna. Studi e ricerche", 24, 2017, pp. 99-125.

che assursero, nell'ambito della più vasta problematica della pittura di matrice giottesca, a una posizione di primo piano[5]: mi riferisco in particolar modo a Giovanni e Pietro da Rimini.

Il rapporto di Volpe con la tradizione storiografica sulla pittura riminese si lega soprattutto al precedente del suo maestro Roberto Longhi, come lo studioso chiarisce nella *Premessa*: lo studioso univa infatti l'interesse per un contesto ancora marginale rispetto alle più celebri realtà fiorentine e senesi, a cui pure Volpe dedicava pagine essenziali[6], alla più generale riscoperta longhiana di ambiti locali sottovalutati, in un movimento centrifugo che contribuì in maniera esponenziale all'arricchimento della mappa geografica del Trecento pittorico italiano[7]. Siamo quindi coerentemente all'interno di una visione del Trecento longhianamente «meno convenzionale e, si può ben dire, meno vasariana»[8].

La vitalità della ricostruzione storica di Volpe continua a essere riconosciuta, ma è indubbio che i saggi di Miklòs Boskovits prima[9] e la grande mostra riminese del 1995 poi[10] hanno segnato un nuovo spartiacque in questo campo di studi; uno spartiacque che, in modi diversi e certo non unanimemente accettati, ha posto il volume di Carlo Volpe in una posizione sotto vari punti di vista superata: Luciano Bellosi ha così placidamente ammesso che «molti [lo] considerano ormai un libro sbagliato»[11]. È particolarmente su questi aspetti che qui ci si vuole soffermare, per saggiare l'attualità delle posizioni metodologiche e storiografiche di Volpe per lo studio della pittura riminese oggi, prescindendo quindi da un'analisi completa delle conclusioni critiche del libro, che ognuno può con agio verificare leggendolo.

5 Eppure ancora nel 1967 Roberto Salvini, che dedicò un importante saggio all'attività riminese di Giotto, sosteneva che Rimini nel Trecento non produsse artisti di primo rango: R. Salvini, *Giotto a Rimini*, in *Giotto e il suo tempo*, atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto (Assisi, Padova, Firenze, 24 settembre-1 ottobre 1967), Roma 1971, pp. 93-103.

6 Manca una raccolta, che pure sarebbe tanto meritoria, degli scritti di Volpe sulla pittura toscana e umbra del tardo Medioevo, usciti prevalentemente su riviste specialistiche e libri collettivi.

7 Si veda in merito L. Bellosi, *Roberto Longhi e l'arte del Trecento*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 27-36, e B. Toscano, *La riscoperta delle aree minori*, in Ivi, pp. 244-257.

8 Volpe, *La pittura riminese*, cit. (vedi nota 3), p. 5.

9 Alcuni degli studi più importanti di Boskovits sulla pittura riminese verranno discussi o citati più avanti. Una spia della svolta fondamentale impressa dai saggi di Boskovits in questo campo di studi si vede anche nei cambiamenti – sia di approccio generale che nella delineazione dei *corpus* degli artisti – che si evincono in studiosi prima evidentemente in linea con le tesi e l'impostazione di Volpe. Si veda come esempio D. Benati, *Pittura del Trecento nell'Emilia e Romagna*, in *La pittura in Italia. Le origini*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1985, pp. 155-194.

10 *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche,* catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 20 agosto 1995-7 gennaio 1996), a cura di D. Benati, Milano 1995. Dei saggi contenuti in questo catalogo si citerà più volte D. Benati, *Disegno del Trecento riminese,* pp. 29-57.

11 L. Bellosi, *Testimonianze su Carlo Volpe*, "Paragone", 101-102, 2012, pp. 14-20, in particolare p. 18.

1. La sistemazione della pittura riminese

Uno dei motivi primari dell'importanza del libro di Volpe è nel fatto che la pittura riminese viene sottoposta a una sistemazione cronologica che inserisce i suoi protagonisti in un compiuto e coerente percorso storico; un tentativo che, già approntato in precedenza da diversi studiosi, si scontrava con diverse falle verso cui la ricostruzione di Volpe agisce come correttivo. Essenzialmente, e schematizzando fortemente, i cardini della ricostruzione volpiana si possono riassumere in almeno tre punti, tutti di duratura fortuna presso gli studi successivi.

Il primo è di importanza storica fondativa: il Trecento riminese trova il suo originario stimolo di partenza in Giotto che, operoso a Rimini prima del 1300[12], diede l'impulso alla crescita delle personalità pittoriche della città malatestiana. Oggi una tale considerazione appare quanto mai scontata[13], ma così non era negli anni sessanta per via di quella multiforme tenzone che, nel mondo degli studi sulla pittura del tardo Medioevo, divideva Giotto e Pietro Cavallini, o meglio, i fautori di una preponderante influenza di Cavallini sui fatti pittorici del Trecento da quelli per cui un tale ruolo andava attribuito a Giotto. Il tema, tutto interno alla storiografia, della supposta influenza di Cavallini sui pittori di Rimini, rientra quindi in una più vasta problematica molto interessante per la storia della critica d'arte medievista del Novecento che parte dall'annosa questione del *Giotto non Giotto* di Assisi[14]. Rimini e i suoi pittori venivano integralmente a far parte, e in maniera centrale, di quella che è stata definita come una sorta di "pan cavallinismo" nella critica d'arte novecentesca[15], e che Volpe metteva definitivamente, e con piena ragione, in fuori gioco. Lo studioso in realtà posticipava troppo la data della *Croce* di Giotto in San Francesco, attuale Tempio Malatestiano, e dunque alterava i termini dell'influenza del fiorentino sui riminesi, ma rimane l'indubbia portata di una questione storica di centrale importanza messa nei suoi giusti binari; d'altronde, quando Volpe era costretto, anche a causa della datazione tarda dell'attività riminese di Giotto, a cercare le fonti giottesche dei pittori riminesi

12 Per la datazione della Croce riminese di Giotto si rimanda ai diversi studi di Alessandro Volpe, tra cui almeno *Giotto e i riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura del primo Trecento*, Milano 2002. Essenziale per l'opera è F. Zeri, *Due appunti su Giotto*, "Paragone", 85, 1957, pp. 75-87, in cui Zeri rintracciò la cimasa della Croce nella collezione Jekyll di Londra.

13 Si veda il recente e complessivo A. Volpe, *L'insegnamento di Giotto a riminesi e marchigiani*, in *Giotto e il Trecento. "Il più sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo-29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 165-177.

14 Il riferimento è evidentemente al celebre R. Offner, *Giotto-non Giotto*, "The Burlington Magazine", LXXIV, 435, 1939, pp. 96-113. Per una contestualizzazione degli studi giotteschi del Novecento si rimanda a A. Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La "Mostra giottesca" del 1937 a Firenze*, Milano 2010.

15 L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

in imprese compiute precedentemente e altrove – *in primis* ad Assisi – poneva un problema di piena validità, già impostato negli studi[16] e su cui ancora gli storici dell'arte sono costretti a interrogarsi[17]: non si può infatti escludere un viaggio dei riminesi ad Assisi precedente alla venuta di Giotto nella loro città.

Volpe, peraltro, pone un'ulteriore netta cesura rispetto agli studi precedenti, nel momento in cui nega ogni rapporto tra gli artisti di Rimini e il Maestro della Santa Cecilia, riferimento che era quasi obbligato per spiegare il giottismo dei riminesi a tal punto che Pietro Toesca arrivò a ipotizzare che l'anonimo pittore fosse non solo tra gli aiuti di Giotto a Rimini, ma che la sua terra d'origine fosse precisamente la Romagna[18]: a mio avviso il riferimento al Maestro della Santa Cecilia non solo è da ribadire, ma non è affatto in contrasto col necessario inserimento dei pittori riminesi nel novero degli artisti indelebilmente segnati dall'esperienza giottesca[19].

Il secondo caposaldo della sistemazione storica della pittura riminese da parte di Volpe è nell'importanza fondativa che viene accordata a Giovanni da Rimini. È risaputa, e non sarà necessario ripeterla qui nel dettaglio, la travagliata vicenda storiografica che portò alla confusione tra il grande Giovanni, autore della *Croce* firmata di Mercatello sul Metauro, e il più tardo Giovanni Baronzio, che comportò, oltre alla iper valutazione attributiva e qualitativa di quest'ultimo, uno sfasamento forte della cronologia complessiva della pittura riminese. Volpe poteva però muoversi nel solco di quanto Longhi aveva magistralmente tracciato nei suoi corsi universitari degli anni trenta e nelle postille al celebre *Giudizio sul Duecento,* dove, in quelle che sono le più importanti pagine longhiane sulla pittura riminese, ricostruiva sostanzialmente il *corpus* di opere fondamentali di Giovanni da Rimini[20]. Così Volpe, in anticipo rispetto alla più corretta lettura della data frammentaria sulla *Croce* di Mercatello, sciolta in 1309 o 1314[21], riusciva a collocare Giovanni agli inizi del percorso storico della pittura riminese, elevandolo al

16 Si veda almeno, con riferimento al dossale del 1307 di Giuliano da Rimini, M. Meiss, *Giotto and Assisi*, New York 1960.

17 Recentemente Serena Romano ha proposto dei rimandi, suggestivi e problematici, tra la pittura riminese e le scene giottesche della cappella di San Nicola nella Basilica inferiore di San Francesco ad Assisi. Cfr. S. Romano, *Le botteghe di Giotto: qualche novità sulla cappella di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010, pp. 584-596.

18 P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 605-606, 722.

19 Tesi su cui non mi dilungo avendo già avuto modo di dispiegarla in M. Cobuzzi, *Il Giotto dei riminesi e il Maestro della Santa Cecilia*, "Ricerche di storia dell'arte", in corso di stampa.

20 R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, "Proporzioni", 2, 1948, pp. 5-54.

21 Si veda A. Campana, *La data della Croce di Mercatello e due note sui codici miniati riminesi*, in *Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 2 aprile-28 maggio 1995), a cura di A. Emiliani, pp. 211-213. Alessandro Volpe ha successivamente proposto un possibile 1315.

ruolo di «linfa vitale»[22], di artista da cui «germoglieranno le diverse vicende personali dei pittori di Rimini, ognuno inteso a realizzare i sentimenti che gli furon propri, eppure tutti congiunti da un certo rituale consenso alla lingua nazionale»[23].

L'impostazione del problema riminese è dunque basato su un ruolo generatore di Giovanni da Rimini: da esso discenderebbero, in modi diversi, gli altri artisti della "scuola". A mio avviso siamo qui di fronte a uno dei punti in cui il libro di Volpe sente maggiormente il peso degli anni – è d'altronde fisiologico che un libro che ha più di cinquant'anni di vita si presenti, agli occhi del lettore moderno, superato in alcuni punti, soprattutto se l'argomento trattato era, ai tempi della sua pubblicazione, ancora relativamente giovane. Nei decenni successivi, infatti, numerose e di diverso tipo sono state le scoperte che hanno grandemente arricchito il campo della pittura riminese, e in modi non prevedibili nel 1965.

Da un punto di vista documentario, le importanti ricerche d'archivio di Oreste Delucca e altri[24] hanno portato alla scoperta che probabilmente Giovanni e Giuliano da Rimini erano fratelli, e che quindi condividevano la bottega con un altro fratello, Zangolo. Su Giuliano da Rimini, soprattutto, gli studi e i restauri degli ultimi decenni hanno compiuto avanzamenti eccezionali: in un saggio del 1988, da considerarsi come uno dei più importanti dedicati al pittore, Anna Tambini apriva uno squarcio innovativo verso gli anni maturi di Giuliano, attribuendogli due capolavori come la *Croce* di Sassoferrato e la *Crocifissione* affrescata di Jesi[25]; poco dopo Boskovits attribuiva a Giuliano il polittico in collezione estera e ora nel Museo della Città di Rimini[26] che, a seguito di un importante intervento di restauro[27], si è rivelato opera di grande caratura artistica. Si è così ricomposta un'immagine di Giuliano ben più ricca e complessa e, soprattutto, esponenzialmente più alta di quella che poteva avere Volpe, che di Giuliano conosceva solo più timide prove giovanili quali il noto dossale del 1307 e la martoriata *Crocifissione* di Forlì, che peraltro proprio da Volpe, dopo precedenti proposte fuorvianti, gli veniva giustamente attribuita.

Nonostante una certa remora che sembra perdurare, a Giuliano va riconosciuta pienamente e senza indugi una statura artistica tra le più rilevanti del Trecento riminese: egli fu protagonista di una crescita artistica quasi sbalorditiva, che lo portò

22 Volpe, *La pittura riminese*, cit. (vedi nota 3), p. 13.

23 Ivi, p. 19.

24 O. Delucca, *I pittori riminesi del Trecento nelle carte d'archivio*, Rimini 1992; O. Delucca, *Artisti a Rimini fra gotico e rinascimento. Rassegna di fonti archivistiche*, Perugia 1997; A. Marchi, A. Turchini, *Contributo alla storia della pittura riminese tra il 200 e il 300: regesto documentario degli artisti e delle opere*, "Arte cristiana", LXXX, 749, 1992, pp. 97-106.

25 A. Tambini, *Giuliano da Rimini e la pittura fra Romagna e Marche nella prima metà del Trecento*, "Notizie da Palazzo Albani", XVI, 1, pp. 51-67.

26 M. Boskovits, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche ai primi del 300*, *II*, "Arte cristiana", LXXXI, 756, 1993, pp. 163-182.

27 Per cui si veda A. Volpe, *Giuliano da Rimini. Il polittico dell'Incoronazione della Vergine*, Rimini 2004.

dal pacato e disteso giottismo delle prime opere – per la cui comprensione stilistica le pagine di Volpe restano forse inarrivabili – agli esiti di estrema vitalità e irruenza espressiva delle opere mature. È, quello di Giuliano, un percorso ancora in parte problematico: si pensi soprattutto alla collaborazione con Pietro da Rimini, che potrebbe spiegare in parte la crescita del pittore, e alla sua dibattuta e più che probabile presenza sui ponteggi del Cappellone di San Nicola a Tolentino[28]. Ecco allora che accanto a Giovanni si delinea la figura di un pittore, Giuliano, che, se anche parte timidamente, mostra già precise divergenze dal probabile fratello, mostrando una linea alternativa di sviluppo della pittura a Rimini; bisogna inoltre aggiungere che, in un saggio pubblicato su "Paragone" in quello stesso 1965, Volpe rivendica per Giuliano – o meglio, per il Giuliano che egli conosceva – una valutazione molto alta per le sue «doti di vero poeta», sostenendo che la divergenza con Giovanni «implicherà non un metro, ma nozioni e riferimenti diversi di identificazione ed interpretazione stilistica»[29].

Se poi si pensa all'importanza della bottega "De pittoribus", di cui insieme a Giovanni e Giuliano faceva parte anche Zangolo, l'immagine che si restituisce della pittura riminese è, già ai suoi esordi, troppo complessa per circoscriverla all'impulso singolo di un unico pittore, seppur grandissimo come Giovanni. Siamo piuttosto di fronte a un gruppo di pittori che contemporaneamente e con gradi diversi di maturità artistica e originalità di intenti reagisce alla rivoluzionante esperienza giottesca: è Giotto, e nessun altro, la "linfa vitale" da cui parte la diversificata esperienza dei pittori riminesi. Dovremmo quindi domandarci se sia ancora idonea, per la comprensione storica dell'arte di questi pittori, il riferimento a una "scuola" in qualche modo unitaria e riferibile a un ceppo unico che accomuni i diversi artisti. Bisogna allora sottoporre a critica la tesi di Volpe secondo cui i pittori riminesi rimarrebbero almeno in parte fedeli a una "lingua nazionale" impostata da Giovanni. Si tratta di un'idea talmente radicata nella critica che si è giunti all'immagine di un contesto riminese fatto di modi stilistici comuni tra i vari artisti, in una «continuità che si avverte a Rimini più forte che altrove» vista la «compattezza della scuola»[30]. Personalmente non riesco a trovare condivisibile una visione di questo tipo del Trecento riminese, perché questa uniformità stilistica è, opere alla mano, più presunta che reale: mi chiedo in cosa, esattamente, artisti dell'originalità e della forza di Pietro o Francesco da Rimini si uniformino alla pittura di Giovanni; essi, al contrario, fin dalle opere più antiche non mostrano nessuna vera tangenza col

28 Per cui si veda A. Tambini, *Giuliano e Pietro da Rimini nel ciclo di Tolentino*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, atti del convegno (Tolentino, 1-4 settembre 1992), a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Roma 1992, pp. 207-212.

29 C. Volpe, *Sul Trittico riminese del Museo Correr*, "Paragone", 16, 1965, pp. 3-15, in particolare pp. 8-9.

30 Benati, *Disegno del Trecento riminese*, cit. (vedi nota 10), p. 35.

linguaggio di Giovanni: non la sua aulica ed elegante pacatezza espressiva, non la fondante ricerca di un colore dolce e fuso, non quei rimandi diretti a stilemi bizantineggianti e duecenteschi che rendono questo grande pittore tanto suggestivo quanto inafferrabile. Ancora una volta, se si deve trovare un fondamento unificante alla pittura riminese, il riferimento deve essere Giotto: è a quell'esperienza comune che i riminesi reagiscono in modi potentemente personali e originali.

La terza idea fondante di Volpe, connessa a quella prima discussa e di vasto successo ancora oggi, è che la pittura riminese sia da dividere in due grandi fasi generazionali: alla prima, di cui fanno parte tra gli altri Giovanni e Giuliano, succede una seconda, il cui più grande esponente sarebbe Pietro da Rimini. Tale idea è stata messa in dubbio da alcuni studiosi[31] con risultati poco soddisfacenti quando basati sul tentativo di retrodatare gli affreschi del Cappellone di Tolentino che, a onta dei dati iconografici e della moda[32], sono possibili, all'interno del percorso di Pietro da Rimini e della pittura riminese nel suo complesso, solo intorno al 1320-1325[33]. A mio avviso una messa in discussione della partizione di Volpe deve partire da una retrodatazione complessiva dell'opera di Pietro, che lasci però al loro posto gli affreschi tolentinati secondo modalità che ho esposto parzialmente in altra sede[34], e da una riconsiderazione di quel grande e sottostimato pittore che risponde al nome di Francesco da Rimini[35]: l'insistenza con cui i suoi affreschi originariamente nel refettorio di San Francesco a Bologna si datano intorno al 1320, nonostante i dati di stile e un referto documentario che lo pone al lavoro nel complesso bolognese già almeno dal 1313, è la miglior prova della duratura fortuna dell'impostazione di Volpe[36].

31 G. Ragionieri, *La pittura e la miniatura del Trecento a Rimini e nei territori malatestiani*, in *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, a cura di L. Bellosi, Rimini 2002, pp. 25-110.

32 Il riferimento è ai saggi di Fabio Bisogni e Luciano Bellosi, per cui si vedano almeno F. Bisogni, *Gli inizi dell'iconografia di Nicola da Tolentino e gli affreschi del Cappellone*, in *San Nicola, Tolentino, le Marche*, atti del convegno (Tolentino, 4-7 settembre 1985), Tolentino 1987, pp. 225-296, e L. Bellosi, *Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in *Arte e spiritualità*, cit. (vedi nota 28), pp. 187-206.

33 All'interno della ormai vastissima bibliografia sugli affreschi di Tolentino si rimanda almeno a M. Boskovits, *La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento. La decorazione del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, "Arte cristiana", LXXVII, 730, 1989, pp. 3-26, e a D. Benati, *Pietro da Rimini e la sua bottega nel Cappellone di San Nicola*, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo 1992, pp. 41-71.

34 Cobuzzi, *Il Giotto dei riminesi*, cit. (vedi nota 19).

35 Per Francesco da Rimini sono ancora aggi essenziali i tanti studi a lui dedicati da Antonio Corbara, per cui si vedano almeno i saggi raccolti in A. Corbara, *Studi sulla pittura riminese del trecento*, "Romagna arte e storia", IV, 12, 1984. Si veda inoltre R. D'Amico, *Per Francesco da Rimini*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 6 ottobre-25 novembre 1990), a cura di R. D'Amico, R. Grandi, M. Medica, Bologna 1990, pp. 51-64.

36 Il caso di Francesco, su cui si tornerò brevemente più avanti, è di estremo interesse per la comprensione della pittura riminese: a questo pittore, tra i più grandi del Trecento riminese, dedicherò pagine specifiche in altra sede.

2. *Inattualità letteraria e metodologica di un capolavoro*

Luciano Bellosi scriveva a proposito del libro di Volpe che «certi passaggi risultano perfino un po' oscuri»[37], facendo esplicito riferimento alle analisi condotte dallo studioso sulla pittura di Giovanni da Rimini: un giudizio che, espresso da uno storico dell'arte di tale levatura, basta da solo ad indicare la complessità del testo volpiano. Alessandro Volpe ha recentemente circoscritto la voluta complessità della scrittura di Carlo Volpe inserendola suggestivamente all'interno di una dinamica etica e intellettuale: il linguaggio

> inusitato e avventuroso, colmo di sperimentazioni e aspirazioni colte [era pensato per] dare sostanza alla dimensione etica del dipingere; […] si trattava di una necessità etica, che nella ricerca […] si disponeva a scoprire il senso del percorso dei pittori in quella stessa direzione [e] allude a temi estranei alla pittura, e a un tema in particolare [...]: una sorta di scoglio centrale di valori laici, forse si potrebbe dire "umanistici"[38].

Si tratta di un atteggiamento mentale che, prosegue lo studioso, doveva ricadere come motivazione di primo piano nella ricercata rarefazione dei cataloghi dei diversi artisti, Pietro da Rimini *in primis*.

Mi chiedo se, ad accompagnare questa motivazione così personale, non se ne possa aggiungere una di carattere più ampio, che prenda cioè in considerazione il contesto generale della Storia dell'Arte italiana di quei decenni, o almeno di una sua ampia parte. La complessità di lettura e la ricerca di uno stile letterario colto e ricercato è infatti un tratto comune a una parte importante degli allievi di Longhi e degli studiosi che si mossero dal suo magistero; un grande longhiano come Giuliano Briganti scriveva infatti in un importante saggio pubblicato nel 1991, che si pone come bilancio di una fondamentale tendenza storiografica, una lunga riflessione che vale la pena riportare estesamente.

> Può considerarsi questo "metodo" [le "equivalenze verbali" longhiane], chiamiamolo così fra virgolette, qualcosa di trasmettibile? Se in qualche modo lo è stato devo dire purtroppo che lo è stato con risultati spesso non certo gratificanti. Assumere a modello la vocazione letteraria della critica longhiana e certe sue cadenze stilistiche, certe sue aggettivazioni, certi suoi ossimori, certe sue metafore, non ha portato che a un delu-

37 Bellosi, *Testimonianze*, cit. (vedi nota 11), p.14.
38 A. Volpe, *Pietro da Rimini. L'inverno della critica*, Milano 2016, p. 117-118.

dente, anzi irritante manierismo. Quel "trasferimento verbale", come lui stesso l'ha chiamato in uno scritto più volte citato del 1920, Longhi lo considerava valido solo in quanto manteneva un rapporto costante, di natura genetica, con l'opera d'arte. È quindi il percorso, la genesi, la struttura stessa dell'espressione letteraria in cui si concreta la vocazione critica e storica longhiana che può assurgere a modello, non il "prodotto finito", chiamiamolo così, non cioè la particolare morfologia della sua scrittura che può anzi prestarsi a facili imitazioni[39].

Nelle parole di Briganti – che ovviamente nessuno vuole sostenere si riferiscano specificamente a Volpe[40] – l'imitazione della prosa longhiana diventa pallido scimmiottamento di un tratto che è intrinsecamente costituente la mobile personalità poetica di Longhi, e di nessun altro[41]; un tratto non trasmissibile né trasmissibile, deontologicamente altro dall'insegnamento della Storia dell'arte come metodologia di studio delle opere d'arte e degli artisti. Il risultato generale è, a prescindere dai giudizi di merito, una prosa colta con aspirazioni alte e letterarie, quindi naturalmente complessa, che qui si vuole indicare come *humus* culturale diffuso che potrebbe contribuire a spiegare, o almeno a contestualizzare, lo stile di scrittura di Volpe.

Anche andando oltre l'ambito del longhismo, gli esempi di una tendenza italiana verso una scrittura della Storia dell'Arte volutamente complessa abbondano, e la vicenda storiografica della pittura riminese è ancora una volta un'ottima cartina di tornasole: basti prendere come esempio il saggio di Cesare Brandi che apre il catalogo della storica mostra del 1935[42], dove intricate analisi formalistiche infarcite di parallelismi con le regole metriche e musicali, giungono a formulazioni di non immediata decifrazione, per esempio quando, a proposito di artisti come Pietro da Rimini e il suo anonimo seguace del refettorio dell'abbazia di Pomposa, parla di una «distensione sul piano». Andando oltre lo specifico dell'argomento di questo studio, si rammenti poi la complessità linguistica e di impostazione generale del celebre manuale scolastico di Giulio Carlo Argan[43], spia evidente di un atteggiamento diffuso dato che ci troviamo

39 G. Briganti, *Longhi oggi*, in *Letture in San Pier Scheraggio*, Firenze 1991, pp. 73-77.

40 L'ammirazione di Briganti per Volpe, d'altronde, è ben dimostrata dal bellissimo ricordo che il primo scrisse dopo la morte del secondo. Cfr. G. Briganti, *Ma quella del conoscitore è una specie in via di estinzione?*, in G. Briganti, *Affinità*, Milano 2007, pp. 113-126.

41 Per lo stile letterario di Longhi si vedano almeno G. Contini, *Contributi longhiani*, in G. Contini, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino 1972, pp. 101-126; P. V. Mengaldo, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano 1975, pp. 256-296; G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma 2000, in particolare pp. 103-117.

42 *Mostra della pittura riminese del Trecento*, catalogo della mostra a cura di C. Brandi, Rimini 1935. Edizione consultata C. Brandi, *Tra Medioevo e Rinascimento. Saggi sull'arte*, a cura di M. Andaloro, Milano 2006, p. 67.

43 Si rimanda a *Il "gusto dei problemi". Il manuale di Giulio Carlo Argan e l'insegnamento della storia*

appunto di fronte ad un manuale, oggi peraltro tendenzialmente sostituito o integrato – in linea con una tendenza generale di cui si dirà più avanti – da testi che presentano un'evidente semplificazione critica e letteraria. Si può insomma circoscrivere la complessità del testo di Volpe all'interno di una congiuntura più ampia, e diversamente sfaccettata, della storiografia artistica italiana: un panorama entro cui, senza escludere questioni legate alla personalità e alla sensibilità dello studioso, la complessità letteraria del libro più agevolmente si spiega.

Una tale congiuntura, peraltro mai dominante, oggi appare alquanto desueta, generalmente preferendosi nella scrittura della Storia dell'Arte – o almeno di quella che si occupa di pittura del Basso Medioevo – una forma letteraria più piana e distesa, ma non per questo meno ricercata: si pensi, per rimanere ancora in ambito longhiano, alla grande capacità della prosa asciutta di Bellosi nel rendere concretamente esperibile dal lettore il dato stilistico dell'opera d'arte.

Siamo insomma di fronte a un aspetto della Storia della Critica d'Arte novecentesca di non marginale interesse, che credo meriterebbe uno studio sistematico: in queste righe ci si è limitati ad accennarlo nella sua generalità per tentare di inquadrare storicamente il libro di Volpe sui pittori riminesi e inserirlo in un contesto critico che aiuti a comprenderne le sfaccettate e diramate implicazioni. Mi sembra tuttavia necessario specificare che la complessità del testo di Volpe nasce sempre in intima relazione con le opere; non siamo cioè di fronte ad astrazioni intellettuali, vagamente filosofiche o poetiche, ma a un corpo a corpo diretto con l'opera d'arte; un corpo a corpo che impone allo scrittore di non semplificare i termini di una relazione difficile e dai contorni che possono rimanere sfumati e inafferrabili; quando, per esempio, parla di Giovanni da Rimini nei modi tanto complessi a cui accennava Bellosi, egli tenta di esprimere l'estrema complessità, quasi l'ineffabilità, di un artista eccezionale e profondissimo che riesce a coniugare il più ardito modernismo giottesco con stilemi della tradizione della "maniera greca": un *modus operandi* niente affatto contraddittorio che appartiene alle più intime istanze di Giovanni e che quindi può essere reso dal critico solo con una prosa il più possibile evocativa e quasi evanescente. Ma, si badi bene, se anche inafferrabile nelle sue motivazioni più intime, l'analisi volpiana è sempre ben verificabile sulle opere: si veda quindi la magnifica figura di Cristo nella *Discesa al Limbo* della tavola in Palazzo Barberini di Roma, dove una maniera modernissima di intendere il colore come dolce sfumato avvolgente, insieme plastico e raffinatissimo, fatto di passaggi tonali che si concludono in luce pura e sbalzante, si

dell'arte nella scuola di oggi e di domani, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 18 febbraio 2010), a cura di I. Baldriga, Milano 2010.

unisce alla terminazione bassa della veste che nelle pieghe richiama infiniti parallelismi con opere dell'arte medievale e bizantina.

D'altronde uno dei momenti più pregnanti da un punto di vista metodologico è proprio quando, in un passaggio sul problema dell'influenza dei mosaici di Ravenna sui pittori riminesi, che vale a segnalare la complessità anche teorica di questo libro, Volpe mette in guardia rispetto all'impossibile ricerca di una verità storica definitiva che riduca o razionalizzi la complessità del fare artistico; un passaggio che vale la pena riportare per intero:

> È vero che in arte ciò che preesiste poeticamente riesisterà e si riesprimerà *ad libitum* nelle pieghe più celate del processo creativo. Ma non è fra queste latebre mentali e psicologiche della coscienza creativa che lo storico ha il mal circoscritto dovere di affaticarsi[44].

In Carlo Volpe, dunque, l'impostazione longhiana del conoscitore, per quanto problematizzata e non avulsa da complicazioni teoriche e metodologiche, non lascia mai il posto a interessi deviativi verso la psicologia dell'arte o la filosofia dell'arte nelle sue diverse diramazioni: così la sfiducia verso la data fallace di cui si credeva portatrice la *Croce* di Giovanni da Rimini a Mercatello, nasce metodologicamente dalla difesa militante «di una critica che quei dati [documentari], alla luce sempre condizionante delle opere, miri ad interpretare e convalidare»[45].

Il Volpe "teorico dell'arte" è dunque interessato specificamente al problema dello stile, concretamente indagato sulle singole opere d'arte e non teorizzato in astratto: così, elementi come le carpenterie dei dipinti o i sistemi decorativi sono tratti «di carattere interno, e, per così dire, di dignità stilistica»[46]; e lo sono ancor più se ci rivolgiamo a opere come la *Croce* di Pietro da Rimini a Urbania che, trattandosi di un capolavoro, impone allo storico dell'arte una valutazione stilistica diversa e più complessa rispetto a quella richiesta da opere di minor caratura: «dinanzi a un'opera come questa, dove tutto esprime la schiettezza e la forza del suo inventore, anche tali motivi [...] fanno argomento di lettura "stilistica", e della più interna e significante»[47].

C'è un altro aspetto del testo di Carlo Volpe che merita un *focus* di più ampio respiro dato che, per le questioni metodologiche che accompagnano lo studio della pittura riminese, ha un'importanza decisamente centrale: mi riferisco alla questione

44 Volpe, *La pittura riminese*, cit. (vedi nota 3), p. 12.
45 Ivi, p. 18.
46 Ivi, p. 24.
47 *Ibidem*.

apertissima, e polemicamente dibattuta, dei *corpus* di opere dei singoli artisti, tema verso cui Volpe, nel caso dei pittori riminesi, si muove creando molteplici entità autoriali tra loro spesso accomunate da diversi elementi stilistici e morfologici, eppure tenute tenacemente separate. Secondo Bellosi la "frammentazione di autografie" del libro di Volpe si spiega come

> la reazione più netta, che per polemica diventa anche eccessiva, alla vecchia tendenza che vedeva la scuola riminese ridotta quasi all'unica personalità di Giovanni Baronzio […]. Oggi sappiamo che la moltiplicazione dei pittori, anonimi o documentati, operata in quel libro da Carlo Volpe era perfino eccessiva, ma si trattava di un passaggio che la storia della pittura riminese era quasi obbligata a fare[48].

Pur senza disconoscere del tutto le motivazioni della valutazione di Bellosi, credo che sia troppo semplicistico rimandare l'impostazione che Volpe assume in merito alla pittura riminese come il mero riflesso di una polemica, anche per il semplice fatto che, verso il 1965, sarebbe stata una polemica desueta e un po' gratuita: gli studi di Mario Salmi[49] o quelli citati di Longhi e Brandi avevano già ben dimostrato che la pittura a Rimini nel Trecento non è certo spiegabile col solo riferimento a Baronzio, tanto che Stefano Bottari apriva il suo importante saggio riminese del 1958 scrivendo:

> Nell'avviare un discorso sui grandi cicli di affreschi riminesi non sembri un fuor d'opera ribadire che, nei confronti della pittura riminese, serio impegno non è, pur conferendo il dovuto rispetto alle persone note, lo spartire tra i pochi nomi superstiti quanto è giunto fino a noi dell'operosità di quegli antichi maestri[50].

Mi sembra quindi che, anche sotto questo aspetto, l'esegesi di Volpe si muova, o almeno si spieghi in parte, all'interno di una più generale tendenza storiografica diversamente condivisa; che Volpe poi fosse convinto che il modo giusto di intendere la pittura riminese del Trecento fosse quello di una grande frammentazione autoriale, ben al di là quindi di una mera polemica, mi sembra confermarlo chiaramente quanto lo studioso scrisse in un saggio pubblicato quindici anni dopo, in cui delinea lo svi-

48 Bellosi, *Testimonianze*, cit. (vedi nota 11), pp. 18-19.

49 Tra i tanti saggi che Salmi dedicò alla pittura riminese, si faccia almeno riferimento a M. Salmi, *La scuola di Rimini*, I, "Rivista del Regio Istituto di Archeologia e di Storia dell'arte", III, 1931-32, pp. 226-267; Id., *La scuola di Rimini, II*, "Rivista del Regio Istituto di Archeologia e di Storia dell'arte", IV, 1933, pp. 145-201; Id., *La scuola di Rimini, III*, "Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", V, 1-2, 1935, pp. 98-127.

50 S. Bottari, *I grandi cicli di affreschi riminesi*, "Arte antica e moderna", 2, 1958, p. 130.

luppo della pittura a Rimini come una «raffinata trama di accrescimenti stilistici tanto coerenti quanto sottili ed interni, che infatti hanno provocato le incertezze e tanti dispareri tra gli specialisti», confermando la frammentazione del catalogo di Pietro da Rimini per cui «si spera ormai che questi fraintendimenti [il catalogo allargato di Pietro] siano del tutto superati!»[51].

Si pone dunque un quesito più generale: la frammentazione dei cataloghi dei singoli artisti è, da un punto di vista metodologico, un inceppo? La domanda è di carattere così ampio e di tale rilevanza, almeno per lo studio della pittura del tardo Medioevo, che richiederebbe una risposta che vada oltre lo specifico dei pittori di Rimini. Nel contesto di questo studio si potrà rispondere limitandosi al caso specifico della pittura riminese, in quanto esso è ancora una volta particolarmente rivelatore di tendenze storiografiche generali. Prendiamo dunque il caso di Pietro da Rimini, un pittore così dibattuto e su cui si accentrano le posizioni polemiche degli storici dell'arte che si occupano di questo ambito, che discuterlo risulta quasi d'obbligo; è inoltre necessario richiamare Pietro per la centralità che egli acquista nel libro di Carlo Volpe: è forse soprattutto nella trattazione di questo pittore che la monografia volpiana mostra il suo *status* di testo ancora essenziale e insieme superato.

La fortuna critica di Pietro conobbe una fase molto importante già con i saggi di Salmi, non solo per una questione attributiva, ma per la rivalutazione della caratura artistica di un pittore che, a rileggere le pur importanti pagine attribuzionistiche dedicategli da Pietro Toesca nel *Trecento*, risultava deprezzato nelle sue intrinseche qualità[52]. Ma è indubbiamente con il libro di Volpe che Pietro assurge al rango che gli compete: quello, cioè, di una delle maggiori personalità del Trecento italiano, intorno a cui lo studioso raccoglie un catalogo di opere che rimane esemplare per coerenza e giustezza complessiva, e che infatti nessuno ha mai messo in dubbio. Dopo Volpe non sarà più possibile l'incertezza attributiva che ancora spingeva Longhi a espungere dal catalogo di Pietro gli affreschi di Santa Chiara a Ravenna, uno dei vertici assoluti e più limpidi, per unità e qualità stilistiche, del suo intero percorso.

Tuttavia, se il catalogo di Volpe rimane un fondamento inaggirabile per comprendere Pietro, le esclusioni che egli attua di alcune opere rappresentano il limite evidente connaturato a una concezione troppo ristretta dell'autografia e, credo, alcuni tra i punti più giustamente superati del libro: penso, soprattutto, agli affreschi di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo che vanno a mio avviso letti in stretta – e precoce – vicinanza cronologica

51 C. Volpe, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248.

52 Per una discussione e una storia della fortuna critica di Pietro, il testo di riferimento è Volpe, *Pietro da Rimini*, cit. (vedi nota 38).

con quelli di Santa Chiara[53]; la zona degli apostoli, meglio conservata e leggibile, è un esempio stupendo di come un artista innovativo rifletta sulla statuaria antica calandola nel contesto della moderna sensibilità gotica, un'operazione niente affatto contraddittoria e anzi pienamente e consapevolmente partecipe della più matura e cosciente cultura del proprio tempo[54]. Qui l'unità stilistica e progettuale, e l'altissima qualità di ogni parte, sono a mio avviso indiscutibili: gli sguardi voltati in direzioni diverse in un dialogo muto eppure eloquente, la solidità statuaria dei corpi ravvolti in un sistema di pieghe che si fa fitto e fantasioso (gotico, in una parola), la densa qualità cromatica degli incarnati dove le ombre corpose trapassano in lumi vivissimi e puri, sono tutti dati artistici che parlano di un'impresa – almeno in queste parti – condotta dal solo pennello di un grande artista, di Pietro da Rimini appunto, con una partecipazione della bottega nulla o del tutto marginale. Non riconoscerlo è il difetto a cui porta la tendenza alla dissociazione delle entità autoriali, a maggior ragione perché Volpe in nulla svaluta gli affreschi di Bagnacavallo, anzi inserisce il loro creatore «nella prospettiva più alta dei primi creatori della scuola, […] tra i più assorti ed eletti protagonisti del prodigioso dialogo riminese»[55].

Quando allora Boskovits ha inteso riunire i gruppi stilistici di Volpe ha fatto un'operazione che, nella sostanza, a mio avviso è giusta. Ma, se andiamo oltre la "sostanza", ci si accorge di come il far venire fuori l'artista dal monolitico catalogo di Volpe comporti anche un allargamento pericoloso, un allargamento, cioè, in cui l'attribuzionismo si affida a pochi elementi sopravvalutati: penso soprattutto ai distrutti affreschi del castello di Collalto o a quelli della pieve di Cavallino, dove basta prendere in considerazione il problema della qualità per capire che in nessun modo si può fare il nome di Pietro da Rimini, neanche accostandolo a quello della bottega[56]; o ancora alla bella tavola del Museo Comunale di Montefalco, da alcuni studiosi riferita ad ambito umbro e attribuita talvolta a Pietro in base a motivi troppo generici e diffusi per poter essere fondatamente identificanti[57].

53 Si rimanda almeno, e con ulteriori rinvii, a P.G. Pasini, *Pietro da Rimini e le clarisse di Ravenna*, in *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, Ravenna 1995, pp. 43-67.

54 Aspetto magistralmente messo in luce da Cesare Gnudi in C. Gnudi, *Il restauro degli affreschi di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo*, in *Scritti in onore di Ugo Procacci*, I, Milano 1977, pp. 120-136.

55 Volpe, *La pittura riminese*, cit. (vedi nota 3), p. 21.

56 Di recente anche Mauro Minardi ha escluso per questi affreschi la paternità di Pietro: M. Minardi, *La stella di Pomposa e alcune proposte per Pietro da Rimini*, "Paragone", LXVIII, 134, 2017, pp. 3-26. Nel ciclo si è vista la presenza importante di Giuliano da Rimini da Andrea De Marchi, proposta attributiva a mio avviso fuorviante quanto quella a Pietro, dato che gli affreschi di Collalto non raggiungono in nessun punto la qualità altissima delle opere di Giuliano. Cfr. A. De Marchi, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi fra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1999, p. 6.

57 L'attribuzione, variamente accolta, è stata avanzata per la prima volta in Benati, *Pietro da Rimini e la sua bottega,* cit. (vedi nota 33), pp. 41-71.

Insomma, anche trovando deboli o superate alcune parti del testo di Volpe, il richiamo alla prudenza attributiva, o meglio, la diffidenza verso gli eccessi delle tendenze accorpative, rimane, almeno per il caso della pittura riminese, di fondamentale importanza: è qui, soprattutto, che rimane l'attualità forte e allo stesso tempo controcorrente del libro di Carlo Volpe, una attualità che va estesa anche ad altri campi della pittura medievale italiana parimenti investiti da questa tendenza semplificante. Così l'entità del Maestro dell'Arengo rimane da preservare, a prescindere dal dibattito attributivo, del tutto legittimo, intorno a un'opera come lo stupendo trittico del Museo Correr di Venezia, ascrivibile anche a Giovanni; e forse è proprio la vicinanza artistica e culturale, che indicando una risposta simultanea all'esperienza di Giotto va intesa anche in senso cronologico, che potrebbe giustificare l'identificazione dell'anonimo con Zangolo[58], proposta che, rimanendo basata sull'indizio esterno della parentela e non potendo contare sui riscontri su opere certe, deve rimanere, in attesa di possibili future scoperte, soltanto ipotetica. Qui d'altronde si potrebbe aprire tutto un capitolo sulla tendenza, particolarmente diffusa in questi ultimi anni, nell'identificare dubitativamente maestri anonimi con artisti documentati ma di cui non conosciamo nessuna opera, in base a nessi biografici e documentari assolutamente labili: si pensi ai casi del grande Maestro della Croce 434 degli Uffizi per cui si è proposto il nome di Barone Berlinghieri[59], o a quello del Maestro delle Croci francescane per cui si è avanzato il nome di Guido di Pietro da Gubbio[60].

Per tornare alla pittura riminese, numerosi sono i casi che si possono citare: mantenere ben distinto il catalogo di Francesco da Rimini da quello del Maestro di Verucchio o del Maestro della Beata Chiara, riuniti in uno da Boskovits[61], resta essenziale per non confondere un pittore grandissimo come Francesco da artisti certo ammirevoli, ma molto diversi, come il Maestro di Verucchio. Eppure, a segnalare ancora l'elasticità metodologica che è necessaria per affrontare questo campo di studi, il largo catalogo attuale di Giovanni Baronzio rimane, nella sua sostanzialità, una conquista critica di Boskovits ineliminabile[62], fondandosi le distinzioni di Volpe su ragionamenti a volte troppo sottili e, almeno per me, non facili da seguire nella

58 La proposta di identificazione è avanzato in Volpe, *Giotto e i riminesi*, cit. (vedi nota 12), pp. 117-128.

59 A. Tartuferi, *Il Maestro del Bigallo e la pittura della prima metà del Duecento agli Uffizi*, Firenze 2007, p. 53. La proposta, per quanto indimostrabile, ha comunque il merito di ricondurre al suo giusto ambito culturale e formativo questo pittore, a volte confuso con Coppo di Marcovaldo e con il Maestro di Santa Maria Primerana.

60 E. Lunghi, in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli, 26 luglio-30 novembre 2014), a cura di V. Sgarbi, G. Donnini, S. Papetti, Firenze 2014, p. 122.

61 Boskovits, *Per la storia della pittura*, cit. (vedi nota 26), pp. 163-168.

62 Ivi, pp. 168-176.

lettura dei dati formali e stilistici delle opere, specie per quel che riguarda il cosiddetto Pseudo Baronzio.

Nell'importante saggio introduttivo alla mostra del 1995, Daniele Benati ricordava l'atteggiamento «apparentemente contraddittorio di Longhi verso quello che in altre occasioni gli appariva un eccesso di filologismo», includendo in questa contraddizione Volpe di cui nota come, «affrontando una tematica parallela, quella del gotico senese, […] non usasse mezzi termini per smentire una frammentazione analogamente operata entro la personalità di pittori come Duccio o Pietro Lorenzetti»[63]. In tutta sincerità non riesco a scorgere la fondatezza di un tale appunto, men che meno quando si pretende che la situazione peculiare della pittura senese "potrebbe essere a maggior ragione invocata per Rimini"[64]. Non potrebbe infatti esserci, da un punto di vista strettamente inerente i dati storici e artistici disponibili, situazione più diversa di quella che intercorre tra i due centri: di Giovanni da Rimini conosciamo una sola opera firmata e senza data precisa, mentre di Duccio conosciamo una serie nutrita di opere certe e ben databili spalmate entro tutto l'arco della sua carriera; di Pietro da Rimini o Francesco da Rimini conosciamo, nel caso del primo, una sola opera firmata e non datata, in quello del secondo solo un ciclo di affreschi frammentario e non datato, mentre di Pietro Lorenzetti conosciamo diverse opere firmate e datate[65]. E si potrebbe ovviamente continuare con questi paralleli. Più in generale, abbiamo della pittura senese una ricca serie di opere firmate, artisti con opere certe, commissioni documentate, filiazioni familiari ben verificabili[66]: una situazione, insomma, lontanissima dall'estrema lacunosità della pittura riminese, come noto piena di artisti documentati di cui non conosciamo nessuna opera.

Tirare in ballo la pittura senese per contestare la metodologia di Volpe può valere, al limite, in senso contrario rispetto a quanto proposto da Benati: a mostrare cioè che la prudenza di Volpe verso gli accorpamenti dei cataloghi, seppur da verificare caso per caso e a volte da emendare, rimane un dato di fondo necessario per lo studio della pittura riminese del Trecento, in uno scetticismo metodologico in cui più si mostra la necessità di una riflessione rinnovata delle sue pagine. Per verificare la coerenza di Volpe, più utilmente ci si può riferire a un contesto spesse volte messo giustamente

63 Benati, *Disegno del Trecento riminese*, cit. (vedi nota 10), p. 46.

64 *Ibidem*.

65 Per Pietro Lorenzetti si rimanda a C. Volpe, *Pietro Lorenzetti,* Milano 1989; A. Monciatti, *Pietro Lorenzetti, "eccellente pittor sanese",* in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti,* a cura di C. Frugoni, Firenze 2002, pp. 15-117; e al più recente M. Becchis, *Pietro Lorenzetti,* Cinisello Balsamo 2012.

66 Per Duccio e la pittura senese tra fine Duecento e primo Trecento si veda almeno *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico,* a cura di A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, M. Laclotte, Cinisello Balsamo 2003.

in relazione a Rimini: quello della pittura bolognese di primo Trecento, che presenta alcune problematiche di fondo simili all'ambito riminese; la ricerca di personalità specifiche all'interno del vasto corpus dello Pseudo Jacopino di Francesco, che ha portato a significativi avanzamenti critici[67], era stata, come ricorda Benati, «già auspicata oralmente da Volpe»[68]. Dato quindi che si ritiene che la tendenza agli accorpamenti nell'ambito degli studi riminesi "rispecchia forse un processo inevitabile nel campo dei nostri studi"[69], le ribadite prudenze di studiosi come Volpe valgono, a maggior ragione nella situazione attuale, come monito culturale forte per lo studio della pittura italiana del Basso Medioevo, non solo riminese[70].

67 Si vedano in merito almeno A. Volpe, *Proposte sulla pittura bolognese dei primi decenni del Trecento*, "Arte cristiana", LXXXIII, 771, 1995, pp. 403-414; Id., *Aggiunte al 'Maestro dei polittici di Bologna'*, "Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", 6, 2007, pp. 19-29. Importante, per una lettura complessiva del primo trecento bolognese, D. Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005, pp. 55-77.

68 D. Benati, *Nuovi dipinti bolognesi su tavola negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2010, pp.79-85.

69 Benati, *Disegno del Trecento riminese,* cit. (vedi nota 10), p. 33.

70 Il tema della tendenza agli accorpamenti attributivi è trattato da chi scrive, in riferimento alla pittura toscana e in parte umbra del XII e XIII secolo, in M. Cobuzzi, *Una Madonna giuntesca nella Galleria dell'Accademia di Firenze,* "Ricche Minere", in corso di stampa. Il discorso andrebbe peraltro allargato alla pittura trecentesca, soprattutto dell'Umbria.

LO STRANO CASO DI MME SOYER, NÉE LANDON

The odd story of Mme Soyer, née Landon

Ornella Scognamiglio

The article outlines the figure of Pauline Soyer, daughter of the painter and publisher Charles-Paul Landon. As a devout engraver, Pauline contributed to her father's artworks – from *Les Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts* to the *Galerie Historique des hommes les plus célèbres de tous les siècles et de toutes les nations* – asserting herself as an artist in her own right, also by virtue of her collaboration with her husband Louis-Charles Soyer. Through an analysis of her life and artistic evolution, the article examines the contribution of engraved panels to art publishing companies enjoying great fortune at the beginning of the nineteenth century.

LA FORTUNA DEI PRIMITIVI ITALIANI NELLA CULTURA CATALANA DELL'OTTOCENTO: IL CASO DI PABLO MILÁ Y FONTANALS

The fortune of Italian primitives in the Catalan culture of the 19th century: the case of Pablo Milá y Fontanals

Carolina Brook

Based on scrutiny of the collections of drawings and watercolours by the painter and theorist Pablo Milá y Fontanals, now housed at the Sant Jordi Academy in Barcelona, this article aims to highlight the importance of the rediscovery of the Italian primitives between the 18th and 19th centuries in the process of giving definition to a specifically Catalan culture in Iberia, a process in which Milá, with the intellectuals of his generation, assumed a leading role. This ferment, known to history as the era of the *Renaixença*, went back to the Middle Ages for its founding myths, and in particular to masters such as Giotto, Cimabue, Beato Angelico, Benozzo Gozzoli and many others, on whom Milá focused assiduously during his stay in Italy, from 1832 to 1841, profiting from the teaching of Tommaso Minardi in his atelier and at the Accademia di San Luca. The study of the Italian primitives, coinciding with the renewed Christian spirit then permeating European culture, provided Milá with the instruments for the many activities he engaged in on his return to Spain, from the training of young artists to the protection of the Catalan monumental heritage.

CAVALCASELLE E CROWE A ROMA. IL FASCICOLO 17 DEL CODICE IT. IV 2032 [12273] DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA

Cavalcaselle and Crowe in Rome. The file 17 of the code It. IV 2032 [12273] of the Marciana National Library in Venice

Valentina Fraticelli

A New History of Painting in Italy, by Giovanni Battista Cavalcaselle and Joseph Archer Crowe, published in London between 1864 and 1866, represents the culmination and synthesis of more than ten years of studies and research, conducted with scientific and technical instruments and with entirely new purposes. The thousands of papers kept at the Marciana Library in Venice and the National Art Library in London represent the most complete and precious collection of reproductions of Italian works of art from the Middle Ages to the seventeenth century, which was conceived to study the monuments, compare them, master their distinctive features, analyze their stylistic and typological characteristics and the ways of artists. Starting from the systematic study of the drawings conducted at the two libraries, this essay aims to highlight the unpublished interest of the two authors in the history of medieval art, in particular in that of the city of Rome, for which the relevant papers are collected in box 17 of the code It. IV 2032 (12273) of the Marciana Library.

ADOLFO VENTURI A GENOVA. PERCORSI ATTRAVERSO I TACCUINI DI VIAGGIO

Adolfo Venturi and Genova. A study on the travel notebooks

Marco Casamurata

The essay presents an investigation of the manuscript notes by Adolfo Venturi about his travels to Genoa. In particular, they concern two trips undertaken in the first decade of the twentieth century, the former before 1905 and the latter after 1906. The notes represent a work tool for the preparation of the first volumes of his monumental *Storia dell'Arte Italiana* dedicated to the painting and the sculpture in the fourteenth and fifteenth centuries. Venturi recorded observations about artworks viewed at Accademia Ligustica, Palazzo Bianco and Palazzo Reale. Although he focused his attention on the paintings made in the second half of the fifteenth century, he did not omit paintings and sculptures from other periods, namely from the thirteenth to the seventeenth century, thus providing evidence of his wide interests. The papers also contain notes on issues of museum set-up, a theme to which he had dedicated himself during his ministerial office.

LA PITTURA MODERNA (1934) DI GIORGIO CASTELFRANCO, FRA ESTETICA CROCIANA E PENSIERO BERGSONIANO

Giorgio Castelfranco's La pittura moderna *(1934), between Crocean and Bergsonian aesthetics*

Emanuele Greco

The text focuses on *La pittura moderna*, a book published by the critic Giorgio Castelfranco in 1934, regarding modern painting from the 1860s to the 1930s. The book, written between 1932 and 1933, is based on two conferences held by the author. The methodological path is a key feature in the book, which is based on the main idea of art as "intuition of life". Castelfranco fuses together the aesthetics of Benedetto Croce, whose philosophy was predominant in the Italian cultural context, with the precepts of Henri Bergson, whose ideas were not admired. The book has an international perception, particularly oriented towards France, a counter-trend from the nationalistic rhetoric diffused in Italy during Fascism. Moreover, Castelfranco analyzes the protagonists of the impressionism era, from Manet to Cézanne as well as the avant-gardes, from Matisse to Picasso. Only three Italian artists feature in the book: Modigliani, Boccioni and de Chirico, who with his unique way of transfiguring reality into art starting with perception, fully represents Castelfranco's concept of contemporary art.

DA WÖLFFLIN A HIBBARD: L'ARCHITETTURA A ROMA TRA CINQUE E SEICENTO E IL DIBATTITO SUL BAROCCO NELL'ITALIA DEL SECONDO DOPOGUERRA, 1948-1970

From Wölfflin to Hibbard: the architecture in Rome between the 16th and 17th centuries and the debate on Baroque in post WWII Italy, 1948-1970

Gianpaolo Angelini

The contribution aims to investigate the critical debate that arose in the post-war period regarding architecture in Rome during the transition from Renaissance to Baroque, with particular attention to the re-examination of Wölfflin's theory, which Howard Hibbard stigmatized in a "divorce" between art and the artistic personalities that created it. Hibbard's studies, in particular the Maderno monograph, advocated a vision in which «artistic biography is the basic approach to understanding a work of art», suggesting that individual contribution of artistic personalities and singular monuments is fundamental. The debate, above all in the 1960s, involved scholars such as W. Lotz, P. Murray, J. Wasserman, G. Panofsky-Soergel and touched on issues that are still very topical in the definition of the early Baroque architecture.

UN CAPOLAVORO COMPLESSO E INATTUALE: *LA PITTURA RIMINESE DEL TRECENTO* DI CARLO VOLPE

A complex and nonconformist masterpiece: La pittura riminese del Trecento *by Carlo Volpe*

Mario Cobuzzi

La pittura riminese del Trecento is a book written by Carlo Volpe and published in 1965; it is a cornerstone for the study of the Riminese painters of the Fourteenth century: Volpe reconsidered this problematic context bringing to life a great historical reconstruction, with delineation of corpus, chronology, new attributions, some painters such as Giovanni and Pietro da Rimini achieving definitive consecration in these pages. In this article the author discusses the principal arguments of Volpe's book, connecting with the successive critical positions of other scholars about Riminese paintings, who in many points contested Volpe's approach and historical reconstruction. The present paper attempts to sketch out a methodological analysis of the problematics of the study of Fourteenth century Riminese paintings and to verify the validity of Volpe's approach: for example, the fundamental problem of the unification of various corpuses of paintings within the catalogues of a limited number of painters.

RIVISTE D'ARTE E DI ARCHITETTURA

"La casa bella" (1928-1932) e il concetto di "modernità" nell'arredo e nelle arti decorative contemporanee

Stefania Cretella

Nella complessa storia delle riviste d'arte italiane, il 1928 rappresenta un momento decisivo grazie alla contemporanea pubblicazione, a partire dal mese di gennaio, di due testate mensili che hanno segnato l'evoluzione del gusto italiano, inserendosi all'interno del vivace dibattito internazionale[1]: "La Casa Bella", fondata e diretta da Guido Marangoni[2], e "Domus", ideata e guidata da Gio Ponti[3].

Sia Ponti, sia Marangoni, ricorrono a titoli programmatici che individuano nella casa il *focus* intorno al quale alimentare il confronto interno alla rivista, con lo scopo di promuovere lo stile moderno nel campo delle arti decorative e dell'architettura, facendosi portavoce delle idee dei loro direttori e della schiera di stretti collaboratori che ne condividono in massima parte l'orientamento critico[4]. Per usare le parole del pittore Angelo Dall'Oca Bianca, il titolo del periodico di Marangoni, nella sua semplicità ed efficacia, «rappresenta indubbiamente un programma suggestivo: il più bello che si potesse lanciare alla nostra nuova società, al Paese nostro; un programma di sana, intima poesia famigliare e di *opportuna* bellezza»[5].

Entrambe le riviste partono dalla convinzione che il gusto del pubblico contemporaneo, spesso compromesso dalla scarsa qualità delle opere presenti sul mercato, possa

1 Una esaustiva panoramica delle riviste d'architettura pubblicate in Francia e in Italia tra le due guerre, che permette di inquadrare "La Casa Bella" nel più ampio contesto internazionale, è fornita da H. Jannière, *Politiques éditoriales et architecture "moderne": l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie 1923-1939*, Paris 2002, in particolare alle pp. 223-295.

2 Per un'analisi generale sulla figura di Marangoni e sulle sue posizioni critiche, indagate prevalentemente attraverso lo studio dell'*Enciclopedia delle Arti Decorative* da lui curata tra il 1924 e il 1928, si veda T. Patetta, *Guido Marangoni (1872-1941): il "sottile nesso" tra le arti*, in *Architettura dell'eclettismo. Ornamento e decorazione nell'architettura*, atti del convegno (Jesi, 30 settembre-1 ottobre 2011), a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli 2014, pp. 292-301.

3 V. Terraroli, *Una rivista per l'architettura, l'arredo e le arti decorative moderne: gli esordi di "Domus"*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, a cura di G.C. Sciolla, Milano 2003, pp. 199-212.

4 In questa sede, si prenderanno in esame le posizioni espresse nel campo dell'arredo e delle arti decorative, rimandando per gli approfondimenti sulla nascita e la storia della rivista, sui suoi collaboratori e sugli orientamenti programmatici in ambito architettonico, a C. Baglione, *Casabella 1928-2008*, Milano 2008, in particolare alle pp. 13-23. Un'ulteriore riflessione sull'idea di modernità proposta nei primi anni dalla rivista attraverso il confronto con l'architettura internazionale si trova in M.L. Neri, *L'occhio dello straniero. L'architettura italiana dalle riviste del mondo / L'architettura del mondo dalle riviste italiane (1890-1940)*, in *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX Secolo*, a cura di L. Marcucci, Roma 2012, pp. 11-56, in particolare alle pp. 45-47.

5 A. Dall'Oca Bianca, *Per la "Casa Bella"*, "La Casa Bella", 1, 1928, p. 14.

essere educato al bello attraverso articoli monografici, rubriche, recensioni di mostre, progetti d'arredo di singoli ambienti o di intere abitazioni capaci di rappresentare l'eccellenza della produzione più aggiornata del tempo. Come indicato nell'editoriale del numero di maggio, dedicato alla Fiera Campionaria di Milano, scopo de "La Casa Bella" è appunto «illustrare al pubblico le nuove forme più belle e più logiche trionfate ormai dappertutto nelle arti dell'arredo»[6], pur nella consapevolezza della difficile situazione in cui si deve operare. Secondo Marangoni, infatti, la maggior parte del pubblico italiano è ancora attratta da opere banali e ridondanti, alimentando così il mercato del cattivo gusto e disincentivando i produttori a orientare la propria produzione verso i nuovi e più aggiornati standard estetici. Il direttore si trova così a dover denunciare che «disgraziatamente sono molto pochi i compratori dei rari saggi intonati a quella semplicità che caratterizza lo stile moderno, il quale ama cercare la ricchezza non più nelle orgiastiche frondosità degli intagli, bensì nella nobiltà della materia, nell'austerità della linea e nella impeccabile finezza dell'esecuzione»[7]. Responsabili dell'arretratezza in cui versa il mercato contemporaneo sono principalmente i difensori dell'antico, i copisti sfacciati e presuntuosi e, sul fronte opposto, i promotori ad oltranza delle forme più avveniristiche, riconoscendo dunque nei sostenitori di queste due posizioni antitetiche i primi nemici da combattere per poter indirizzare il gusto collettivo verso nuove conquiste nelle arti della casa. Posizioni analoghe vengono espresse anche da Giovanni Guerrini, il quale, nel presentare le sale dell'Ente Nazionale delle Piccole Industrie allestite nel padiglione ad esso riservato all'Esposizione Nazionale di Torino, ricorda che un vero e profondo cambiamento sarà possibile solo quando il pubblico, destinatario finale dei prodotti dell'artigianato e delle industrie, apprenderà il senso della semplificazione assoluta, la sola adatta alle esigenze contemporanee («riposante quiete», «intimità confortevole», «igienica essenziale praticità»), e si convincerà ad affidarsi alla competenza di professionisti ed esperti nel campo dell'arredo e dell'architettura[8]. Questi ultimi devono assumersi il compito di fornire alle case produttrici i disegni degli oggetti d'arredo da realizzare nel rispetto delle più aggiornate conquiste nel campo delle tecniche e dei materiali, e parallelamente, di immaginare interi ambienti arredati secondo principi di modernità, praticità e armonia.

Guerrini introduce dunque, seppur in modo sbrigativo in conclusione del suo articolo, un altro caposaldo della rivista: l'importanza della figura dell'artista e, soprattutto, dell'architetto nella progettazione d'interni. Nell'editoriale del primo numero del 1929,

6 *Di passo in passo*, "La Casa Bella", 5, 1928, pp. 13-14, in particolare a p. 13.

7 *Ibidem*.

8 G. Guerrini, *Il padiglione dell'Ente Nazionale delle Piccole Industrie all'Esposizione di Torino*, "La Casa Bella", 10, 1928, p. 26.

che si apre ribadendo l'idea di un pubblico incolto e incapace di scegliere, che tende ad ammassare mobili ed accessori senza un criterio logico, ma mescolando stili ed epoche differenti attirati dal prezzo basso e dalle offerte favorevoli, si sottolinea quanto la produzione italiana sia ancora «anarchica negli indirizzi», dato che ciascuna fabbrica segue una propria inclinazione senza riflettere sul luogo di destinazione finale dell'opera e senza tenere conto degli altri arredi inseriti nel medesimo ambiente. Un caso virtuoso appare invece quello della Gemania, nazione in cui è diffusa da tempo la pratica di rivolgersi ad architetti per armonizzare gli interni domestici e creare ambienti unitari in grado di rispettare un ordinamento chiaro e pulito. La situazione italiana è invece ancora molto distante da questa visione organica dell'arredo domestico: «Nei paesi latini l'indisciplina presuntuosa di artisti e di artigiani ha purtroppo ritardato negli ultimi decenni questa necessaria ed utilissima fusione di sforzi, di spiriti e di lavoro operoso… Ma bisogna pure proporsela e adottarla questa fusione, poiché in essa è la inesorabile pregiudiziale di ogni nostro ulteriore progresso nel campo dell'arredamento»[9].

L'artista-arredatore deve avere anche doti da psicologo e confidente, in quanto l'arredamento moderno deve rispettare il carattere del proprietario e di coloro che abitano la casa, cercando di unire le esigenze estetiche, il temperamento individuale, la qualità tecnica e gli aspetti economici[10].

Una volta stabilite la necessità di educare il pubblico al nuovo ideale estetico e l'importanza del ruolo dell'artista e dell'architetto nella fase progettuale del singolo oggetto e dell'arredamento nel suo complesso, diviene fondamentale individuare quale sia questo ideale da perseguire, realizzare e promuovere, indicando una strada facilmente riconoscibile. Se il concetto di "moderno" proposto da Ponti nelle pagine di "Domus" si allinea fin dal primo numero ai principi guida del Déco internazionale e, successivamente, del gusto novecento – perfettamente rappresentati dalle opere della Richard-Ginori, del gruppo Il Labirinto e della linea Domus Nova venduta nei grandi magazzini della Rinascente, ideate dallo stesso architetto e dagli artisti a lui vicini –, risulta più complesso riconoscere all'interno del mensile guidato da Marangoni, almeno nei suoi primi mesi di vita, un filone unitario e coerente, dimostrando quanto l'idea di "modernità", che ricorre con sorprendente insistenza nei titoli e nelle pagine de "La Casa Bella", sia per lui molto difficile da circoscrivere in una definizione univoca e possa assumere aspetti diversi, non di rado contrastanti e inconciliabili.

Se prendiamo in esame il primo numero del periodico e ne osserviamo la copertina, che rimarrà immutata fino al numero di dicembre del 1929 variando di volta in volta

9 *Verso la produzione "armonizzata"*, "La Casa Bella", 1, 1929, p. 9.

10 E. Agostinone, *L'arte rustica nella casa moderna*, "La Casa Bella", 3, 1928, pp. 18-19. Un esempio di abitazione intesa come specchio del temperamento del proprietario è la casa dello scultore Filippo Lovatelli (F. Sapori, *Casa Lovatelli*, "La Casa Bella", 4, 1928, pp. 17-20).

solamente le combinazioni cromatiche, sembra che l'indirizzo scelto dal direttore sia chiaro e proiettato verso un linearismo grafico ed elegante di matrice déco, interpretato attraverso un disegno in bicromia firmato da Bruno Sarti, pittore e grafico che collabora anche per illustrare gli editoriali e alcuni articoli interni. L'immagine, strutturata secondo una rigida composizione simmetrica, descrive un ambiente domestico, visibile attraverso una tenda aperta e arredato sobriamente con un tappeto dal decoro romboidale, due sedie massicce dagli schienali sagomati poste ai lati di una portafinestra e da una lanterna fissata al centro dell'arco che funge da cornice all'intero disegno. Già se si osservano le pubblicità che occupano le prime pagine della rivista, che come verrà in seguito specificato dalla redazione sono state rigorosamente selezionate, ci si può rendere conto della presenza di realtà molto diverse tra loro, che vanno dai mobili di Thonet e Kohn rivenduti in Italia dalla Società SAIMA alle riproduzioni dall'antico della Società Anonima A. Meroni & R. Fossati, dagli ambienti déco proposti dalla Decorazione Moderna della Casa S.A. alle sale complete vendute da La Casa Bella, negozio di mobili di Milano che aveva, secondo il testo che accompagna le immagini di sale ricolme di mobili antichi e in stile, il grande merito di essere un compromesso tra il mobilificio di lusso e il magazzino traboccante di mobili seriali[11].

Dopo la sezione pubblicitaria, la rivista si apre con l'editoriale, non firmato ma sicuramente di mano dello stesso Marangoni, che inizia compiendo una rapida digressione sulle mostre d'arti decorative a partire dalla fondamentale Esposizione Internazionale di Torino del 1902 fino alle recenti Biennali di Monza, con l'obiettivo di dimostrare la rinascita delle arti applicate all'industria, le quali, dopo la caduta di Venezia e la fine della straordinaria stagione rococò, considerata come l'ultimo momento di genialità italiana nell'arte dell'arredare, erano state dimenticate agevolando l'insorgere del monopolio delle industrie francesi. Ora, grazie alla lungimirante attività di un piccolo gruppo di artisti e industriali, l'Italia stava tentando di liberarsi dalla dipendenza nei confronti dei paesi stranieri e di risvegliare le coscienze e gli interessi del pubblico nei confronti della produzione artistico-industriale nazionale. Al grido «il brutto non è mai italiano!», Marangoni presenta la sua verità, definita lapalissiana: «L'oggetto bello, nobile, originale frutto di uno sforzo fraterno dell'arte e dell'industria, costa lo stesso e qualche volta meno dell'oggetto banale lanciato a invadere i mercati – con assordanti strombazzature reclamistiche – dall'industria straniera o soltanto di nome italiana»[12]. Accanto ai tentativi di educare il gusto del pubblico e di esortare gli artisti ad abbandonare il pennello o lo scalpello per studiare forme nuove e utili da applicare

11 *La Casa Bella*, "La Casa Bella", 1, 1928, pp. 6-7.
12 *La Casa Bella. Verso la duplice meta*, "La Casa Bella", 1, 1928, pp. 9-10, in particolare a p. 10.

agli oggetti d'uso quotidiano, per Marangoni è finalmente giunto il momento di orientare la coscienza estetica del Paese verso uno stile ispirato alla nobiltà della tradizione nazionale, volto a fissare le forme tipiche del proprio tempo, considerate condizioni indispensabili per garantire un trionfo duraturo e non aleatorio.

Eccoci dunque arrivati al problema centrale del pensiero di Marangoni, costantemente combattuto tra una posizione di difesa delle tradizioni italiane, delle forme storicizzate e delle abilità artigianali, e una spinta costante verso il nuovo e verso una semplificazione da mettere in pratica attraverso le più evolute tecniche industriali, secondo l'esempio internazionale. D'altra parte, il continuo oscillare del critico tra queste posizioni opposte era già emerso nelle prime edizioni delle Biennali di Monza, da lui dirette tra il 1923 e il 1927[13]. Analizzando i cataloghi e le immagini delle diverse sezioni presenti alle manifestazioni monzesi, soprattutto alle prime due edizioni gestite totalmente dal critico di estrazione socialista e ordinate secondo una suddivisione regionale, appare immediatamente evidente la disomogeneità delle proposte presentate dai diversi comitati regionali (per non parlare delle differenze rilevabili tra l'Italia e nazioni come la Germania e la Francia), in cui, accanto ai primi segnali del rinnovamento in chiave déco, dominavano ancora lavori artigianali di gusto locale e opere dal forte accento folcloristico e popolare.

Diviene a questo punto necessario capire come Marangoni intenda difendere la tradizione italiana e in che modo questa possa o meno conciliarsi con la parallela volontà di innovazione e trasformazione dello stile italiano. Il problema viene in parte affrontato nell'editoriale del secondo numero della rivista, che riconosce il momento presente come un delicato periodo di transizione in cui bisogna stare attenti ai pericoli potenzialmente causati da coloro che difendono strenuamente le forme già accettate, chiudendosi per principio ad ogni possibile novità, e da chi ricerca con impazienza un rapido cambiamento, cercando di nasconderne gli inevitabili difetti scaturiti dalla fretta[14]. Questi pericoli, tipici dei momenti di smarrimento artistico, sono da individuare nel culto del classico e nell'imitazione degli esempi stranieri. Il passato, nelle sue diverse declinazioni, deve divenire un punto di partenza, una fonte di ispirazione da rielaborare e non da copiare passivamente; non si deve cadere nel plagio, ma ci si deve legare al passato in una sorta di catena, per creare un nuovo anello connesso al precedente, ma libero e indipendente. Allo stesso modo, ci si deve allontanare dall'essenzia-

13 *1923-1930. Monza verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, catalogo della mostra (Monza, Arengario, 14 marzo-9 maggio 2004), a cura di A. Pansera, Milano, 2004; S. Cretella, C. Mondino, A. Pennazio, *Le esposizioni internazionali di arti decorative di Monza*, in *Lombardia moderna. Arti e architettura del Novecento*, a cura di V. Terraroli, Milano 2007, pp. 165-180.

14 *La Casa Bella. Alla ricerca delle nuove vie*, "La Casa Bella", 2, 1928, pp. 9-11.

lità austera del gusto nordico e mitteleuropeo, rifiutando le declinazioni neo-impero francesi, le rigide movenze britanniche e le grottesche proposte dei secessionisti viennesi e monacensi[15]. Pur riconoscendo che il percorso giusto da seguire sia quello della semplificazione e della schematizzazione delle forme, verso una supremazia della linea e della bellezza intrinseca della materia, l'autore mette in guardia dal rischio di incorrere in una povertà definita squallida e derelitta, una banalità monotona lontana dai principi fondamentali di grazia, sobrietà ed eleganza decorativa. A questo si aggiungono considerazioni relative alla tecnica e alle modalità esecutive, che devono condurre a una ripresa del mestiere e della buona tradizione dell'artigianato artistico, rifiutando i compromessi e le costrizioni determinate dalla produzione seriale e industriale. La tecnica deve essere considerata non lo scopo della creazione, ma un mezzo per raggiungere la perfezione estetica e pratica. Non si deve perseguire la standardizzazione, che inevitabilmente determina un impoverimento meccanico dei modelli da eseguire, ma la varietà delle tecniche che implica una pluralità di forme e modelli. In quest'ottica di difesa del lavoro artigianale, anche femminile, si inseriscono gli interventi su tecniche particolari o dimenticate[16] e i numerosi articoli di Lydia de Liguoro dedicati all'arte del ricamo e del merletto.

In chiusura del secondo editoriale, Marangoni riassume con efficacia la sua posizione critica: «La salvezza è nella tradizione nostra che non è culto accademico né astrazione immobile, ma forza meravigliosa, pulsante, in continuo divenire. La tradizione italiana ha illuminato nel cammino evolutivo tutti i trionfi gloriosi delle nostre arti in ogni tempo. E deve continuare a svolgere questa sua altissima funzione, avviandoci a trovare le audaci e sicure vie della nuova arte italiana»[17].

La sua difesa della tradizione coinvolge anche le tipologie di mobili e di elementi d'arredo e d'uso che dovrebbero comparire all'interno delle abitazioni contemporanee. Particolarmente interessante, e anacronistica, risulta in tal senso la campagna per la salvaguardia del camino, considerato il simbolo stesso degli affetti familiari e della casa, focolare domestico al quale si legano ricordi e tradizioni religiose. La funzione pratica del camino, del quale viene presentato un breve *excursus* sulla sua storia e sulla sua evoluzione architettonica e decorativa, viene ora messa in discussione dall'evoluzione

15 Il rifiuto per i modelli mitteleuropei viene ribadito anche in un articolo dedicato all'arte del rame, nel quale si incitava Giovanni Guerrini a recuperare l'antica arte veneziana, ma rileggendola in chiave moderna. *L'arte del rame all'esposizione di Torino*, "La Casa Bella", 7, 1928, pp. 42-43.

16 G. Guidoni, *La rinascita dell'encausto*, "La Casa Bella", 4, 1928, pp. 21-23; A. Zucchini, *L'arte della ruggine nelle tele di Romagna*, "La Casa Bella", 6, 1928, pp. 20-21; E. Albano, *Un'artista del cuoio: Maria Marino*, "La Casa Bella", 8, 1928, pp. 33-35; R. Biordi, *I velluti dorati di Nevio*, "La Casa Bella", 12, 1928, pp. 58-59.

17 *La Casa Bella. Alla ricerca*, cit. (vedi nota 14), p. 11.

tecnica e dall'introduzione dei moderni radiatori, ritenuti esteticamente inaccettabili. A riprova della possibilità di inglobare nelle camere moderne camini monumentali, Marangoni illustra il suo articolo con immagini di modelli contemporanei progettati da Gustavo Pulitzer-Finali, Giambattista Gianotti, Vito Timmel, Carlo Spicciani e Mario Chiattone[18].

Si è più volte fatto riferimento alla volontà di Marangoni e dei suoi redattori di porre in primo piano, accanto alla tradizione, la tendenza moderna che vedeva nella semplificazione delle forme e delle decorazioni la via giusta da seguire. Tenendo conto del periodo storico in cui si muovono i nostri protagonisti e delle intenzioni esplicitate negli editoriali, appare spontaneo immaginare che questa tendenza alla semplificazione tanto celebrata possa trovare la sua naturale esemplificazione nelle ultime manifestazioni dell'Art Déco, protagoniste indiscusse di "Domus" e di numerose altre riviste nazionali e internazionali del tempo, ma sfogliando le pagine dei primi anni de "La Casa Bella" ci si rende immediatamente conto di quanto in realtà il Déco sia scarsamente rappresentato, rivelando una effettiva distanza tra le idee del suo direttore e la contemporanea cultura artistica dominante. A titolo esemplificativo, basti considerare la totale assenza di maioliche e porcellane della Richard-Ginori[19], alle quali vengono invece preferite le contemporanee ceramiche ideate da Guido Andlovitz per la Società Ceramica Italiana di Laveno (variante meno raffinata e più mitteleuropea del Déco italiano), le ceramiche rustiche con scene di vita rurale abruzzese della ditta Pandolfi, elogiate per la tecnica e per lo stile[20], i pannelli murali e i piatti tradizionali di Giancarlo Polidori[21] o le maioliche della fabbrica Mengaroni. Queste ultime vengono apprezzate per l'originale modernità delle forme, ma a ben guardare, ad esclusione del grandioso *Pesce San Pietro* esposto alla Biennale di Monza del 1925, le immagini a corredo del breve articolo mostrano ancora modelli dalle forme rinascimentali come anfore, vasi con anse a serpi e vasi scanalati con ghirlande robbiane a tutto tondo, ben lontani dalla tanto decantata ricerca di semplificazione promossa dalla stessa rivista[22].

Negli articoli e nelle gallerie fotografiche mancano anche testimonianze dei cantieri architettonici di Ponti, così come dei significativi progetti realizzati nel settore del

18 G. Marangoni, *Il camino*, "La Casa Bella", 1, 1928, pp. 29-31.

19 L'unica eccezione è rappresentata da un servizio da tavola in porcellana dalle forme classiche decorate con rovine e architetture all'antica, pubblicato insieme a un servizio da tavola con motivi floreali della ditta Galvani di Pordenone, entrambi esposti in occasione della Seconda Biennale di Monza del 1925. A. De Vito Tommasi, *Le nuove fragili ricchezze della nostra mensa*, "La Casa Bella", 6, 1928, pp. 42-43.

20 *Ceramiche Pandolfi*, "La Casa Bella", 7, 1928, p. 28. Nella pagina accanto, accentuandone per contrasto il sapore rustico, sono pubblicati pannelli di Nizzoli, che fondono le atmosfere metafisiche con una stilizzazione grafica di ascendenza déco.

21 F. Sapori, *Le ceramiche di Giancarlo Polidori*, "La Casa Bella", 11, 1928, pp. 31-33, in particolare a p. 33.

22 *La F. Mengaroni alla Esposizione di Torino*, "La Casa Bella", 5, 1928, pp. 40-41.

mobilio, che anzi vengono giudicati duramente, sebbene senza dichiarare esplicitamente il destinatario delle critiche. Il caso più evidente si trova nell'editoriale in cui viene elogiato il padiglione degli Architetti organizzato all'Esposizione Nazionale di Torino del 1928, all'interno del quale era stato allestito un appartamento modello, frutto della collaborazione di architetti giovani e valorosi, in grado di dimostrare come la ricerca del buon gusto potesse accompagnarsi «alla realizzazione agile e scaltra di tante piccole risorse tecniche mediante le quali i mobili diventano più utili, gli ambienti più ampi e accoglienti, i corridoi di comunicazione e di collegamento più accessibili e più alla mano, la vita intima più raccolta e confortata»[23]. In contrapposizione con il modello proposto all'esposizione torinese si pongono invece le «tronfie e pretenziose rifazioni dell'antico» e il «modernismo apocrifo di cui abbiamo avuto un saggio a Monza nell'ultima biennale coll'appartamento *a buon mercato* allestito da un grande magazzino milanese»[24]. Il riferimento è, senza ombra di dubbio, alla sezione di Domus Nova pensata da Gio Ponti ed Emilio Lancia come un «appartamento profuso di semplicità e grazia, ove s'attarda il visitatore a cui nasce in cuore il desiderio di poter circondare le domestiche pareti di questi mobili eleganti, recanti seco un senso nuovo di benessere»[25]. L'appartamento, composto da un vestibolo dipinto a trompe-l'oeil, una sala di famiglia (*living room*), una sala da pranzo, una camera matrimoniale e una camera per signorina, trova in realtà il favore della critica più attenta, come dimostra Raffaello Giolli, che giudica invece l'esperimento «di buon gusto, moderno, fabbricato bene, rispondente alle esigenze della vita e ad una condizione d'italianità, anche economico»[26].

Oltre che per ragioni stilistiche, la mancanza di riferimenti alle multiformi attività di Ponti, indiscusso protagonista della scena culturale internazionale, può essere compresa se si tengono in considerazione le differenti opinioni e i contrasti più o meno espliciti sorti tra le due personalità, troppo diverse per formazione e visione artistica per poter andare d'accordo, soprattutto dopo i dissidi interni alla Terza Biennale di Monza che hanno portato Marangoni ad abbandonarne la direzione e Ponti ad assumere un ruolo sempre più predominante, entrando a far parte del Direttorio insieme ad Alberto Alpago Novello e a Mario Sironi.

Se da una parte il periodico tende ad escludere il contesto milanese, permeato di aulico neoclassicismo e di algida eleganza, e realtà di altissimo livello come le produzioni vetrarie muranesi o le invenzioni della famiglia Chini, dall'altra preferisce dare maggior spazio a singole personalità appartenenti a un Déco spurio, che tende a ri-

23 *L'alloggio modello*, "La Casa Bella", 9, 1928, pp. 9-10, in particolare a p. 9.
24 Ivi, p. 10.
25 *Alla III Biennale*, "Il Cittadino", 28 luglio 1927.
26 R. Giolli, *La III Biennale delle Arti Decorative*, "Il Secolo-La Sera", 127, 30 maggio 1927.

leggere in chiave grafica, ritmica e preziosa, temi e modelli tratti dal mondo rurale e dalla tradizione locale, come Duilio Cambellotti[27], Melchiorre Melis[28], Giambattista Gianotti[29] e Alfredo Ravasco, apprezzato non tanto per i suoi lavori più originali, come le decine di coppe e scatole portagioie, quanto per aver ridato vita all'antica arte della lavorazione del corallo[30]. Anche le opere selezionate dalla rivista in occasione di mostre ed esposizioni sembrano rispondere a questo compromesso tra nuovo e antico: in occasione della Fiera Campionaria di Milano vengono ad esempio mostrati arredi che non rappresentano la linea più internazionale del Déco, bensì una tendenza più leziosa e storicista, che lascia spazio a contaminazioni del passato, come le zampe leonine dell'armadio della camera da letto della ditta Cesare Asnago e Figli di Barlassina o l'evidente richiamo allo stile Luigi XVI della sala da pranzo presentata dalla ditta cav. G. Mora di Brugherio[31].

Il Déco più puro, raffinato e rigoroso, può trovare invece spazio negli ambienti destinati a una fruizione limitata nel tempo, come i locali pubblici[32] o gli interni dei treni e delle navi[33], per i quali si tende ad escludere il ricorso a modelli del passato, in particolare gli stili Luigi XV e Impero, preferendovi un arredo «semplice, armonioso, elettissimo nella linea e nel gusto»[34].

Tra i grandi assenti vi è anche la compagine futurista, troppo spregiudicata e all'avanguardia per trovare il favore di una personalità tendenzialmente conservatrice come quella di Marangoni. L'unica apertura verso il futurismo italiano risulta essere la presentazione di tre «superbi» vasi in maiolica della Manifattura Giuseppe Mazzotti, pubblicati insieme a una delle versioni della scultura in ceramica *La rondine* modellata da Giovanni Prini nel 1921 e a tre vasi rustici con figure calabresi di Pietro Barillà,

27 Ego Sum [G. Marangoni], *Il tappeto*, "La Casa Bella", 2, 1928, pp. 41-45; U. Ortona, *La casa della scuola*, "La Casa Bella", 7, 1928, pp. 19-21; G.S., *Mobili e arredi di una piccola casa*, "La Casa Bella", 1, 1929, pp. 46-48.

28 E. Agostinone, *L'arte rustica nella casa moderna*, "La Casa Bella", 3, 1928, pp. 18-19.

29 Definito il «maestro più geniale e prodigiosamente eclettico dell'arte decorativa italiana». L.C.B., *Giambattista Gianotti*, "La Casa Bella", 2, 1928, p. 51. La rivista torna a parlare dell'artista, da poco scomparso, anche nel numero successivo (G. Marangoni, *L'opera di G.B. Gianotti*, "La Casa Bella", 3, 1928, pp. 12-17).

30 *Le oreficerie d'arte di Alfredo Ravasco*, "La Casa Bella", 12, 1928, pp. 30-31. Anche le immagini di corredo all'articolo, rappresentanti la teca per i capelli di Lucrezia Borgia conservata all'Ambrosiana e la pisside eseguita per l'Università Cattolica di Milano, mostrano una preferenza per opere basate sul recupero di modelli antichi.

31 *Di passo in passo*, "La Casa Bella", 5, 1928, pp. 15-16.

32 Si pensi, ad esempio, al teatro-ristorante la "Quirinetta" di Roma, opera di Marcello Piacentini, Gino Rosso e Alfredo Biagini. A. Lancellotti, *Moderni ritrovi mondani. La "Quirinetta" di Roma*, "La Casa Bella", 3, 1928, pp. 25-27.

33 U. Ortona, *Ambienti nella seconda mostra d'arte marinara*, "La Casa Bella", 2, 1928, pp. 29-33; A. Bonfiglioli, *Considerazioni sul treno reale…*, "La Casa Bella", 3, 1929, p. 9.

34 *L'arredamento a bordo*, "La Casa Bella", 1, 1928, pp. 38-39.

docente dell'Istituto di Belle Arti di Napoli, a ulteriore conferma della mancanza di un orientamento omogeneo e coerente[35].

Oltre alla ripresa di motivi tradizionali e alla conferma della diffusione del linguaggio déco, si fa lentamente strada una terza opzione, quella che interpreta il concetto di semplificazione in chiave razionale e che rappresenterà l'effettiva novità della fase successiva, divenendo nel giro di breve tempo l'espressione caratteristica del gusto contemporaneo. La prima comparsa di architetture e arredi razionali si registra nel quinto numero de "La Casa Bella", in concomitanza con la Prima esposizione italiana di architettura razionale inaugurata nella primavera del 1928 al Palazzo delle Esposizioni di Roma: il giudizio dato da Arturo Lancellotti non è ancora pienamente positivo, ma la semplificazione delle forme architettoniche delle abitazioni moderne sembra essere considerato un male necessario per rispondere alle esigenze pratiche della società contemporanea, a discapito delle rientranze e delle sporgenze che disegnavano linee grandi e ariose, della preziosità dei materiali e del colore che caratterizzavano i sontuosi palazzi di tempi «piacevoli» ormai lontani[36]. Secondo Alberto Marzocchi, autore di una "lettera da Parigi" dedicata alle invenzioni di Robert Mallet-Stevens, il problema era solo di tipo percettivo, ritenendo che ben presto l'occhio dei contemporanei si sarebbe abituato alla nuova architettura fatta di cubi di varie dimensioni posti gli uni sugli altri, al cemento armato, agli inserti metallici e ai diversi equilibri compositivi che rifiutano gli spigoli acuti e gli angoli inutilizzabili, finendo per accettare e persino apprezzare la nuova estetica fondata su principi di semplicità, precisione, praticità e automazione[37].

Un ulteriore passo in avanti si può cogliere nell'intervento di Ugo Ortona dedicato alla Villa Fegarotti progettata da Alfio Fallica, nel quale il pittore si dice propenso ad accettare il gusto razionalista, sebbene ritenga che non tutte le sue manifestazioni possano essere ammesse, soprattutto quando queste imitano la moda secessionista di Monaco o Vienna o sono rivolte alla vuota ricerca di originalità. La cultura e le esigenze italiane sono diverse da quelle straniere e l'architetto razionalista ne deve tenere conto; allo stesso tempo, non si vuole portare avanti una difesa ad oltranza della tradizione, ma l'autore è convinto che ci si possa avvicinare a risultati differenti, guardando ad architetti e ad artisti giovani che desiderano raggiungere nuove mete[38].

L'apertura nei confronti dell'architettura e, di conseguenza, dell'arredamento razionali si sviluppa parallelamente a una sempre maggior influenza esercitata da parte

35 "La Casa Bella", 6, 1928, p. 29.
36 A. Lancellotti, *La Mostra di Architettura Razionale*, "La Casa Bella", 5, 1928, pp. 31-34.
37 A. Marzocchi, *Case dell'avvenire*, "La Casa Bella", 5, 1928, pp. 35-36.
38 U. Ortona, *Una villa moderna*, "La Casa Bella", 9, 1928, pp. 18-20.

di Arrigo Bonfiglioli, socio di Marangoni e, dal 1930, direttore della testata[39]. La visione di Bonfiglioli, sempre più distante dalle posizioni di Marangoni, emerge fin dal suo primo editoriale redatto per il numero di ottobre 1928, nel quale si interroga su quale debba essere il rapporto tra nuovo e antico. Bonfiglioli critica fortemente artisti e manifatture che si ostinano a produrre repliche di mobili antichi partendo da frammenti di arredi originali, ritenendo che questo genere di esperimenti ibridi possa essere eventualmente adatto per l'esportazione in America, ma non per il mercato italiano. Il mobile antico originale invece può essere esposto esclusivamente all'interno di musei e non inserito in abitazioni moderne. Solo in alcuni casi, rari e circoscritti, Bonfiglioli giustifica la creazione di ambienti che ricostruiscono atmosfere del passato, adatti a ospitare eruditi, collezionisti e artisti capaci di immergersi in luoghi anacronistici e di cogliere il fascino di atmosfere lontane, portando come esempi significativi il Vittoriale di D'Annunzio e la casa fiorentina di Vittorio Abbati, illustrata qualche mese prima dalla stessa rivista[40]. Nelle case di uomini d'affari e di donne attive nella società, abituate a ritmi concitati, si devono invece seguire regole diverse, adatte al diverso stile di vita: «L'antico in questo come in altri casi non ha altra funzione che quella di sonnifero, per addormentare il gusto del pubblico che non si scaltrisce più l'intelligenza con la scelta e per intorpidire lo spirito degli artefici che si adagiano comodamente nel frutto della genialità altrui»[41]. Il rapporto con l'antico viene quindi vissuto da Bonfiglioli in modo diverso da Marangoni, ma anche da Ponti, il quale propone una filosofia dell'arredo antieclettica e antidannunziana, ma che allo stesso tempo ammette all'interno degli ambienti moderni qualche ben calibrata concessione all'antico, mobili autentici (e non copie in stile) apprezzati per la loro bellezza e per la loro testimonianza di nobili epoche passate[42].

L'editoriale del mese successivo, genericamente siglato "La Casa Bella", sembra tentare una conciliazione tra le due anime che a questo punto caratterizzano la rivista, cercando di chiarire cosa si intenda per «buona tradizione italiana» nel campo dell'arredamento: «1. Rispondenza all'uso e comodità perfetta dei mobili. 2. Semplicità di linee e solida nobiltà delle materie prime. 3. Abbondanza di colore e armonia completa di forme e di sfondi com'è nella nostra natura meridionale che rifugge così dagli spigoli

39 Il cambio di direzione determina anche un rinnovamento grafico della rivista, sottolineato dalla nuova copertina disegnata da Pagano e Levi Montalcini e utilizzata per tutti i numeri della terza annata.

40 Ego Sum [G. Marangoni], *Una casa rustica trasformata da Vittorio Abbati*, "La Casa Bella", 7, 1928, pp. 14-16. Altri esempi di ambienti con mobili antichi "gustosamente armonizzati" si trovano in *Case milanesi*, "La Casa Bella", 7, 1928, p. 24.

41 A. Bonfiglioli, *Fra nuovo e antico*, "La Casa Bella", 10, 1928, pp. 9-11, in particolare a p. 10.

42 G. Ponti, *Distinzione di giudizio fra il "pezzo" antico e l'arredamento "in antico"*, "Domus", 2, 1928, p. 13.

vivi, dalle sagome contorte come dalle uggiose monocromie livide o funebri scese ultimamente dal *bieco settentrione* e messe di moda in Italia da taluni giovani architetti senza idee»[43].

Da questo momento in poi, lo spazio concesso a mobili e oggetti d'arredo tradizionali o in stile viene man mano ridotto, per lasciare maggior respiro ad esempi dell'ultimo Déco e alle proposte di edifici e progetti d'interni di taglio razionalista, scelta determinata anche dall'arrivo di nuovi redattori, per la maggior parte provenienti da esperienze dirette nel campo dell'architettura. A partire dall'ultimo numero del 1928, per esempio, "La Casa Bella" inserisce nel suo sommario una nuova rubrica affidata a Levi Montalcini, il quale in ogni articolo prende in esame un particolare ambiente della casa, illustrandone le problematiche e descrivendo le caratteristiche che ciascun mobile deve avere per rispondere alle esigenze pratiche ed estetiche del tempo, per poi passare alla presentazione di singoli arredi e di interi ambienti che rispondono ai principi da lui proposti, realizzati da artisti e architetti a lui vicini come Giuseppe Pagano Pogatsching, Felice Casorati e Teonesto De Abate. Si tratta di articoli molto più dettagliati e tecnici rispetto ai precedenti, illustrati attraverso schizzi, planimetrie e fotografie, nei quali l'impostazione da architetto attento alle novità internazionali emerge con forza ed evidenza, non solo nelle scelte estetiche proposte, ma anche nel modo di descrivere gli oggetti e il loro rapporto con l'ambiente circostante, ponendo ad esempio attenzione allo studio del colore per creare unità e armonia nell'insieme.

Se, come evidenziato da Hélen Jannière e da Chiara Baglione[44], un momento fondamentale di questo graduale slittamento verso il razionalismo in architettura si registra con l'arrivo di Alberto Sartoris, autore dell'articolo di apertura del numero di agosto del 1929[45], altrettanto nodali divengono gli articoli che presentano mobili e complementi d'arredo che esemplificano con le loro linee e materiali gli stilemi della modernità, riuscendo a guidare il lettore, attraverso dichiarazioni teoriche ed esemplificazioni concrete, verso una più chiara idea di ciò che la rivista desidera per le case italiane, partendo dal presupposto che «tutto quanto è acrobazia, ricerca del nuovo ad ogni costo, irrazionale snobismo, *non è moderno*»[46]. Ecco quindi gli arredi del pittore Eugenio Fegarotti, caratterizzati da linee snelle, volumi semplici, colori elementari e logica funzionalità[47]; le ceramiche della ditta torinese Lenci, capace di portare con successo all'estero le proprie

43 *Verso la nuova casa italiana*, "La Casa Bella", 11, 1928, pp. 9-10, in particolare a p. 10.

44 Jannière, *Politiques éditoriales*, cit. (vedi nota 1), pp. 241-244; Baglione, *Casabella*, cit. (vedi nota 4), pp. 16-17.

45 A. Sartoris, *Gli elementi della nuova architettura*, "La Casa Bella", 8, 1929, pp. 11-13.

46 A. Bonfiglioli, *Fondamenti vitali della tendenza al moderno*, "La Casa Bella", 5, 1929, p. 10.

47 U. Ortona, *I mobili di Eugenio Fegarotti*, "La Casa Bella", 4, 1929, pp. 14-16.

creazioni, frutto dell'intelligente collaborazione di pittori, scultori e grafici dalle differenti personalità[48]; la camera da letto di Gaetano Borsani, dai volumi compatti ingentiliti dal motivo scanalato (tipico del Déco) che ne sottolinea la verticalità[49]; il villino Pallottelli, decorato e arredato da Duilio Cambellotti con armonia, sobrietà e gusto personale[50]; gli ambienti della Casa francese DIM, lodata per aver saputo coniugare l'originalità del disegno, la perfezione nell'esecuzione e i costi contenuti[51]; le invenzioni astratte e trascendenti di Felice Casorati, «creatore di forme semplici, rigide, lisce, di prospettive geometriche ed impensate, di ampie superfici»[52]. Si assiste dunque a una cruciale fase di rinnovamento del gusto che coinvolge progressivamente sia l'architettura, sia le arti dell'arredo, e la rivista sembra cogliere le potenzialità di questa transizione e seguirne con attenzione gli sviluppi.

Il 1929 si chiude con l'inaugurazione di una nuova rubrica intitolata *Orientazioni*, affidata prima a Marziano Bernardi, poi a Mario Tinti, che hanno il compito di presentare al proprio pubblico, attraverso lezioni semplici e immediate che conservano lo spirito didattico che la rivista si era posta come scopo primario fin dalla sua istituzione, alcuni temi e riflessioni teoriche su aspetti strettamente connessi con il concetto di "modernità", quali il significato di stile e di gusto, il problema dell'imitazione o il rapporto tra arte e industria. Il primo argomento che Bernardi affronta è proprio quello dello stile, sinteticamente definito come «il diverso animo, il diverso *modo* con cui gli uomini compiono e compirono, a cento, a mill'anni di distanza, la medesima azione», che non deve essere confuso con espressioni generiche come "mobili in stile", le quali, non specificando il tipo di stile, risultano essere vuote e inutili poiché è l'aggettivo che definisce lo stile, permettendo di compiere una distinzione che è già giudizio, preferenza e critica[53]. Il passo successivo è capire come fare per distinguere ciò che è arte da ciò che è moda passeggera, e per fare questo viene introdotto il concetto di gusto, la cui definizione è mutuata da Lionello Venturi («insieme delle preferenze del mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»). Secondo Bernardi, lo stile e il gusto di un'epoca, analizzati a distanza di tempo, non sempre risultano perfetti e nobili e i loro prodotti potrebbero addirittura essere considerati non-arte. La causa di ciò è da individuare nella deformazione degli elementi stilistici connessi allo spirito del tempo, determinata da una ricerca ossessiva di originalità e dal fenomeno del «barocchismo», che si ripete in ogni ciclo artistico.

48 *Le ceramiche di Lenci*, "La Casa Bella", 4, 1929, pp. 29-32.

49 *Una camera da letto di Gaetano Borsani*, "La Casa Bella", 5, 1929, pp. 54-55.

50 O. Belsito Prini, *Un villino romano trasformato e arredato da Duilio Cambellotti*, "La Casa Bella", 7, 1929, pp. 12-16.

51 *Ambienti di DIM alla XIXmo "Salon des Artistes Décorateurs"*, "La Casa Bella", 7, 1929, pp. 26-28.

52 E. Paulucci, *Felice Casorati architetto*, "La Casa Bella", 11, 1929, pp. 20-21.

53 M. Bernardi, *Orientazioni. Stile e stili*, "La Casa Bella", 12, 1929, pp. 54-55.

Questo rischio è possibile anche nell'arte attuale: se la semplificazione applicabile tanto all'architettura quanto all'arredo si estremizza, si corre il rischio di depauperarne il senso estetico, facendo del razionalismo una mera espressione del concetto di funzionalità: «Basi dunque della vitalità di ogni forma artistica sono anzitutto l'equilibrio e l'armonia; e quella perfetta misura che risulta da un'altrettanto perfetta comprensione, assimilazione e critica degli elementi stilistici caratterizzanti di un'epoca, che, tradotti in creazione originale d'arte, riescono espressione di un "gusto"»[54].

Il problema dell'imitazione, della contraffazione e della copia, affrontato nella terza puntata della rubrica[55], solleva problemi di natura intellettuale e morale, legati al valore che si riconosce all'arte non solo in quanto opera in sé, ma anche in quanto frutto del lavoro di un determinato artista. L'autore si domanda allora perché, se la contraffazione di dipinti e sculture è ormai criticata da tutti e per legge bandita, nel campo delle arti decorative si continuino a produrre e acquistare mobili e arredi in stile, riproponendo ai propri lettori una ben nota polemica volta alla difesa della produzione più aggiornata.

A Mario Tinti si deve invece la riflessione sul rapporto esistente tra arte e industria, un legame in passato indissolubile e che poco per volta è venuto meno, a causa dell'ingannevole distinzione tra arte pura e arte decorativa determinata dall'intellettualismo e dall'idealismo romantico[56]. La concezione utilitaristica dell'arte sostenuta dal razionalismo architettonico e decorativo ha invece permesso un ritorno all'industria, determinando la comparsa di nuove e diverse necessità che finiscono inevitabilmente per influenzare il mondo contemporaneo, le modalità creative e lavorative, la percezione stessa del bello[57].

Negli anni della direzione Bonfiglioli, conclusasi nel dicembre 1932[58], insieme alle rubriche e ai diversi appuntamenti fissi vengono pubblicati articoli che presentano gli ultimi lavori di Guido Balsamo Stella[59], Gio Ponti[60], Ercole Barovier[61], Venini (su dise-

54 Id., *Orientazioni. Gusto e deformazione*, "La Casa Bella", 1, 1930, pp. 51-53, in particolare a p. 53.

55 Id., *Orientazioni. Della imitazione*, "La Casa Bella", 26, 1930, pp. 57-58.

56 Per approfondimenti, si veda M. Tinti, *Orientazioni. Arte pura ed arte decorativa*, "La Casa Bella", 58, 1932, pp. 38-39.

57 M. Tinti, *Orientazioni. Arte e industria*, "La Casa Bella", 59, 1932, pp. 47-48.

58 Per i dieci anni successivi, la rivista, con la nuova titolazione "Casabella", poi mutata in "Casabella-Costruzioni" e "Costruzioni-Casabella", viene diretta da Pagano Pogatschnig. A lui viene affidato l'editoriale dell'ultimo numero del 1932, in cui presenta il programma della rivista per l'anno seguente. È interessante notare come ricordi «le belle annate del 29 e del 30 e quelle più recenti dell'ultimo biennio», evitando ogni riferimento all'annata d'esordio, a guida esclusiva di Marangoni. G. Pagano Pogatschnig, *Programma 1933*, "La Casa Bella", 60, 1932, pp. 9-10.

59 *Cristalli incisi*, "La Casa Bella", 25, 1930, pp. 43-45.

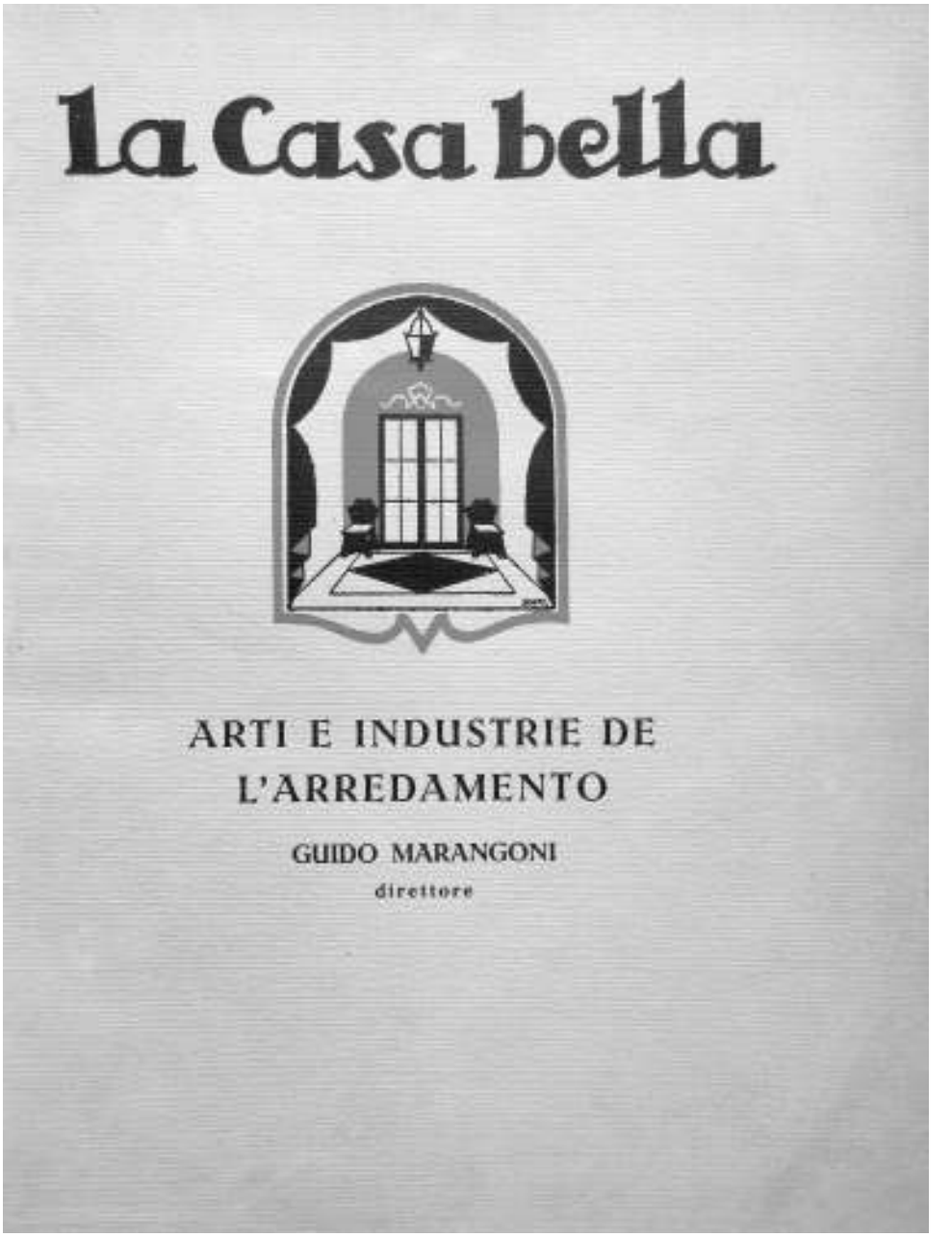
60 E. Paulucci, *Monza 1930*, "La Casa Bella", 27, 1930, pp. 35-38.

61 *Il vetro "Primavera" a Monza*, "La Casa Bella", 29, 1930, p. 51; *Il vetro "Primavera" alla Biennale di Venezia*, "La Casa Bella", 30, 1930, pp. 56-57.

gno di Napoleone Martinuzzi)[62], Gigi Chessa e Bruno Munari[63]. È bene sottolineare, però, che non si tratta di articoli dedicati a singoli artisti o manifatture, ma di approfondimenti che illustrano i migliori risultati apparsi in occasione di mostre ed esposizioni, o di consigli d'arredo, adatti anche come regali natalizi. Più ampio spazio viene invece dedicato ai mobili progettati da architetti come Piero Bottoni, Arturo Midana, Giovanni Muzio, Melchiorre Bega, Gino Levi Montalcini, Enrico Paulucci e Mies Van der Rohe, illustrati soprattutto attraverso fotografie di ambienti completi, all'interno dei quali trovano posto, con funzione prevalentemente ornamentale, ceramiche, vetri e oggetti d'arredo di diversa e non sempre esplicitata provenienza. Si assiste quindi a un progressivo e accentuato interesse per l'architettura e la progettazione d'interni, a discapito del settore decorativo. Nei primi anni trenta, comunque, l'indirizzo generale può dirsi deciso e saldamente proiettato verso un'architettura moderna, libera dalle regole accademiche, da completare con opere di gusto déco, novecento e razionalista, secondo una visione in linea con gli sviluppi contemporanei, pienamente condivisi da Bonfiglioli e dai vecchi e nuovi collaboratori della rivista, da sempre pensata per gli «amatori della casa bella».

62 *Architetture alla Quadriennale*, "La Casa Bella", 39, 1931, pp. 16-17; *Ornamenti della casa*, "La Casa Bella", 48, 1931, pp. 48-50.

63 *Aspetti diversi del gusto attuale*, "La Casa Bella", 44, 1931, pp. 24-33.



1. Copertina del primo numero de "La Casa Bella", con l'illustrazione di Bruno Sarti

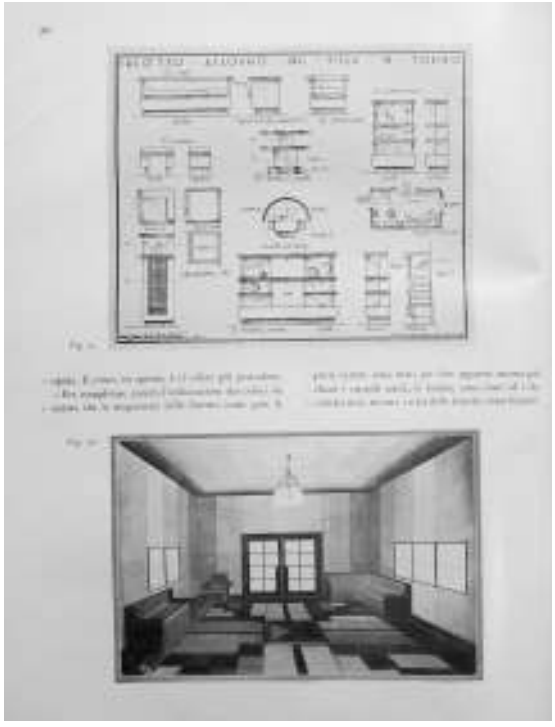
2. Articolo pubblicitario della bottega milanese La Casa Bella (*La Casa Bella*, "La Casa Bella", 1, 1928, p. 6)

3. Il *Nido delle sirene*, ideato da Melchiorre Melis e impreziosito dalla fontana di Napoleone Martinuzzi, e la *Sala di bordo per i bambini* dell'architetto Parvis, allestiti in occasione della II Mostra d'Arte Marinara di Roma (U. Ortona, *Ambienti nella seconda mostra d'arte marinara*, "La Casa Bella", 2, 1928, p. 30)

4. Camera da letto di Giambattista Gianotti (L.C.B., *Giambattista Gianotti*, "La Casa Bella", 2, 1928, p. 51)

5. Camera da letto della Ditta Cesare Asnago e figli (*Di passo in passo*, "La Casa Bella", 5, 1928, p. 15)

6. *La rondine* di Giovanni Prini, maioliche della fabbrica di Giuseppe Mazzotti e vasi di Pietro Barillà ("La Casa Bella", 6, 1928, p. 29)



7. Progetti per il salotto dell'alloggio torinese dell'ingegnere Villa, ideato da Giuseppe Pagano Pogatschnig (Gino Levi Montalcini, *Il salotto interpretato come camera di soggiorno*, "La Casa Bella", 1, 1929, p. 30)

8. Letto e poltrona di Eugenio Fegarotti (U. Ortona, *I mobili di Eugenio Fegarotti*, "La Casa Bella", 4, 1929, p. 14)

9. *Sirena su onde*, *Uva candita* e *Cacatua*, prodotti da Venini su disegno di Napoleone Martinuzzi ("La Casa Bella", 48, 1931, p. 49)

10. Sedia della ditta Thonet (P. Bottoni, *Una sedia edita da Thonet*, "La Casa Bella", 60, 1932, p. 36)

"La casa bella" (1928-1932) e il concetto di "modernità" nell'arredo e nelle arti decorative contemporanee

"La Casa Bella" (1928-1932) and the concept of "modernity" in contemporary furnishing and decorative arts

Stefania Cretella

The concept of "modernity" seems a *leitmotiv* that recurs with surprising insistence in the titles and in the pages of "La Casa Bella", a magazine founded in January 1928 to examine problems related to "arts and furnishing industries" and to present the latest trends in the field of furniture and architecture. The transformations of meaning that this term has taken over the years into the magazine can be retraced through reviews, articles on new architectures and reports on manufactures or individual artistic personalities, that represented the standard of modernity. In the first issues of the magazine, realized under the direction of the founder Guido Marangoni, the "modern" was often contaminated by traditional forms and models, but as time went on, the modern ideal slowly began to prefer the geoemetric and rigorous lines of Art Déco, Novecento and Rationalism, extensively discussed in the magazine's issues published during the direction of Arrigo Bonfiglioli.

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

I QUADRI DI PAPA CLEMENTE XIV GANGANELLI (1769-1774). LA *FLAGELLAZIONE* DI LOUIS CRETEY, UNA *NEGAZIONE DI PIETRO* DI VALENTIN DE BOULOGNE E ALTRE VICENDE STORICHE E CRITICHE DI UNA COLLEZIONE DIMENTICATA

Giulio Zavatta

1. *La* Flagellazione *di Louis Cretey: nuovi documenti*

Presso una collezione privata[1] si trova una serie di documenti concernenti l'alienazione della collezione di Vittorio Belli (1870-1953), personaggio riminese fuori dal comune, vissuto tra il 1870 e il 1953, noto per due imprese tra loro differenti ma non meno eclatanti: la scoperta del ciclo di affreschi del Trecento nella chiesa di Sant'Agostino a Rimini[2] e la fondazione della città di Igea Marina[3], dove era prevista anche la costruzione di un museo che esponesse le opere della sua personale raccolta[4]. Tra le poche decine di dipinti, già elencati in forma sommaria in alcune carte conservate presso la biblioteca Gambalunga[5], un corposo fascicolo riguarda quello che (assieme a un presunto Raffaello proveniente da Urbino)[6] era ritenuto il capolavoro della raccolta: un *Cristo caduto dopo la flagellazione* attribuito a Van Dyck. Grazie al ritrovamento delle fotografie disponiamo ora di due preziose referenze: un'albumina molto rovinata (fig. 1) recante al retro l'iscrizione: «Gesù Cristo caduto durante la Flagellazione. Van Dyck», e una fotografia in bianco e nero più nitida (figg. 2-3) con lo stesso soggetto e l'iscrizione «1,72x1,19 / "Gesù caduto dopo la Flagellazione" / Van Dyck – olio su tela / Espertise di Adolfo Venturi». Queste immagini, che si affiancano alle notizie archivistiche già note della biblioteca riminese[7] e a quelle inedite qui presentate, risultano decisive ai fini del riconoscimento dell'opera: il soggetto della *Flagellazione* è infatti impaginato con un'iconografia inusuale che, unitamente alle misure riportate sulla seconda fotografia, con-

1 Una copia dei documenti consultati è stata consegnata presso la Biblioteca Gambalunga di Rimini.

2 G. Rimondini, *Vittorio Belli 1870-1953. La realtà e il mito del fondatore di Igea Marina*, Rimini 1999.

3 Ivi, pp. 131-137.

4 Ivi, p. 130.

5 Biblioteca Civica Gambalunga, Carte Belli; Rimondini, *Vittorio Belli,* cit. (vedi nota 2), pp. 124-130.

6 Ivi, pp. 67-68. Nella documentazione recentemente reperita esistono alcune riproduzioni fotografiche del tondo proveniente da Urbino e tutte le carte che riguardano il suo acquisto da parte di Vittorio Belli e Filippo Battaglini. Le suddette carte saranno oggetto di un prossimo studio.

7 Ivi, p. 126: tra i quadri depositati da Belli «in Archivio Gambalunga», cioè nel palazzo dell'antica biblioteca, ai nn. 4-5 risulta «La Flagellazione V.D.», iniziali già correttamente sciolte da Rimondini in «Van Dyck».

sente di identificarlo nel dipinto di Louis Cretey (1635 circa-1702 circa) oggi conservato presso il Musée de Beaux Arts di Marsiglia (inv. L. 87 11; fig. 4)[8]. La tela è pervenuta all'istituzione francese nel 1987[9]: acquistata sul mercato londinese[10] (dopo un passaggio a Venezia)[11], possiamo ora affermare con certezza che proveniva da Rimini e le carte che andremo ad argomentare confermano che fu posta sul mercato dopo la morte di Vittorio Belli. Tramite l'attestazione nella raccolta riminese, dunque, e grazie alle ulteriori notizie fornite dallo stesso precedente proprietario, è possibile risalire alla sua sconosciuta storia collezionistica e attributiva. Ripercorrerne a ritroso la vicenda consentirà di giungere a un'illustre provenienza: il quadro faceva infatti parte della collezione personale di papa Clemente XIV (al secolo Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli, 1705-1774), un pontefice finora mai considerato anche in veste di collezionista. La ricerca intrapresa per ottenere conferme sulla storia di questo dipinto ha portato inoltre a individuare alcune fonti trascurate che citano altri dipinti del papa e ulteriore documentazione archivistica sulla collezione del pontefice di Santarcangelo di Romagna: la vicenda si è così molto ampliata, configurando Clemente XIV come proprietario di alcune opere di grande importanza. Ma procediamo con ordine, riprendendo il punto iniziale di questa ricerca. Dopo la morte di Vittorio Belli, avvenuta nel 1953, si apprende dalle carte che i tredici eredi legittimi decisero di mettere in vendita la collezione d'arte del congiunto dividendo i proventi che se ne sarebbero ricavati. Nel fascicolo ritrovato si conservano numerose lettere intercorse tra le varie parti e una serie di opinioni ed expertise redatte da noti antiquari o case d'aste. Il 25 giugno 1967, per esempio, Fausta Belli, scrivendo da Roma ai parenti Maria e Carlo, accludeva «le foto restituitemi dal prof. Briganti» con riferimento al dipinto in esame. Il quadro fu evidentemente mostrato allo studioso, che «ha compreso benissimo il nostro punto di vista, ma lui è certo del suo giudizio […]. Comunque, auguriamoci invece che l'opinione di altri esperti, sia migliore della sua. Ti dirò,

8 G. Chomer, L. Galactéros-de Boissier, P. Rosenberg, *Pierre-Louis Cretey, le plus grand peintre Lyonnais de son siècle?*, "Revue de l'Art", 82, 1988, pp. 19-38, in particolare pp. 27-29, 38 (nota 66), ill. 23; M.C. Chiusa, *Louis Cretey en Italie: de Parme à Rome*, in *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome,* catalogo della mostra (Lione, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre-24 gennaio 2011), a cura di P. Rosenberg, Lyon 2010, p. 62; *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome…,* pp. 82-83, n. P.06; M. Gauteron, *La part de l'ombre: une diabolique* équivoque. *À propos de* La Peseuse d'Or*, de David III Rijkaert, et de* Scène de magie noire*, de Louis Cretey*, in «*Raconter d'autres partages*». *Mélanges offerts à Nicole Jacques-Lefèvre*, a cura di C. Martin, Lyon 2017, p. 70.

9 L'acquisto è segnalato redazionalmente in "La Revue du Louvre", 5-6, 1987, p. 426.

10 Riprodotta nelle pagine pubblicitarie con attribuzione a Cretey, l'opera compare in "Burlington Magazine", 129, 1011, 1987, p. XIV, presso Chaucer Arts e Galleria Gasparini; il dipinto è in seguito riprodotto nel catalogo Chaucer Arts and Galleria Gasparini, 22 maggio-16 luglio 1987, *Old Master Paintings,* n. 21.

11 *Louis Cretey,* cit. (vedi nota 8), pp. 82-83, n. P.06.

caro Alberto, che io con molto tatto gli ho fatto capire che, se poteva appoggiare il suo espertizzo a quello di Venturi, il suo compenso sarebbe stato maggiore, ma purtroppo lui non ha abboccato, perché è più che certo di quanto ha detto. Non vedo l'ora che tu mi faccia sapere che cosa ti dirà Longhi»[12]. Ancora una volta, dopo l'annotazione al retro di una delle fotografie, si fa menzione di un'expertise di Adolfo Venturi (1856-1941), che dettaglieremo in seguito, sulla quale furono chiamati a esprimersi Giuliano Briganti (1918-1992) – che tuttavia non ne condivise i contenuti seppur sollecitato economicamente – e Roberto Longhi (1890-1970), del quale purtroppo non è nota un'opinione sul dipinto in parola. L'attribuzione a Van Dyck, comprensibilmente, vacillava, tanto che in seguito, il 12 dicembre 1975, la stessa Fausta Belli scrisse al parente Alberto riferendo dell'incontro con un anonimo esperto della casa d'aste Finarte, il quale sosteneva «la Flagellazione è stata giudicata opera di scuola austriaca di modesto valore, annullando quanto dice Venturi». Appena dieci anni prima, il 25 agosto 1966, il quadro era indicato in un appunto intitolato «Valutazioni Frascione», (ovvero stimato da uno dei più importanti antiquari romani che ritroveremo anche nel seguito di questa vicenda) come: «Van Dyck 8/9 milioni» . È dunque comprensibile la difesa dell'assegnazione al catalogo del celebre maestro fiammingo da parte degli eredi, che cercarono conferma nei più eminenti studiosi, ottenendo però un cambio di attribuzione.

2. *Adolfo Venturi e l'expertise sul dipinto di Cretey creduto di Van Dyck*

L'assegnazione a Van Dyck era proclamata nella più volte citata expertise di Adolfo Venturi, redatta nel 1929, presente tra la documentazione in diverse copie: fotografata due volte (fig. 5), e trascritta su due documenti. Vale la pena riportarne il testo per esteso:

> 14 ottobre '929
>
> Questa Flagellazione di Cristo è opera primitiva di Antonio Van Dijck, ancora tutta aderente ai modelli di Pietro Paolo Rubens, nel modellato globoso del nudo degli aguzzini, nel modo di contornar di rosso i rilievi delle articolazioni. Anche la costruzione della scena a piramide, ricorda le opere del Rubens, sebbene qui l'effetto di fluidità di masse scroscianti proprio del maestro, sia trattenuto, come solidificato dal cader della

12 Per questa citazione e per le seguenti, ove non diversamente segnalato: Archivio famiglia Belli, collezione privata, foglio sciolto; copia anastatica presso Biblioteca Gambalunga di Rimini, Carte Belli, fascicolo "Van Dyck". Ringrazio Massimo Pulini per avermi segnalato questi documenti.

luce a larghi piani sulle figure disposte a scalinata. L'effetto drammatico della scena si basa sopra una serie di contrasti violenti, fantastici: tra le carni infocate dei due aguzzini e le luci sideree sulle armi e sul volto del soldato chino, e il pallor d'avorio del Cristo caduto; tra i ceffi crudeli nell'ombra e la delicata spiritualità del profeta esangue, tra le contrazioni della mano rapace che ghermisce le fulve chiome del Redentore e l'abbandono della testa illanguidita dal dolore, morente. Il dramma è giunto al suo culmine: la vittima è caduta sotto i colpi, e par che la vita abbandoni il corpo madido di luce, avvolto dal chiaror della luce come in un'aureola di martirio. Nelle pennellate a brevi tocchi che fanno scorrere brividi nella cute dell'aguzzino in piedi, nel dibattito di un nastro sfaldato dall'aria sopra la fronte e la spalla infocate, nel velo d'ombra trasparente che imperla il drappo nei fianchi di Gesù, nella meravigliosa gamma dei bianchi che par tradurre la divina spiritualità del Martire, è l'impronta dell'opera di Antonio van Dijck, come la finezza scuoltorea dei lineamenti e la mano del Cristo con dita affusate, dicon tutta l'eleganza futura del "Cavaliere dell'Arte".
A. Venturi

L'opinione dell'autorevole storico dell'arte ci porta indietro al tempo in cui il dipinto era presso Vittorio Belli; la sua presenza in collezione è confermata da numerosi elenchi di opere e carte manoscritte, alcune delle quali autografe, e anche dalle carte Belli già depositate presso la biblioteca di Rimini[13]. In una lettera indirizzata da Roma il 15 dicembre 1931 allo stesso Vittorio Belli il dott. Bruno Ferreri gli ricordava di esser stato «nella sua villa di Igea» dove «lei ha parlato di un quadro del Van Dyck di sua proprietà, che sarebbe disposto a vendere». Tornato nella capitale, e avendo individuato un estimatore del maestro fiammingo, un certo dott. Eusch, scrisse: «l'ho trovato disposto a entrare in trattative». Ferreri chiese per questo una fotografia del quadro.

3. Dalla collezione delle eredi di papa Clemente XIV Ganganelli a quella di Vittorio Belli

Sulla stessa lettera, a margine, Belli appuntò a matita alcune informazioni di grande interesse: «Il quadro del Van Dyk proviene dal Vaticano, ove fu proprietà privata di PP. Clemente XIV Ganganelli passò poi agli eredi e dalle due successori io l'acquistai

13 Rimondini, *Vittorio Belli,* cit. (vedi nota 2), p. 126.

pochi anni fa sono»[14]. Belli ricorda quindi l'expertise di Adolfo Venturi, che ne conferma l'attribuzione, e una scrittura del pittore riminese Francesco Alberi (1765-1836). Sempre negli stessi anni, ma quasi certamente correlata alla richiesta di Ferreri, una lettera autografa di Belli non datata recita:

> Esiste nella Biblioteca Nazionale di Firenze e nella Comunale di Bologna e perciò credo anche in quella di Roma, un opuscolo publicato a Bologna nel 1826 dal prof. Francesco Alberi allora direttore della pontificia accademia di belle arti e della pinacoteca, intitolato Analisi di tre quadri etc., in cui è descritto il mio quadro in modo che ne risulta un vero documento di autenticità e con tale sicurezza dell'autore che non vi è dubbio che allora si doveva con sicurezza sapere che l'autore era e non poteva essere altri da Van Dyck.

Segue quindi il lungo passo di Alberi sul dipinto che riporteremo in seguito, quindi ancora Belli scriveva:

> La dimensione della tela è di m 1,22 x 1,74. A dire la verità sono un poco titubante, nel mandare a Roma la fotografia del mio Wandyck perché non credo che possa essere costì chi me lo paghi molto bene, e perché non vorrei facendolo conoscere troppo, mi venisse da una parte screditato come sogliono fare gli antiquari che non hanno forza sufficiente per gli acquisti, e d'altra parte il Ministero dell'Istruzione non arrivasse a porvi il fermo elencandolo, e togliendomi così la possibilità di concludere un affare assai migliore con l'estero, dove, specie in America e in Inghilterra, si fanno prezzi enormi.

In questa missiva il collezionista ci fornisce alcune notizie ed emerge la sua titubanza nell'inviare fotografie per il timore di ricevere una notifica, il che ci fa comprendere quanto fosse alta la considerazione del dipinto. Le stime avanzate per confronto con alcune vendite ci fanno inoltre intendere che il quadro era giunto ai legittimi eredi con un valore – artistico e anche economico – forse eccessivo, tanto da giustificare la difesa dell'autorialità e la richiesta di una cifra importante che, a fronte dei dubbi degli esperti, ne impedì la vendita per alcuni anni. Nella lettera inoltre Vittorio Belli specifica l'esistenza di un opuscolo a stampa di Francesco Alberi nel quale si parla proprio del suo quadro: effettivamente esiste e aggiunge notevoli notizie sull'opera.

14 Ivi, p. 68. Rimondini aveva puntualmente rilevato che per i suoi legami parentali con la nobiltà riminese Vittorio Belli «poteva entrare nelle case degli ultimi patrizi riminesi, come i lontani eredi di papa Ganganelli o i discendenti del pittore patrizio Giuseppe Soleri Brancaleoni per acquistare quadri sicuramente importanti».

4. *Francesco Alberi, la* Flagellazione *in Accademia a Bologna (1826) e un altro capolavoro che fu di Clemente XIV: la* Negazione di Pietro *di Valentin de Boulogne*

Il piccolo fascicolo dato alle stampe nel 1826 e intitolato *Analisi di tre quadri e confronto di uno di questi con gli altri due. Lettera del professore di Pittura della Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*[15] narra del giudizio e contestuale esposizione di due dipinti, uno di Valentin de Boulogne e la *Flagellazione* di Cetey in questione, naturalmente ancora attribuita a Van Dyck, avvenuto in seno all'Accademia Clementina di Belle Arti a Bologna, insieme al giudizio su un'opera di Francesco Francia. Il testo riporta in prima istanza notizia di una commissione di pittori di figura, ben noti esponenti dell'Accademia bolognese, chiamata a giudicare i due dipinti che vengono dichiarati «appartenuti a Clemente XIV». Il primo è una *Negazione di Pietro* di Valentin de Boulogne: le misure e la puntuale descrizione consentono anche in questo caso – che dettaglieremo – di stabilire un collegamento con il dipinto dell'artista francese oggi conservato presso la Fondazione Longhi a Firenze[16] (fig. 6).

Roberto Longhi acquistò questa tela da Vittorio Frascione, ovvero da un antiquario che, come visto, aveva rapporti con gli eredi di Vittorio Belli: non è tuttavia chiaro se l'opera appartenne al collezionista riminese e se – come avvenne per il preteso Van Dyck – fu sottoposta all'antiquario romano.

La seconda opera presa in considerazione è il nostro Van Dyck ed è a sua volta descritta in maniera così precisa da non dar adito a dubbi che si tratti della *Flagellazione* di Cretey ora conservata a Marsiglia, ovvero del «mio quadro», come vantava Vittorio Belli in relazione a questo *pamphlet*.

La vicenda dei due dipinti del pontefice si apre con la formazione della commissione e con l'emissione di un perentorio giudizio:

15 F. Alberi, *Analisi di tre quadri e confronto di uno di questi con gli altri due. Lettera del professore di Pittura della Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna,* Bologna 1826.

16 Il dipinto è citato come opera di Valentin da R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia. Ultimissime sul Caravaggio,* "Proporzioni", I, 1943, p. 53, nota 80 (senza riferimento alla precedente vicenda critica ottocentesca); il grande quadro è collocato ancora nella collezione Frascione nel 1958: R. Longhi, À *propos de Valentin*, "La Revue des Arts", VIII, 1958, 2, pp. 61, 65. Secondo Mojana Longhi ne venne in possesso in seguito a uno scambio con il collezionista Zecchini: M. Mojana, *Valentin de Boulogne*, Milano 1989, p. 62, n. 5; sullo «sculto masso di marmo ivi collocato in vece di tavola» (cfr. *infra*) si è soffermato in particolare M. Fagiolo dell'Arco, *Valentin e l'antica scultura nei "caravaggeschi". Una nota sul quadro di Longhi,* in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini,* a cura di G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia, Roma 1997, pp. 181-186; M. Gregori, *Caravaggio e la modernità. I dipinti della Fondazione Roberto Longhi*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 22 maggio-17 ottobre 2010) Livorno 2010, pp. 56-57, n. 19; A. Lemoine, K. Christiansen, *Valentin de Boulogne - beyond Caravaggio,* catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 7 ottobre 2016-16 gennaio 2017, Parigi, Musée du Louvre, 20 febbraio 2017-22 maggio 2017) New Haven-London 2016, pp. 117-119, n. 14.

Accettando l'incarico che mi date di analizzare li due bellissimi quadri l'uno di Monsignor Valentin l'altro di Vandych, che appartennero al Pontefice Clemente XIV, e che ora sono temporalmente presso di me, stimo di far cosa che esservi debba maggiormente grata trascrivendovi in antecedenza il seguente Voto che su di essi quadri si compiacque di rilasciarmi la classe de' figuristi di questa Pontificia Accademia di Belle Arti allorché mi furono giunti.

Bologna 27. Settembre 1825
Veduti da noi sottoscritti presso il signor Professore Francesco Alberi due quadri l'uno di Monsieur Valentin rappresentante la negazione di S. Pietro, l'altro Gesù caduto dopo la Flagellazione opera di Vandych, conveniamo, che sono due pregevoli lavori da portar lustro a qualunque Galleria, e vantaggio alla pittorica istruzione. Il primo per la naturale imitazione del vero con bella maniera caravagiesca, di molta robustezza di colorito e di chiaroscuro. Il secondo per la novità del pensiero in tale soggetto, per l'espressione, e particolarmente pel colorito eccellente, e pel bel modo di esecuzione.

Ercole Petroni[17]
Pietro Fancelli[18]
Giambattista Frulli[19]
Gaetano Tambroni[20]
Filippo Pedrini[21]
Ulisse Aldrovandi[22]

17 Ercole Petroni (Bologna, 1765-1839); in F. Alberi, *Discorso detto nella grande aula della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna il dì 22 novembre 1821 in occasione della solenne distribuzione de' premi fattasi dall'Em.o e R.mo Principe Cardinale Giuseppe Spina*, Bologna 1821, p. 49, è pubblicato un elenco degli accademici «con voto», che restituisce il ruolo degli artisti chiamati in causa solo cinque anni prima dell'opuscolo del 1826 in questione, dove Ercole Petroni è indicato come "Pittore"; O. Bergomi, *Ercole Petroni (1765-1839), recupero di un pittore figurista,* "Strenna Storica Bolognese", LXIII, 2013, pp. 9-24.

18 Pietro Fancelli (1764-1850); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 48: «Pittore»; O. Bergomi, *Pietro Fancelli e Filippo Pedrini, figuristi nei "paesi" di Vincenzo Martinelli*, "Il Carrobbio", 14, 1988, pp. 19-28.

19 Giambattista Frulli (1765-1837); in Alberi, *Discorso detto,* cit. (vedi nota 17), p. 48: «Pittore»; D. Biagi Maino, *Le memorie autobiografiche di Giovan Battista Frulli: la pittura a Bologna prima e dopo la Rivoluzione francese,* "Il Carrobbio", 16, 1990, pp. 73-86; Ead., ad vocem *Frulli, Giovanni Battista,* in *Dizionario biografico degli italiani*, L, 1998, pp. 642-644.

20 Gaetano Tambroni (1764-1841); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 49: «Professore conservatore della Pinacoteca».

21 Filippo Pedrini (1763-1856); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 48: «Pittore»; N. Clerici Bagozzi, *Il "Giovine" Filippo Pedrini pittore di affreschi,* "Il Carrobbio", 39, 2013, pp. 175-180.

22 Il conte Ulisse Aldrovandi risulta, nell'elenco degli accademici con voto, «dilettante di Pittura»: Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 48.

Francesco Rosaspina[23]
Giuseppe Rosaspina[24]

Certifico io infrascritto nella mia qualità di Pro-Segretario dell'Accademia Pontificia di Belle Arti in Bologna, che le otto firme sopra esposte sono autografe dei soscritti tutti Professori ed Accademici di questa stessa Accedemia nella classe de' Figuristi.
Così è Francesco Tognetti Pro-Segretario[25].

Il documento prosegue con il giudizio analitico del dipinto di Valentin de Boulogne oggi presso la Fondazione Longhi, che vale la pena di riportare per esteso:

Il quadro di Monsieur Valentin in forma traversa largo palmi romani 10 once 8, alto palmi 7 once 7[26] in figure grandi al vero è a comune parere una delle più belle opere di quel rinomato autore. E certamente a me sembra, che per armonia e giustezza di caratteri si possa preferire al di lui quadro del martirio de' SS. Processo e Martiniano, che dalla Chiesa di S. Pietro in Roma, ove era collocato, è passato a far bella mostra di sé nella sceltissima raccolta de' quadri del Palazzo Vaticano. Avendo figurata in esso la negazione di S. Pietro successa, come dal Vangelo di S. Giovanni nell'Atrio della Casa del sommo Sacerdote Anna dove stavano i servitori e le Guardie, si è immaginato un sito chiuso, e pensando a ciò che sogliano fare tali genti nell'ozio delle loro incombenze, ha impiegate due delle guardie nel giuoco dei dadi, che tirano su di uno sculto masso di marmo ivi collocato in vece di tavola nulla curanti di quant'altro avviene. Dalla parte destra del quadro sta S. Pietro in piedi, che scaldandosi a un focolare di carboni accesi, come dal nominato vangelo, viene preso per il mantello e interrogato dalla fantesca portinaia alla quale egli volge la faccia, e seguitando a scaldarsi sembra che voglia schermirsi dal rispondere a quella domanda. Fra queste due figure vi è un Caporale che guardando la Donna s'interessa in questa azione. Nell'avanti alla sinistra siede un Sergente vicino alli Giocatori come assistente al giuoco, il quale con

23 Francesco Rosaspina (1762-1841); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 49: «Professore d'Incisione»; si veda A. Bernucci, P.G. Pasini, *Francesco Rosaspina "incisor celebre",* Milano 1995 e, da ultimo, G. Pollini, *Le incisioni di Francesco Rosaspina,* Rimini 2017.

24 Giuseppe Rosaspina (1765-1832); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 49: «Incisore».

25 Sul quale si veda G. Grandi Venturi, *Il fondo "Biografie" dell'Archiginnasio e il suo compilatore Francesco Tognetti*, "L'Archiginnasio", LXXVIII, 1983, pp. 81-91; Tognetti fu segretario dell'Accademia di Belle Arti dal 1823 al 1845. Per l'intera citazione si veda: Alberi, *Analisi di tre quadri*, cit. (vedi nota 15), pp. 3-4.

26 La misura tradotta risulta circa cm 238x120.

la sinistra mano accenna ad un servo il seguace di Cristo, e il Servo prendendo seco a discorrere con naturalissimo gesto della mano destra accompagna il sentimento che sembra esprimere colla voce, e pare dir voglia di Cristo stesso, che sta là dentro la Casa del Sacerdote[27].

Dopo questa accurata descrizione seguono alcune riflessioni di Alberi sulle opportune scelte di Valentin de Boulogne riguardanti la tipologia, le attitudini delle figure e la composizione. Non pare dunque esserci dubbio, sebbene il testo confonda talvolta la parte destra con la sinistra del dipinto, che il quadro appartenuto a Roberto Longhi ebbe un altro illustre proprietario: papa Clemente XIV.

In seguito viene descritto il secondo dipinto del pontefice: la *Flagellazione* di Van Dyck dalla quale abbiamo preso le mosse. Le misure tradotte in centimetri corrispondono ancora una volta a quelle dell'originale di Cretey oggi in Francia:

L'altro quadro parimenti di figure di naturale grandezza, alto palmi romani 7, once 8, largo palmi 5 once 3[28] merita non minore considerazione. Si rende primieramente pregevole per la novità del pensiero. Ogni pittore che ha espressa la Flagellazione ha comunemente rappresentato Gesù legato ad una colonna a sofrire lo strazio che si fa di lui. Con questo quadro ha voluto il Vandych movere con maggiore sentimento il cuore del riguardante. Ha perciò rappresentato Gesù caduto a terra oppresso dalle sofferte battiture. E in verità raccapriccia il vedere quell'Uomo Dio con la fisionomia la più innocente, la più nobile, estenuato di forze, rovesciato, vivo sul suolo, con un braccio legato ancora sulle reni, e con l'altro disteso ed abbandonato, come lo è in ogni altra parte del Corpo, che più non regge a tanti martirj, e con gli occhi semichiusi e la bocca effigiata a morte sembra esalatre lo spirito. E più ancora inbrevidisce il colpo, che si vede aver Egli dato coll'osso zigomatico, e con una tempia sull'acuto angolo di un gradino sul quale è caduto, e pare di sentire l'acerbità del dolore. Accresce innoltre la compassionevole sensazione il vedere un Manigoldo, che volendolo rialzare lo prende villanamente e lo tira per i capelli, ed un altro con dispettoso ceffo dimostrando animo anche più fiero, che tenendo il lembo di un pannolino involto ai fianchi del Salvaore, fermo e piantato ritto su i piedi, pare che frema d'impazienza quasi disposto a replicare i colpi su quella languente vittima col flagello che ancor tiene in mano. Vi è più addietro

27 Alberi, *Analisi di tre quadri*, cit. (vedi nota 15), pp. 5-7.
28 La misura tradotta risulta circa cm 171x118.

un Soldato che si affaccia ad osservare Gesù caduto. Le quattro figure ben disposte fra loro formano un sol gruppo piramidale, che per le larghe masse di lumi e di ombre che vi sono introdotte presenta un grandioso partito di chiaroscuro, e la spaziosa e viva luce che trionfa sul caduto Gesù porta all'occhio un mirabile effetto.
Dotto è il disegno per l'anatomica intelligenza, per le buone proporzioni e bene intesi scorci; né cede alle altre parti il colorito: robuste sono le carnagioni dei manigoldi quali a loro si convengono; nel Gesù di una carnagione delicata sembra sentirvi il freddo della situazione. I gradi, i passaggi delle tinte, la trasparenza de' riflessi, la generale armonia danno all'occhio del riguardante la maggiore sodisfazione ancorché il quadro non sia del tutto terminato"[29].

A questo punto Francesco Alberi chiosa che la fama di Le Valentin e Van Dyck è tale da non richiedere ulteriori parole «e molto meno de miei encomi»[30]. Nella crescente enfasi dedicata ai due dipinti già di papa Clemente XIV, chiama come testimone del generale apprezzamento da parte dei professori accademici bolognesi anche Francesco Podesti (1800-1895), allora giovane pittore di grande successo e in forte ascesa, il quale vide la *Flagellazione* e la apprezzò tanto da trarne copia. Per l'occasione Alberi fece disporre i due quadri nella Pinacoteca e si prodigò nell'elogio ponendoli a confronto con i capolavori del classicismo bolognese:

In conferma di che e di quanto dice la Classe de' Figuristi nel suo riportato voto, aggiungo altra cosa di fatto. Trovandosi qui in questi ultimi giorni, per trasferirsi a Venezia, il Signor Francesco Podesti pittore domiciliato in Roma, veduti nel mio studio li due quadri suddetti, desiderò di farne per sua memoria due picciole copie in dipinto, alla qual cosa io aderendo gli feci per maggiore suo comodo collocare i due quadri nella Pinacoteca di questa Pontificia Accademia, insigne per tanti capi d'opera de' più celebri autori, con la quale occasione ha ognuno veduto e conosciuto, che il quadro di Vandych trionfa su tutti quelli della stessa Pinacoteca pel gusto e sapore dell'armonico colorito, e che il quadro di Monsieur Valentin non la cede a niuno di quelli per l'imitazione del vero, per la robustezza del colore, e per l'effetto e forza del chiaroscuro[31].

29 Alberi, *Analisi di tre quadri*, cit. (vedi nota 15), pp. 9-11.
30 Ivi, p. 12.
31 *Ibidem*.

Non sono attualmente note le «picciole» copie realizzate in età giovanile da Francesco Podesti[32]; nella mostra monografica su Louis Cretey tenutasi a Lione tra la fine del 2010 e l'inizio del 2011 è stata tuttavia esposta una analoga *Flagellazione* di piccolo formato proveniente da una collezione privata (fig. 7), in precedenza sul mercato antiquario milanese. L'opera viene considerata un bozzetto autografo del prototipo del museo di Marsiglia, connotato da alcune piccole varianti che hanno portato a ritenerla «une version autonome»[33]. In precedenza, tuttavia, l'evidente discrepanza tra le due tele aveva portato Chomer, Galactéros-de Boissier e Rosenberg a collocarle a una differente altezza cronologica e soprattutto geografica, ipotizzando che quella conservata nel museo di Marsiglia fosse stata realizzata a Roma mentre il bozzetto (più tardo), era destinato a un pubblico italiano più settentrionale[34]. Ipotesi, quest'ultima, che indusse addirittura a distinguere le connotazioni stilistiche tra i due dipinti: quello di Marsiglia più idealizzato, quello in collezione privata più descrittivo. L'esistenza di due documentate copie antiche realizzate da un pennello assai abile come quello di Francesco Podesti potrebbe tuttavia riaprire la questione.

Tornando all'opuscolo a stampa del 1826, Francesco Alberi prende poi in analisi un *Presepio* di Francesco Francia «che esisteva nella Chiesa della Misericordia pochi passi fuori di questa Città» di Bologna rilevando un «divario fra le opere dei sudetti [Valentin e Van Dyck] e quelle del Francia»[35]. Il pittore riminese liquidò il dipinto – *Il Bambino adorato dalla Vergine, dai santi Giuseppe, Agostino, Francesco e da due angelii alla presenza di Anton Galeazzo e di Francesco Bentivoglio* (Pala Bentivoglio) della Pinacoteca Nazionale di Bologna[36] – in maniera più sbrigativa e meno enfatica. Conclusa quest'ultima analisi, che risulta di fatto un saggio critico sulla pittura di Francesco Francia, firmò in calce: «Bologna 15 agosto 1826 Francesco Alberi». Su questi giudizi dovremo tornare in seguito perché non mancarono di suscitare accese polemiche.

32 F. Podesti, *Memorie biografiche*, "Labyrinthos. Studi e ricerche sulle arti nei secoli XVIII e XIX", I, 1-2, 1982, pp. 203-253; M.T. Barolo, *Note alle memorie di Francesco Podesti*, "Labyrinthos. Studi e ricerche sulle arti nei secoli XVIII e XIX", II, 3-4, 1983, pp. 128-196; F. Santaniello, ad vocem *Podesti, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIV, Roma 2015, pp. 431-434: «Tra il 1826 e il 1827 intraprese un lungo viaggio di studio attraverso l'Italia: soggiornò per diversi mesi a Firenze, Bologna, Parma, Milano e Venezia, visitando istituzioni accademiche e pinacoteche».

33 *Louis Cretey*, cit. (vedi nota 8), pp. 88-89, n. P.08.

34 Chomer, Galactéros-de Boissier, Rosenberg, *Pierre-Louis Cretey,* cit. (vedi nota 8), p. 29.

35 Alberi, *Analisi di tre quadri*, cit. (vedi nota 15), p. 21.

36 N. Roio, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia,* a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 364-367, n. 159. La referenza bibliografica con il giudizio di Francesco Alberi rivolto all'arte di Francesco Francia e a questo dipinto in particolare non è mai stata presa in considerazione negli studi.

5. Francesco Alberi e la famiglia Ganganelli. Cenni sulla collezione di Clemente XIV e sull'appartenenza al pontefice del San Francesco in meditazione *del Museo Francescano dell'Istituto Storico dei Cappuccini di Roma*

Ma in che modo questi dipinti già appartenuti a papa Clemente XIV giunsero nella disponibilità di Francesco Alberi? Indubbiamente la comune provenienza geografica doveva averlo facilitato: Alberi, infatti, era riminese; la famiglia del pontefice di Santarcangelo, ma con ramificazioni anche nella vicina Rimini. Inoltre un documento inedito conferma che il pittore lavorò per i Ganganelli stessi[37], come attesta una nota autografa che ricorda una commissione e la data degli affreschi realizzati nel palazzo della famiglia del pontefice (fig. 8):

> Alli 22 8bre 1795
> Incominciai il lavoro in casa Ganganelli nella stanza grande accordato s. 27 – Alli 19 9bre incominciata la galleria accordata s. 65 – alli 19 genajo terminai la galleria ed accordai la sala per s. 500 – alli 5 8bre accordai i muri della stessa sala per s. 500[38].

La presenza di Alberi nella residenza degli eredi dei Ganganelli per diversi mesi, intento ad eseguire le decorazioni, gli aveva consentito certamente l'accesso alla quadreria e, a trent'anni di distanza – come stimato professore accademico –, ne poté valutare alcuni capolavori ricevendoli in prestito nel suo studio bolognese. Il contesto fin qui tracciato, alla luce delle nuove conoscenze sui dipinti del papa, consente inoltre di battere nuove e fruttuose piste di ricerca.

Un inventario inedito della famiglia Tondani Ganganelli di Rimini segnalatomi da Giovanni Rimondini, redatto dal notaio Leonardi nel 1858 e riprodotto in appendice, ci fornisce così conferme e alcuni ulteriori spunti[39]. L'atto fu stilato per conto delle eredi sorelle Clelia, Cinzia, Gertrude, Matilde e Felice Tondani Ganganelli per alcune

37 G.M. Bozoli, ad vocem *Alberi, Francesco,* in E. De Tipaldo, *Biografia degli Italiani Illustri nelle scienze, lettere e arti del secolo XVIII, e de' contemporanei*, III, Venezia 1836, pp. 373-377, in particolare a p. 373: «i primi suoi lavori furono per le famiglie Spina, Battaglini, Ganganelli, Garampi»; F. De Boni, *Biografia degli artisti,* Venezia 1840, pp. 10-11: «ritornò in patria e dipinse con lode nelle famiglie Spina, Battaglini, Ganganelli e Garampi, parte a tempera, parte a olio, parte a fresco».

38 Francesco Alberi, Taccuino di disegni e appunti vari, Rimini, collezione privata, carte non numerate.

39 Archivio di Stato di Rimini (d'ora in poi ASRN), Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, cc. 430-467, in particolare per l'inventario dei quadri e delle sculture cc. 447*r*-451*r;* sulla tortuosa discendenza riminese del papa si veda G.C. Mengozzi, *I congiunti riminesi di papa Ganganelli*, "Rivista diocesana di Rimini", 81-82, 1973, pp. 93-101.

necessità di Cinzia che desiderava spartire il capitale indiviso di famiglia. Nella collezione risultavano nella «Classe Quadri e Sculture» quaranta opere: una parte di esse erano rovinate o di poco pregio, ma figurano anche dipinti di grande interesse.

Tra le tele di maggior valore, in particolare, troviamo puntualmente al numero 39 il quadro da cui è iniziato il presente studio: «Una flagellazione di Nostro Signore, di figure intere poco al disotto del vero, giudicato un dipinto del Vandik, alto m. 1,68, largo 1,16 con cornice liscia dorata, alquanto sofferto il dipintio, scudi cento».

Il documento, peraltro, conferma l'usanza della famiglia o degli eredi Ganganelli di ricorrere all'Accademia di Bologna, verosimilmente tramite l'intercessione dello stesso Francesco Alberi, per valutare e certificare – oggi si direbbe sottoporre a expertise – i dipinti più importanti che appartennero al papa. Nel caso specifico non si parla del quadro di Valentin de Boulogne stimato una trentina di anni prima, ma si fa menzione di un *San Francesco in meditazione* ritenuto di Annibale Carracci con cornice recante lo stemma Ganganelli:

> Un S. Francesco in meditazione, mezza figura grande al naturale, giudicato anche dall'Accademia di Bologna di Annibale Caracci, con sontuosa Cornice, con lo stemma di Papa Ganganelli, alto = 72, largo = 57 considerata la sola luce del quadro, poiché la Cornice colla cimasa sarebbe alta metri 1,46 larga centimetri 91. Scudi sessanta. 60[40].

Si tratta, all'evidenza, del dipinto ora conservato presso il Museo Francescano dell'Istituto Storico dei Cappuccini di Roma (inv. 0161, fig. 9), tradizionalmente attribuito ad Annibale Carracci, ma in progresso di tempo proposto ad Andrea Commodi, Bartolomeo Schedoni o Leonello Spada[41]. Nell'ultima referenza Giorgio Leone poteva infatti anche notare la «cornice […] realizzata in legno intagliato e dorato e decorata da un bel

40 Ivi, c. 448*v*.

41 Il dipinto vanta una interessante vicenda critica: *Assisi. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, a cura di E. Zocca, Roma 1936, p. 257 (Annibale Carracci); E. Mas, *Il museo francescano di Assisi,* in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XLIII, 1946, pp. 156-161 (Annibale Carracci); M. Gregori, in *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo della mostra (San Miniato, Accademia degli Euteleti, 1959), a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, San Miniato 1959, pp. 212-213 (Andrea Commodi); U. Quilici, *Il Museo Francescano dei Padri Cappuccini*, in "Settecolli", XII, 1966, p. 35 (Annibale Carracci); *Il museo francescano: catalogo*, a cura di P. Gerlach, S. Gieben, M. D'Alatri, Roma 1973, pp. 8, 21 (Annibale Carracci); G. Papi, *Andrea Commodi,* Firenze 1994, p. 82 (Andrea Commodi); G. Leone, in *Le stanze del cardinale. Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti,* catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo dei Cardinali Pallotta, 23 maggio-12 novembre 2009), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisello Balsamo 2009, pp. 94-95, n.10 (ambito dei Carracci); G. Papi, in *Caravaggio e i Caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Galleria degli Uffizi, 2 maggio-17 ottobre 2010) a cura di G. Papi, Livorno 2010, p. 36 (Andrea Commodi); G. Papi, in *Andrea Commodi. Dall'attra-*

motivo di ispirazione vegetale che ne circonda il perimetro e che nasce da due cornucopie specchiate messe sul profilo superiore dove, al centro, s'innalza lo stemma papale di Clemente XIV, che apparteneva appunto all'Ordine dei Francescani Conventuali»[42], ovvero la «sontuosa cornice, con lo stemma di Papa Ganganelli» menzionata nella carta d'archivio riminese. L'identità dunque del soggetto, l'antica attribuzione carraccesca, la corrispondenza delle misure e la presenza della cornice con stemma clementino (il cui legame col dipinto veniva considerato dubbio, ma risulta ora documentato) non dovrebbero lasciar incertezze sul fatto che anche questo controverso *San Francesco in meditazione* fu effettivamente del papa romagnolo. Acquisizione, quest'ultima, di notevole interesse, se si considera che, come rileva lo stesso Leone e come abbiamo già accennato, del pontefice Clemente XIV «non è [ovvero, possiamo adesso dire, non era] finora nota nessuna personale raccolta d'arte»[43]. Il pontefice, invece, collezionò, come abbiamo visto e come vedremo, alcune opere di notevole qualità.

L'altro importante dipinto "giudicato" nell'inventario è appunto la *Flagellazione* di Cretey, con l'attribuzione a Van Dyck pomposamente proclamata qualche decennio prima dal consesso dei professori di figura dell'istituzione clementina. L'opera rimase in possesso dei discendenti di Clemente XIV fino agli inizi del Novecento, come testimonia il successivo proprietario, quel Vittorio Belli che nel 1931 aveva appunto affermato: «il quadro del Van Dyk […] di PP. Clemente XIV Ganganelli passò poi agli eredi e dalle due successori io l'acquistai pochi anni fa sono». Anche il *San Francesco in meditazione* comparve nel museo Cappuccino di Assisi per la prima volta nelle guide degli anni trenta del Novecento, periodo della presumibile dispersione di quel che restava della collezione Ganganelli, già divisa in cinque lotti dalle sorelle eredi in seguito all'atto rogato nel 1858 qui argomentato.

zione per Michelangelo all'ansia del nuovo, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 17 maggio-31 agosto 2012), a cura di G. Papi, A. Petrioli Tofani, Firenze 2012, pp. 36-37, fig. 20 (Bartolomeo Schedoni?); G. Leone, in *Roma/Seicento verso il Barocco,* catalogo della mostra (Pechino, National Museum, 29 aprile 2014-28 febbraio 2015), a cura di D. Porro, G. Leone, Roma 2014, pp. 130-131, n. 24 (Leonello Spada). Uno dei due timbri di ceralacca apposti sul dipinto, con l'indicazione «Bologna», potrebbe peraltro riferirsi al momento in cui l'opera fu giudicata dagli accademici, come si evince dall'inventario riminese. Desidero ringraziare padre Yohannes T. Bache per avermi fornito un'immagine che comprendesse anche la cornice.

42 Leone in *Roma/Seicento* cit. (vedi nota 41), p. 130.

43 *Ibidem*.

6. *Ancora sui dipinti appartenuti a Clemente XIV: il* Cristo tra le croci *di Lelio Orsi e altre opere*

L'inventario ottocentesco degli eredi di papa Clemente XIV svela ulteriori sorprese. Numerosi quadri, come anticipato, risultano in cattivo stato e con stime basse, ovvero «di nessunissimo pregio»[44] o «quadracci», ma non mancano citazioni di opere di un certo interesse tra le quaranta allineate in elenco. Figurano due ritratti dello stesso Clemente XIV (ma allo stato attuale non è possibile identificarli tra i tanti noti) e anche un suo busto marmoreo (l'unico lapideo attualmente conosciuto è quello della bottega di Cristopher Hewetson presso il Museo di Roma, ma si conserva anche un busto di gesso di Canova presso il museo di Bassano[45]). Tra i ritratti del pontefice ne risulta anche uno realizzato quando era ancora cardinale, per il quale sono riportate misure quasi identiche a quelle dell'esemplare oggi conservato al Museo di Santarcangelo di Romagna[46]. Viene ancora elencato un ritratto dipinto di «papa Braschi» (Pio VI) e un altro di un non meglio specificato «monsignore». In questo novero si inserisce anche un «Cardinale Vescovo in tutta figura a sedere, che si volge ad un angelo, che gli presenta la croce, creduto della scuola di Pompeo Battoni». Tra le opere più ordinarie e con stima inferiore si trovava quindi una «Annunziata» considerata della scuola di Cignani, una *Beata Vergine* di forma ovale «creduta del Mancini», una testa «che si crede dipinto della scuola del Baroccio» e una copia di una *Madonna col Bambino* di Maratta. La presenza di opere marattesche o dell'entourage di Batoni, peraltro, indica l'origine romana della collezione; un raro ritratto del vescovo spagnolo Juan de Palafox, scomunicato dai Gesuiti, risulta invece molto significativo, trovandosi nella collezione del pontefice che soppresse la Compagnia di Gesù. Il ritratto di Giuseppe da Copertino, minore conventuale come il Ganganelli, santificato dal papa predecessore Clemente XIII nel 1767, trova anch'esso una coerente giustificazione nella raccolta del pontefice di Santarcangelo. Il papa collezionò anche una serie di incisioni da Raffaello, le quali sorprendono per il fatto di essere quotate tra le opere di maggior pregio, anche per il

44 È il caso di un quadro grande raffigurante «Un angelo che porta il sacramento», o di «un San Francesco in ginocchio avanti il Cristo» elencati ai nn. 9-10.

45 R. Leone, in *Il Museo di Roma racconta la città*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, maggio-dicembre 2002) a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Roma 2002, p. 78, n. I-B23; *L'opera completa del Canova*, apparati critici e filologici a cura di G. Pavanello, Milano 1976, p. 135; sui busti marmorei di papa Clemente XIV si veda M. Moretti, *Clemente XIV Ganganelli. Immagini e memorie di un pontificato*, Rimini 2006, pp. 260-261.

46 *Musas. Museo storico archeologico di Santarcangelo. Guida catalogo,* a cura di M.L. Stoppioni, P.G. Pasini, Rimini 2008, p. 111.

fatto di essere «con buone cornici intagliate, dorate, e con Cristalli»[47] . Una copia della *Madonna della Seggiola* di Raffaello «colorata a pastello, grande come l'originale, con magnifica cornice alla Rococò dorata»[48] risulta tra le opere più stimate[49] e al pari dei dipinti più preziosi finora considerati, ed era inquadrata da un prezioso intaglio.

Al numero 29 si trova invece la descrizione di un altro dipinto molto interessante e probabilmente identificabile, ovvero un «Redentore fra le croci con angelo di sopra che gli presenta il calice, tavola che crederebbesi della Scuola d'Alberto Duro, con Cornice intagliata, con emblemi analoghi alla passione e dorata in buon stato» (della quale sono riportate anche le misure: 71x55 cm)[50]. Quest'opera potrebbe corrispondere infatti al *Cristo tra le croci* di Lelio Orsi[51], oggi in collezione privata e ancora incorniciato tramite un intaglio simile a quello descritto. Di questa tavoletta è infatti possibile presentare in questa sede una fotografia che comprende anche la cornice (fig. 10). La riproduzione è stata reperita sul mercato antiquario reggiano, dove il dipinto transitò nel 1974 dopo esser stato a Roma l'anno precedente, come testimoniano una fotografia (senza la cornice) e un appunto di Federico Zeri[52], prima di pervenire ad una collezione privata milanese. Anche in questo caso la particolarità del soggetto e la presenza di una cornice di rara, se non unica, fattura (un tratto, questo, evidentemente caratteristico della collezione Ganganelli) indirizzano, ci pare credibilmente, la proposta di riconoscimento. Esaurito l'elenco delle opere Tondani Ganganelli, in calce al documento, tra le firme si segnala la presenza di Luigi Pedrizzi (1803-1879), noto pittore e antiquario riminese: fu questo artista con ogni probabilità a dare un giudizio sulle opere d'arte e la contestuale stima[53].

47 ASRN, Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, c. 448*v*; Moretti, *Clemente XIV Ganganelli*, cit., [vedi nota 45], p. 50 ricostruisce la storia della provenienza e della probabile destinazione di queste stampe.

48 Ivi, c. 449*r*.

49 Opere del genere furono di grande moda nel Settecento: noto è il caso dei pastelli di Giovanna Messini Tacconi, la quale appunto riprodusse la *Madonna della Seggiola* di Raffaello con questa tecnica, lodata fin dal XVIII secolo: F.C.M. Pentolini, *Le donne illustri canti dieci,* II, Livorno 1777, pp. 7-8: «Fa in questa ottava l'Autore un gran complimento alla celebre Messini, facendo dire al medesimo Raffaello, che le Opere di questa pareggian le sue. Ma questo complimento allude alle superbe copie, che quella giovine Donna fece a pastello della Madonna della Seggiola, che ha stancato invano il pennello di tanti pittori. Si era talmente addestrata la Messini in ritrarla a perfezione, che una tale impresa non le costava che pochi giorni. Molte di queste Copie ne andarono in Inghilterra per commissione espresse».

50 ASRN, Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, cc. 449*r* e *v*.

51 F. Frisoni, *Cristo tra le croci,* in *Lelio Orsi,* a cura di E. Monducci, M. Pirondini, Cinisello Balsamo 1987, pp. 188-190, con bibliografia precedente.

52 Fototeca della Fondazione Zeri, Bologna, invv. 69516-69517.

53 ASRN, Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, c. 451r. Sul ruolo di perito di Pedrizzi confronta anche G. Rimondini, A. Tambini, *Giuliano da Rimini: l'Incoronazione della Vergine e santi (Pala del Duca di Norfolk)*, Rimini 1997, p. 12.

7. *La polemica accademica contro Alberi per la* Flagellazione *di Cretey e la* Negazione di Pietro *di Valentin de Boulogne*

Tornando all'opuscolo del 1826, le lodi di Alberi ai due quadri di Valentin e Van Dyck già di Clemente XIV non mancarono di suscitare accese polemiche accademiche, tanto che il breve evento espositivo che riguardò i dipinti e il libretto a stampa ad essi dedicato ricevettero una feroce, ancorché anonima, recensione. Nel volume quarto delle *Memorie romane di Antichità e Belle Arti* stampato a Pesaro nel 1827[54] comparve infatti una *Lettera di A.K.X. al Sig. Francesco Alberi professore di pittura nell'Accademia di Bologna intorno alcuni giudizii per esso lui esternati in istampa* nella quale l'anonima controparte, riferendo di un consesso che discuteva del testo di Alberi, naturalmente anch'esso formato da personaggi senza nome, riportava alcune posizioni spesso maligne, e in particolare lamentava il pessimo trattamento riservato al dipinto di Francesco Francia e l'eccessiva enfasi con la quale il professore bolognese paragonava – dicendoli anzi superiori – i quadri dei due artisti "oltramontani" con quello del pittore cinquecentesco e più in generale con i capolavori della scuola bolognese. Con un tono nazionalistico l'anonimo recensore scriveva che i due dipinti stranieri in parola dovevano essere piuttosto paragonati «con un quadro di quella Pinacoteca», ma questo non avvenne perché avrebbero sfigurato, e così Alberi «non ardiva avvicinarle ai Guidi, ai Domenichini, agli Albani, ai Guercini, ai Carracci che sono in essa Pinacoteca, perché temeva riportarne biasimo generale»[55]. Infine, proprio a motivo dei giudizi sul Valentin de Boulogne e sul Van Dyck, la stoccata finale, tanto più velenosa in quanto anonima:

> Quindi, andava io meco stesso pensando e cercando nel silenzio della mia cameretta il come, ed il perché un professore di pittura potesse e dovesse anteporre un Vandyck ed un Valentin (e siano pure i due analizzati fra i migliori quadri che que' due lodati maestri ebbero dipinti), alla santa Agnese, al Rosario, al san Pietro martire di Domenichino; al san Girolamo di Agostino Carracci; alla Pietà, alla strage degli innocenti di Guido; a tanti quadri di Lodovico, di Albani, di Guercino; per fine alla santa Cecilia di Raffaello!!! Ma per quanto mi strabiliassi il cervello, non potei trovar scusa che vi

54 *Lettera di A.K.X. al Sig. Francesco Alberi professore di pittura nell'accademia di Bologna intorno alcuni giudizii per esso lui esternati in istampa,* in *Memorie romane di Antichità e Belle Arti,* IV, Pesaro 1827, pp. 163-170.

55 Ivi, p. 165.

difendesse: e parvemi pel vostro meglio che Io accusarvi innanzi al tribunale del buon gusto di lesa maestà pittorica, sarebbe stata la più mite e decorosa vendetta del vostro strambo giudizio[56].

Passaggi così duri meritarono una risposta, data alle stampe da Francesco Alberi nel 1829[57]. Il professore lamentò il fatto che l'interlocutore si era nascosto dietro all'anonimato e spiegò che le sue parole erano state volutamente fraintese, poiché egli non aveva asserito la superiorità *tout court* dei dipinti "oltramontani" rispetto ai capolavori della pinacoteca, ma aveva semplicemente scritto che i due dipinti superavano gli altri «in certe date prerogative dell'arte», il che non voleva naturalmente dire che «li super[assero] nella totalità senza eccezzione»[58]. In particolare, per il dipinto col *Cristo caduto dopo la flagellazione* dal quale ha preso le mosse questo studio, Alberi aveva scritto che «il quadro di Vandyck trionfa su tutti quelli della stessa Pinacoteca» ma per un solo aspetto, ovvero «pel gusto e sapore dell'armonioso colorito»[59]. Al di là di queste disquisizioni polemiche, le cui argomentazioni restituiscono uno spaccato piuttosto retrivo dell'ambiente accademico italiano del tempo, resta il fatto che il giudizio e l'esposizione dei dipinti appartenuti a papa Clemente XIV costituì un evento che diede adito a discussioni critiche per alcuni anni a seguire. E così il preteso Van Dyck Ganganelli, tornato ai legittimi eredi, giunse al secolo successivo, quando fu acquistato da Vittorio Belli, con tutti i più autorevoli certificati di paternità: di Alberi e della sua prestigiosa commissione accademica, che comprendeva tutti i migliori docenti figuristi bolognesi, così come, in fin dei conti, dei detrattori del professore, che pur criticandone l'affiancamento ai capolavori italiani non misero in dubbio l'attribuzione delle due opere, stimate «fra i migliori quadri che que' due lodati maestri ebbero dipinti»[60].

Infine, dalle ritrovate carte di Vittorio Belli emerge, per la *Flagellazione* del museo di Marsiglia (la quale aveva finora un'*historique* che risaliva solo all'acquisto una trentina di anni fa sul mercato antiquario), una storia che interseca quella, parimenti inedita, di altre opere di grande importanza. La storia di un dipinto appartenuto alle proprietà personali di un pontefice fino al 1774, affiancato ad altri capolavori come la *Negazione di Pietro* di Valentin de Boulogne, il *San Francesco in meditazione* a lungo

56 Ivi, p. 166.

57 F. Alberi, *Riposta alla lettera anonima stampata nel vol. IV pag. 163 delle Memorie Romane di Antichità e Belle Arti per il Nobili in Pesaro 1827*, Bologna 1829.

58 Ivi, p. 8.

59 Ivi, p. 10.

60 *Lettera di A.K.X. al Sig. Francesco Alberi*, cit. (vedi nota 54), p. 166.

attribuito ad Annibale Carracci e il *Cristo tra le croci* di Lelio Orsi. Un quadro, con quello di Valentin, al centro di una pubblica e clamorosa polemica accademica nel terzo decennio dell'Ottocento; un'opera tornata poi a Rimini ed effettivamente documentata in un inventario ottocentesco presso i successori del papa; in ultimo, poco prima del 1929, acquistata da Vittorio Belli. Un dipinto passato nel Novecento sotto gli occhi di Adolfo Venturi, Giuliano Briganti, Roberto Longhi, il quale – inconsapevolmente, e per un curioso gioco del destino – acquistò in seguito il dipinto "gemello" di Valentin de Boulogne per la propria collezione. La definitiva attribuzione a Cretey del *Cristo deposto dopo la flagellazione* dal quale ha preso le mosse questa ricerca, dovuta a Chomer, Galactéros-de Boissier e Rosenberg, non è dunque che l'ultimo capitolo di una vicenda affascinante e finora rimasta nell'ombra, tale da donare a questo dipinto marsigliese e agli altri quadri citati nelle fonti e nell'inventario Tondani Ganganelli una nuova sostanza storica e critica in un ritrovato contesto collezionistico tra le opere di papa Clemente XIV.

APPENDICE

Archivio di Stato di Rimini, Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, cc. 430-467, in part cc. 447-451 (inventario dei dipinti e delle sculture).
1858, dicembre 21
"Inventario della sostanza ereditaria mobile delle sorelle Tondani-Ganganelli del fu sig. Francesco di Rimini"
Atto notarile di divisione dei beni Tondani Ganganelli conservati nella casa dell'avvocato Carlo Gaspare Venturi, già casa Ganganelli "posta al civ. 924 Parrocchia S. Colomba, Via Patera" a Rimini, tra le sorelle Clelia, Cinzia, Geltrude, Matilde e Felice Tondani Ganganelli. Sono presenti all'atto notarile Maddalena Sibaud vedova di Francesco Tondani-Ganganelli, Monsignor don Michele Brioli mandatario delle sorelle Clelia e Cinzia, Adamo Tonini mansionario della Cattedrale che affianca il predetto Brioli, Donna Geltrude Tondani-Ganganelli vedova del Prof. Gaetano Ceccarini, Donna Felice Tondani-Ganganelli consorte di Francesco Perilli, l'eccellentissimo avvocato Carlo G. Venturini nella qualità di padre tutore e curatore legittimo di Elvira, Marietta, Francesco e Guglielmina figli ed eredi di Matilde Tondani-Ganganelli, Nicola Carli "appositamente assunto all'uopo" di testimone. Seguono varie "classi" di beni mobili ordinari, dalla biancheria, agli argenti, al mobilio, e quindi in ultimo:

Classe quadri e sculture
n. 1 Un quadro alto metri due, largo uno, e cinquantadue colla cornice bella dorata, rappresentate un Cardinale Vescovo in tutta figura a sedere, che si volge ad un Angelo, che gli presenta la Croce, creduto della scuola di Pompeo Battoni, in discreto stato, Scudi Cinque 5
n. 2 Altro quadro rappresentante il Ritratto di un Re di Spagna, con buona cornice dorata, dipinto di nessun pregio alto metri uno, e trentadue, largo metri =93, Scudi uno 1
n. 3 Altro di circa eguale altezza, e larghezza, rappresentante il ritratto del Beato Palafoz di nessunissimo pregio, baj sessanta ".60
n. 4 Simile rappresentante un'apparizione di Nostro Signore, colla Crocie in Cielo a diversi Santi alto metri uno, cinquantotto, largo metri uno e quindici, in pessimo stato, di nessunissimo pregio, avente solo una discreta cornice dorata, bajocchi settanta ".70
n. 5 Altro quadro in pessimo stato, che rappresenta un moribondo assistito da un Religioso, di nessunissimo pregio, e della grandezza circa come il qui retro descritto, avente solo una mediocre cornice dorata, baj quaranta ".40

n. 6 Idem – Idem come sopra baj quaranta ".40
n. 7 Idem – Idem come sopra baj sessanta ".60
n. 8 Idem, e questo rappresenta un Redentore, ma tutto lacero, bajocchi quaranta ".40
n. 9 Altro quadro grande, senza cornice, alto circa due metri e largo uno e cinquantadue, in cattivo stato, rappresentante un Angelo che porta il Sacramento, di nessunissimo pregio, baj venti ".20
n. 10 Simile alto metri uno e dicienove, largo uno, rappresentante S. Francesco in ginocchio avanti il Cristo, con piccola lista di cornice, di nessunissimo merito, bajocchi venti ".20
n. 11 Altro come sopra alto metri uno, e quaranta, largo uno e dodici, rappresentante un Santo che guarda su di un Libro, cui un Angelo porge il Calamaio e la penna da Scrivere, con Cornice rozza, in poco buon stato: il pennello si ritiene non affatto ignobile, Scudi uno, e bajocchi cinquanta 1.50
n. 12 Una copia del Battesimo di Nostro Signore del Guercino, di pessimo pennello, ed in pessimo stato, bajocchi trenta ".30
n. 13 Due mezze figure, una rappresentante la B. Vergine, e l'altra il Redentore, con Cornice alla Rococò alte centimetri settantaude, larghe sessantanove, compresa la Cornice, Scudi quattro 4
n. 14 Un Ritratto di Papa Ganganelli, anzi di Clemente XIV, alto centimetri 77, largo 56 con cattiva cornice, bajocchi dieci ".10
n. 15 Altro ritratto d'un Monsignore alto Centimetri 72, largo 61, bajocchi dieci ".10
n. 16 Simile di Clemente XI da Cardinale alto centimetri 97 largo 77 in cattivo stato, con pessima cornice, bajocchi dieci ".10
n. 17 Una Maddalena alta centimetri 90, larga 77 colle cornice dorata, in discreto stato, bajocchi cinquanta ".50
n. 18 Una discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli nel Cenacolo alto centimetri 66, largo 56 con piccola, e pessima cornice, baj quaranta ".40
n. 19 Un ritratto di Clemente XIV alto metri 1.10 largo centimetri 90 con discreta cornice, bajocchi ottanta ".80
n. 20 Un'Annunziata creduta della Scuola del Cignani largo centimetri 97 alto 1.17 con cattiva cornice, Scudi due, bajocchi cinquanta 2.50
n. 21 Un Sant'Angelo Raffaele con la famiglia di Tobia alto 1.47 largo 1.08 con cattiva cornice, bajocchi Trenta ".30
n. 22 Un Ritratto di papa Braschi alto 1.17 largo =90 con discreta cornice, bajocchi cinquanta ".50
n. 22A San Francesco in meditazione, meza figura grande al naturale, giudicato anche

dall'Accademia di Bologna di Annibale Caracci, con sontuosa cornice, con lo stemma di Papa Ganganelli, alto =72 largo =57 considerata la sola luce del quadro, poiché la cornice colla Cimasa sarebbe alta metri 1.46, larga centimetri 91, Scudi Sessanta 60

n. 23 La Farnesina in N.10 dieci stampe miniate, più N. diciotto 18. Altre stampe rappresentanti i Grotteschi delle Lozze di Raffaele, con buone cornici intagliate, dorate, e con Cristalli, quali di diverse dimensioni, il tutto considerato Scudi Cinquanta 50

n. 24 Un Redentore col Globo in mano, in arazzo ad ago, alto centimetri 77, largo =62 con cornice e cristallo, il lavoro alquanto smontato di colore, e la Cornice dorata a velatura in poco buon stato, Scudi Due 2

n. 25 Una Beata Vergine in forma ovale alquanto sofferta, creduta del Mancini, alta centimetri 68, larga 57 con cornice dorata in discreto stato, Scudi cinque 5

n. 26 Un San Giuseppe da Copertino in atto di volare in estasi nel tempio, alto centimetri 68 largo 57 con cornice dorata, in discreto stato, Scudi uno 1

n. 27 Una testa, che si crede dipinto della scuola del Baroccio, alto centimetri 50 largo 35 con cornice dorata in buono stato, Scudi Uno 1

n. 28 La Beata Vergine della Seggiola, copia da Raffaele, colorata a pastello, grande come l'originale, con magnifica cornice alla Rococò dorata, alta colla cornice metri 1.08 larga 1.08 scudi venticinque 25

n. 29 Un Redentore fra le Croci con Angelo di sopra che gli presenta il Calice, tavola che crederebbesi della Scuola d'Alberto Duro, con cornice intagliata, con emblemi analoghi alla passione, e dorata in buon stato, alto colla cornice centimetri 71, largo 55, scudi quindici 15

n. 30 Una testa della Beata vergine, dipinto sul rame con cornice dorata il tutto di altezza centimetri 40 largo 34, bajocchi cinquanta ".50

n. 31 Altra testa di un S. Pietro, con cornice dorata, alta centimetri 82 larga 68 bajocchi trenta ".30

n. 32 Un'Adorazione dei Re Magi, dipinto sul Rame, con cornice dorata, alto con essa centimetri 28 larga 35 Scudi uno, bajocchi cinquanta 1.50

n. 33 Una Beata Vergine con Bambino, ed Angeli, Copia di Carlo Maratta, con Cornice dorata, alto centimetri 82, largo 68 bajocchi trenta ".30

n. 34 Una Pietà con due Santi in piedi, dipinto in rame, con Cornice in cattivo stato, alto centimetri 31 largo 31 scudi uno e bajocchi cinquanta 1.50

n. 35 Una Beata Vergine col Bambino Gesù, miniatura sull'avorio, con Cornice e cristallo alto centimetri 16 largo 13 scudi Uno e bajocchi cinuqnata 1.50

n. 36 Un Crocefisso intagliato in legno a tutto rilievo, con la Beata Vergine e S. Giovanni

ai lati istoriato dalla base alla cima della croce con simboli relativi al gran mistero, alto centimetri 70 largo alla base centimetri 21, lavoro antico, Scudi venticinque 25

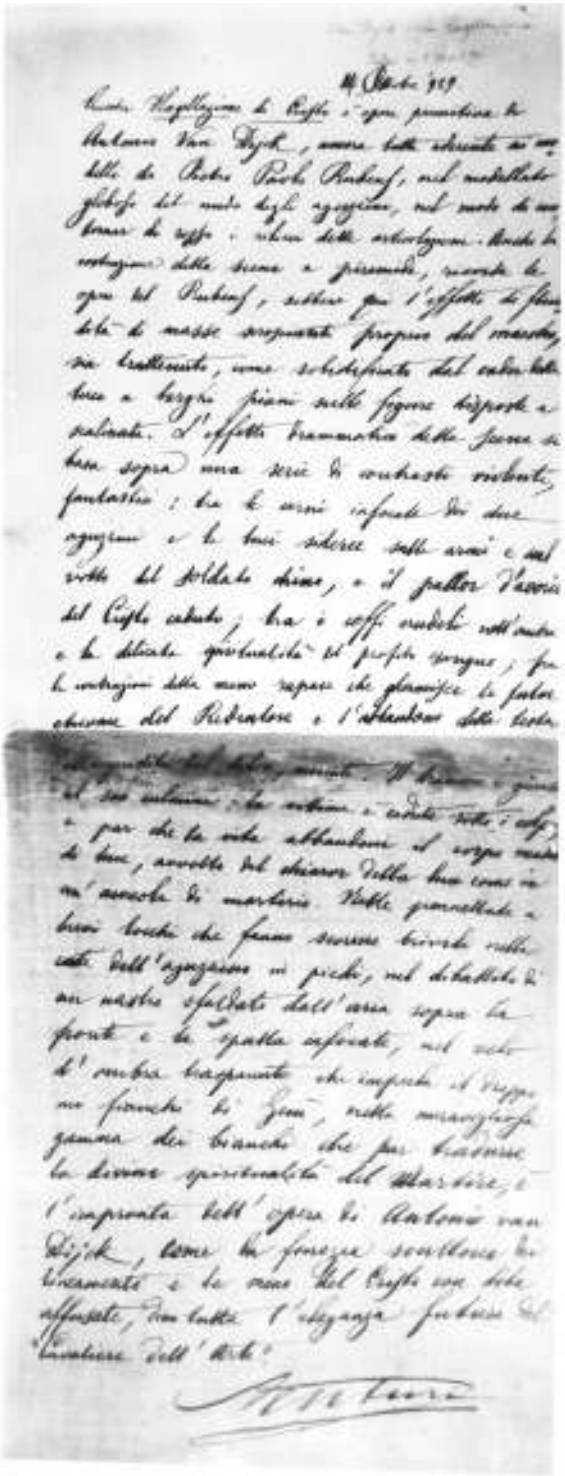
n. 37 Un Cristo di bronzo alto Centimetri 75 su di una Croce impellicciata d'ebano, colle sua base pura impellicciata d'ebano, alto metri 2.30 larga la base centimetri 66, Scudi Quindici 15

n. 38 Un busto Ritratto di Papa Ganganelli al vero, di marmo di Carrara, Scudi venti 20

n. 39 Una Flagellazione di Nostro Signore, di figure intere poco al disotto del vero, giudicato un dipinto del Vandik, alto metri 1.68 largo 1.16 con cornice liscia dorata alquanto sofferto il dipinto, Scudi cento 100

n. 40 Quadracci in poco numero, e da non meritar valore, ed alcune cornici, scudi Uno e bajocchi venti 1.20

Carlo Venturini
Madalena Sibaud ved. Tondani
Michele Prep. Brioli mand.
Geltrude Tondani V.a Ciccarino
Clelia Tondani in Perilli
D. Adamo Tonini incaricato
Luigi Pedrizi
Francesco Pedrizzi
Nicola Federici testimonia



1. «Gesù Cristo caduto durante la Flagellazione. Van Dyck», albumina, Archivio famiglia Belli, collezione privata (copia presso Rimini, Biblioteca Gambalunga, carte Belli)

2. «Gesù caduto dopo la Flagellazione / Van Dyck», fronte, Archivio famiglia Belli, collezione privata (copia presso Rimini, Biblioteca Gambalunga, carte Belli)

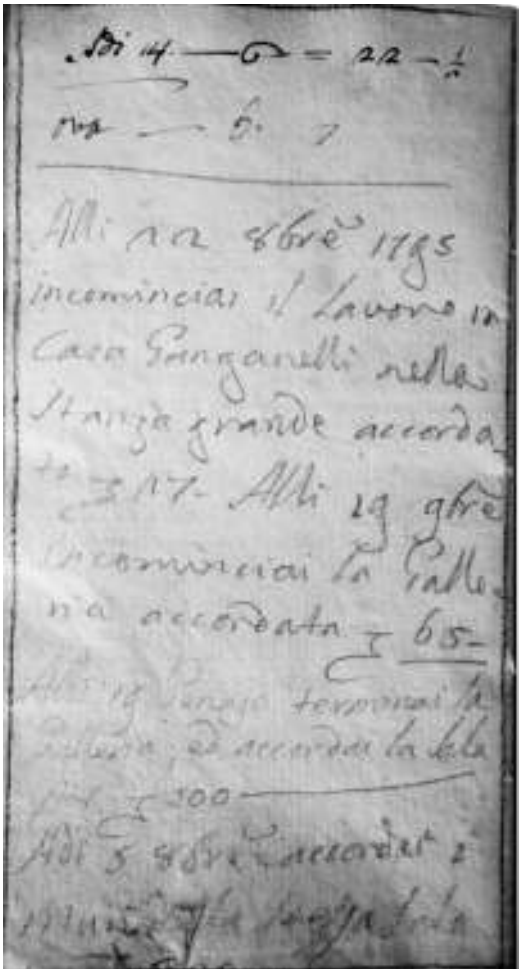
3. «Gesù caduto dopo la Flagellazione / Van Dyck», retro, Archivio famiglia Belli, collezione privata (copia presso Rimini, Biblioteca Gambalunga, carte Belli)

4. Louis Cretey, *Cristo deposto dopo la flagellazione*, Marsiglia, Musée de Beaux Arts, inv. L. 87 11

5. Adolfo Venturi, expertise sul *Cristo deposto dopo la flagellazione*, Archivio famiglia Belli, collezione privata (copia presso Rimini, Biblioteca Gambalunga, carte Belli)

6. Valentin de Boulogne, *Negazione di Pietro*, Firenze, Fondazione Roberto Longhi

7. Louis Cretey (?), *Cristo deposto dopo la flagellazione*, Monaco di Baviera, collezione privata



8. Francesco Alberi, nota autografa sui lavori svolti in casa Ganganelli a Rimini nel 1795, Rimini, collezione privata

9. Già attribuito ad Annibale Carracci, *San Francesco in meditazione*, Roma, Museo Francescano dell'Istituto Storico dei Cappuccini, inv. 0161

10. Lelio Orsi, *Cristo tra le croci,* Milano, collezione privata

NUOVE STANZE DELLA MERAVIGLIA. MUSEI E MOSTRE CHE INCANTANO

Stefania Zuliani

Interpretata come agevole stratagemma di seduzione e di incantamento o, più di rado, come duttile, e perciò efficace, strumento conoscitivo, la meraviglia è indiscussa protagonista della scena espositiva contemporanea. Una serie crescente di mostre[1], di opere e di scritti sembra confermare come all'inizio del XXI secolo proprio a questa densissima nozione, causa ed effetto sempre in bilico fra stupore e incertezza, prodigio e dubbio, soddisfazione e timore, sia stata riconosciuta una singolare capacità euristica che le consente di superare i confini, sempre meno certi ed efficaci, tra le discipline. Ed è proprio grazie alla sua felice «ambiguità»[2], che la meraviglia da qualche anno non soltanto orienta il lavoro degli artisti e dei curatori (o, spesso, degli artisti-curatori)[3] ma incide in maniera sempre più decisa anche sulla politica espositiva delle istituzioni. Delle grandi rassegne periodiche, le ormai innumerevoli biennali che si inseguono da un continente all'altro del globalizzato mondo dell'arte, e dei musei, le cui collezioni sono sovente oggetto di riscritture che, liberandosi dagli steccati della cronologia come pure dalle troppo rigide articolazioni tematiche, si riconoscono in uno spazio fluido, nell'azzardo di una messa in scena che si muove tra la *retrotopi*a (Baumann) del *theatrum mundi* e

1 Tra le altre, *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Exhibition Pavilion, 13 novembre 2001-3 febbraio 2002); *Wunderkammer: A Century of Curiosities* (New York, The Museum of Modern Art, 30 luglio-10 novembre 2008); *Wonder: Art and Science on the Brain*, (Londra, Barbican Centre, 2 marzo-8 aprile 2013); *Wonder* (Washington DC, Smithsonian American Art Museum, Renwick Gallery, 13 novembre 2015-10 luglio 2016). In Italia, oltra ai precoci contributi di Adalgisa Lugli, autrice di numerosi interventi sul tema (cfr. A. Lugli. *Arte e meraviglia. Scritti sparsi 1974-1995*, Torino 2006) e curatrice all'interno della XLII Biennale di Venezia della mostra *Wunderkammer* (Venezia, 26 giugno-28 settembre 1986), va ricordata almeno la mostra *Wunderkammer. Arte, Natura, Meraviglia ieri e oggi*, a cura di L. Galli Michero e M. Mazzotta, (Milano, Museo Poldi Pezzoli 15 novembre 2013-2 marzo 2014) , dove una sezione era dedicata alle *Wunderkammern* d'artista. Sempre nel 2013 a Venezia, in coincidenza con la Biennale, a Palazzo Widmann viene proposta la mostra, già presentata al Museo Botanico di Bruxelles, *Wunderkammer. Camera delle meraviglia contemporanee*, a cura di A. Nardone. Un particolare interesse per l'arte delle meraviglie caratterizza la proposta espositiva del Labirinto della Masone di Franco Maria Ricci a Fontanellato, dove nell'estate 2018 viene proposta la mostra *Tesori d'Oriente. La Camera delle meraviglie di Garcia de Orta*, a cura di M. Carvalho.

2 P. Huelguera, *Polyvalent Spaces: The Postmodern Wunderkammer and the Return of Ambiguity*, in *Toward a New Interior: Anthology of Interior Design Theory*, a cura di L. Weinthal, New York 2011, pp. 519-626.

3 Sul ruolo curatoriale sempre più spesso assunto dagli artisti si veda almeno J. Bawin, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée,* Paris 2014.

la indiscriminata possibilità combinatoria di cui internet è luogo e modello. Di questo scenario instabile e per molti versi sfuggente proverò a mettere a fuoco qui alcuni nodi critici, evidenziando come, al di là della credibilità e coerenza delle singole proposte, il fenomeno intervenga in maniera significativa nella ridefinizione dello statuto dell'arte e della storia dell'arte. Un discorso critico interminabile che nel momento espositivo trova oggi un irrinunciabile spazio di verifica e di trasformazione.

1. Anacronismo delle esposizioni

Dell'anacronismo, della sua *sovranità* e *fertilità* ha discusso con ricchezza di argomenti Georges Didi-Huberman nel volume *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000). Interrogando con la dovuta imprudenza il pensiero eccedente di Georges Bataille, di Walter Benjamin, di Carl Einstein e, naturalmente, di Aby Warburg, la cui presenza è per Didi-Huberman quella, ricorrente, di un necessario *fantasma*[4], in questo saggio, tradotto in Italia nel 2007, l'autore costruisce un efficace e comunque problematico elogio delle configurazioni anacronistiche. Egli individua infatti nella sovradeterminazione dell'immagine, nella pluralità dei tempi che in essa sempre si condensano e si strutturano, le ragioni di una storia dell'arte, audace e rigorosa, capace di sostenere criticamente quel lavoro di necessario montaggio di tempi che, Didi-Huberman ne è certo, ogni storico dell'arte non può non intraprendere: «Una storia dunque di oggetti policronici, di oggetti eterocronici e anacronistici. E ciò non vuol dire appunto che nel bene e nel male la storia dell'arte è di per sé una disciplina anacronistica?»[5]. Quella che lo studioso francese declinerà anche nei suoi successivi contributi – nel 2008, ad esempio, pubblica *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*[6] – è una proposta teorica che, nel ridiscutere dalla prospettiva dell'arte la nozione stessa di storia, s'inserisce pienamente all'interno di un dibattito critico che, generando veri e propri *controtempi*[7], ha negli ultimi decenni interessato tutte le discipline storiche coinvolgendo in maniera significativa la storia dell'arte e il suo statuto, alla cui revisione hanno nella stagione postmoderna contribuito anche

4 G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, Paris 2002, trad. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006.

5 Id., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000, trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007, p. 24.

6 Id., *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008, trad. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino 2009.

7 S. Chiodi, *Controtempi*, in "Doppiozero", 1 luglio 2013 http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/controtempi (consultato il 4 luglio 2018). Su questi temi si veda anche *Enciclopedia delle arti contemporanee. Il tempo interiore*, a cura di A. Bonito Oliva, prefazione di F. Rella, Milano 2013.

le proposte dei *cultural studies*[8] e poi quelle dei *visual studies*, senza naturalmente dimenticare il peso che, in quest'opera di verifica e decostruzione, ha avuto e continua ad avere la globalizzazione del sistema dell'arte[9]. Di questo processo, che secondo differenti prospettive teoriche ha messo in radicale problema soprattutto la linearità e la continuità della storia e, in particolare, della storia dell'arte, privilegiando un'idea di temporalità più complessa, estesa e stratificata, asimmetrica («la costellazione» di cui scriveva, come sempre profetico, Benjamin), il sistema delle mostre o, meglio, quello che Tony Bennet ha chiamato l' «exhibitionary complex»[10] ha immediatamente colto, e spesso semplificato, le possibilità espositive. Lo attesta la serie, sempre più nutrita, di rassegne temporanee, di biennali ed anche di ordinamenti museali che negli ultimi anni hanno proposto una esplicita, ma non sempre criticamente avvertita, messa in discussione della narrazione storica tradizionale, cronologica e continua, manifestando in maniera sempre più decisa l'insofferenza per le costrizioni e i limiti imposti da quello che nel catalogo della mostra *Théâtre du Monde*, tenutasi alla Maison Rouge di Parigi nel 2013, Thierry Dufrêne ha felicemente definito «le corset de la chronologie»[11]. Un fenomeno che trova le sue premesse nella diffusione, dapprincipio accolta con esitazione ma ormai ampiamente legittimata, dei cosiddetti allestimenti "astorici" di cui resta esemplare quello, organizzato secondo ampie «zone d'influenza», che venne adottato nel 2000 per le collezioni della neonata Tate Modern di Londra. In occasione dell'apertura del nuovo museo, Nicolas Serota, allora direttore della Tate, scelse di sperimentare un'alternativa sia agli ordinamenti monografici che a quelli cronologici[12], scardinando in particolare il dogmatismo del racconto evolutivo modernista impostato da Barr al MoMA negli anni trenta e divenuto poi, grazie anche alla politica di espansione e di promozione economica e culturale degli Stati Uniti nel secondo dopoguerra, un canone indiscusso per i musei d'arte moderna (e non solo)[13]. Questa proposta era l'esito, per

8 D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven 1989.

9 Sul tema cfr. *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, a cura di H. Belting, A. Buddensieg, Ostfildern 2009; *Art and Globalization*, a cura di J. Elkins, Z. Valiavicharska, A. Kim, Penn State University 2010; M. Perniola, *L'arte espansa*, Torino 2015. Si veda anche J. Elkins, *La théorie de l'art mondial*, in corso di stampa che, prendendo le mosse dall'apertura del Louvre Abu Dhabi, discute della possibilità di una teoria mondiale dell'arte. https://www.academia.edu/36954396/La_th%C3%A9orie_de_lart_mondial (consultato il 14 luglio 2018).

10 T. Bennet, *The Exhibitonary Complex*, "New Formation", 4, 1988, pp. 73-102, ora in Id. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London 1995, pp. 59 ss.

11 T. Dufrêne, *Pour en finir avec le corset de la chronologie: vers une histoire de l'art élargie qui rapproche les temps et les øeuvres*, in *Théâtre du Monde: le musée des charmes versus le musée docile*, catalogo della mostra (Parigi, La Maison Rouge, 19 ottobre 2013-12 gennaio 2014), a cura di J.-H. Martin, Paris 2013, pp. 30-37.

12 N. Serota, *Experience or interpretation. The dilemma of museums of modern art*, London 1996, trad. it. *Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna*, a cura di M. Costanzo, Roma 2002.

13 Cfr. J.P. Lorente, *Los museos de arte contemporàneo: Nòcion y desarrollo historico*, Gijon 2008,

alcuni scandaloso, della progressiva trasformazione dei modelli espositivi maturata negli ultimi anni del secolo scorso, segnati da una maggiore diffusione, anche nell'ambito dei musei d'arte, di ordinamenti tematici e, soprattutto, da una crescente attenzione alla narrazione[14]. Rispetto a tale proposta, ad informare oggi la scena espositiva globale non è più soltanto, o tanto, il ripensamento (spesso l'abbandono) del paradigma storicistico, di una visione lineare della storia alla cui corrosione avevano lavorato già a partire dalla fine degli anni settanta del secolo scorso i teorici del postmoderno e della post-storia[15]. Ora il punto in discussione non è la necessità, oramai largamente condivisa anche dalle stesse istituzioni, di imbastire racconti più liberi e trasversali delle collezioni o di immaginare mostre in cui a tenere insieme le opere non siano più nessi cronologici o di coerenza storica (e varrà la pena di citare a questo proposito almeno la fortunata e per molti versi paradigmatica *Pompei@Madre. Materia archeologica: le collezioni*, a cura di Massimo Osanna, Direttore del Parco Archeologico di Pompei e di Andrea Viliani, direttore del Madre, Museo d'arte contemporanea Donnaregina di Napoli, dove archeologia, arte antica e contemporanea sono confluite in uno spettacolare racconto visivo); la questione è un'altra e riguarda naturalmente il rinnovamento della storia (delle storie) dell'arte, che, come sostiene ancora Dufrêne, deve andare «vers une histoire de l'art qui rapproche les temps et les oeuvres»[16], alla ricerca, consapevolmente azzardata, di legami, di vibrazioni comuni tra opere di ogni tempo e luogo, ma riguarda anche, più radicalmente, l'arte stessa, la sua definizione e riconoscibilità, di cui garante è proprio il sistema dell'arte (*The Artworld*, come lo ha definito nell'ormai lontano 1964 Arthur Danto)[17] e, in particolare, il dispositivo espositivo. Il moltiplicarsi di mostre che mettono in scena collezioni private o d'artista[18], cui corrisponde una sempre più estesa adozione da parte dei curatori dell'indisciplinato e soggettivo «*Kunstwollen* collezionistico»[19]

trad. ing. *The Museums of Contemporary Art. Notion and Developement*, Farnham 2011, in particolare pp. 199 ss.

14 Il *narrative turn* che ha interessato le scienze umane di fine secolo ha avuto riflessi significativi nella museologia e nella museografia. Lo attestano, in Italia, i musei di narrazione firmati dal collettivo artistico Studio Azzurro. Cfr. Studio Azzurro, *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, a cura di G. Papa, P. Rosa, Cinisello Balsamo 2011.

15 Su questi temi A. Trimarco, *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Roma 2004.

16 Dufrêne, *Pour en finir*, cit. (vedi nota 11), p. 37: «On peut se tromper, je dirais même plus: pour être fidèle à l'esprit du jeu du corset desserré de la chronologie, on doit se tromper! Le jeu n'est pas la réalité. Les rapprochements que nous "jouons" en disent souvent plus sur notre vision du monde et de l'art que sur celle des créateurs des oeuvres».

17 A.C. Danto, *The Artworld*, "The Journal of Philosophy", LXI, 19, 1964, pp. 571-584.

18 Significativa l'attività della già citata Maison Rouge di Parigi, Fondation Antoine del Galbert, che ha nel corso dell'ultimo decennio ospitato numerose mostre-installazione dedicate a singole collezioni private (Walter Setari, David Walsh, De Galbert…) con una particolare attenzione ad esperienze di confine tra arte, etnografia, teatro (http://lamaisonrouge.org/fr). Nel 2015 la Barbican Art Gallery di Londra ha ospitato la collettiva, a cura di L. Yee, *Magnificent Obsessions: the Artist as Collector* (12 febbraio-25 maggio 2015).

19 A. Lugli, *Museologia*, Milano 1992, p. 54.

trasformato in duttile criterio museografico, è sintomatico di un orientamento che non solo rende necessaria una riflessione sul valore conoscitivo del momento espositivo e sul suo rapporto con la storia dell'arte, ma implica (ed è, a mio avviso, il problema più urgente) un ripensamento della definizione stessa di mostra "d'arte".

Al di là, infatti, del rischio di "essenzialismo" che si nasconde dietro l'apparente libertà delle attuali scelte curatoriali, il cui (non sempre dichiarato) carattere soggettivo in fondo esprime la volontà di creare un nuovo canone, come ha sottolineato Debora J. Meijers nel 1992[20], l'aspetto che appare più controverso è quello del recupero strumentale della tradizione del collezionismo enciclopedico come "indisciplinato" modello espositivo, recupero che non tiene conto se non occasionalmente dello specifico significato storico e del preciso valore epistemologico di questa esperienza, oggetto di studio da parte di Schlosser nel suo seminale *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance* (1908). Più che come un fenomeno storicamente definito, di cui nel suo inaugurale contributo Schlosser ha ricostruito, con spirito partigiano, consistenza e limiti[21], o come un preciso sistema di costruzione e rappresentazione topologica della conoscenza informato ad un'episteme fondata sull'analogia – secondo la foucaultiana lettura di H. Hooper Greenhil[22] –, la Wunderkammer è divenuta oggi una modalità espositiva in cui, a differenza di quanto ha proposto Adalgisa Lugli nella mostra da lei curata all'interno della Biennale di Venezia del 1986, ad essere privilegiata non è tanto la relazione tra gli oggetti che appartenevano alle antiche collezioni e la sensibilità di quelle ricerche dell'arte contemporanea che rimettono in questione il rapporto tra arte e scienza e tra arte e natura: ad essere valorizzato oggi è soprattutto il carattere decisamente eterogeneo e insolito di quanto raccolto nelle stanze delle meraviglie e la possibilità di creare cortocircuiti di senso, o anche, spesso, soltanto ottici, tra oggetti di diversa natura. È quanto accaduto, ad esempio, in occasione della Biennale di Venezia curata da Gioni nel 2013, dove a succedersi o, meglio, a confrontarsi lungo il percorso

20 Secondo la studiosa le mostre a-storiche «tentano di riparare l'erosione del concetto di stile e il crollo del concetto di evoluzione sforzandosi di creare una nuova unità con altri strumenti: le "corrispondenze" e l'idea di uno stile universale, originale». D.J. Meijers, *The Museum an the "ahistorical exhibition". The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?*, Maastricht 1992, trad. it *Il museo e la mostra "a-storica". L'ultima trovata degli arbitri del gusto o un fenomeno culturale importante*, in *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, a cura di C. Ribaldi, Milano 2005, p. 230.

21 Come ha notato Adalgisa Lugli nel 1983, «*la radicalizzazione proposta da Schlosser di una consuetudine italiana intesa quasi esclusivamente agli oggetti d'arte e di un'altra fascia, quasi premoderna, specializzata precocemente in reperti scientifici, è forse troppo netta e porta alla censura dei molti segni che sembrano indicare piuttosto il contrario*». A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa,* Milano 2005[3], p. 57. Questa edizione, ripropone il testo del 1983 con una nota di Martina Mazzotta, un'introduzione di Roland Recht e la prefazione con cui Lugli volle accompagnare la seconda edizione (1988) del volume.

22 E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Schaping of Knowledge*, London-New York 1992, trad. it. *I Musei e la formazione del sapere*, Milano 2005.

espositivo della mostra centrale, costruita all'insegna dell'impossibile *Palazzo Enciclopedico* progettato da Auriti[23], erano opere firmate da riconosciuti artisti e, certo più rari, oggetti prodotti senza alcuna intenzione artistica. In mostra, oltre a dipinti, sculture, installazioni, video, fotografie d'autore, s'incontravano infatti psicogrammi e test, oggetti d'affezione ed esempi di eterodossa collezione (le pietre di Roger Caillois, per esempio, o gli anonimi album fotografici selezionati da Cindy Sherman), senza poi dimenticare la presenza, sparsa anche nei padiglioni nazionali, di un'ampia tipologia di materiali etnografici. Feticci che, dopo essere stati emancipati dal *bric-à-brac* esotico del Trocadéro grazie alla sensibilità del «surrealismo etnografico»[24] (un'avanguardia epistemologica ben decisa a sottolineare nelle spoglie vetrine del Musée de l'Homme non le qualità estetiche ma il valore culturale di quegli oggetti), sono oggi di nuovo riconsacrati e messi in mostra come opere d'arte senza tempo (e in fondo anche senza luogo) nell'allestimento ricco di suggestioni e di emozionanti ombre del Musée du Quai Branly[25].

Le ragioni di questa, sempre più consueta, mescolanza tra opere d'ogni tempo, manufatti di disparata provenienza ed anche eccentrici *naturalia*[26], una mescolanza che è in molti casi nient'altro che una, talvolta incantevole, tessitura visiva, mi sembra possano essere soltanto occasionalmente ricondotte alla consapevole intenzione di far spazio all'impuro, di "profanare" la trasparenza del linguaggio artistico per dare voce al rimosso, a ciò che le maglie dello stile e della forma non riescono a contenere e a disinnescare[27], rimettendo magari in campo depotenziate istanze surrealiste. Allusioni e citazioni di «un'avanguardia della meraviglia» (Lugli) spesso addomesticata, ricondotta essenzialmente al dettato di Breton, non a caso nume tutelare della ricordata biennale del 2013, di cui si nutrono peraltro molte delle più recenti esperienze espositive che interpretano «l'art au large»[28], per citare Jean-Hubert Martin, curatore nel

23 « *In questi musei delle origini [le Wunderkammern n.d.r.] non dissimili dal Palazzo sognato da Auriti, curiosità e meraviglia si mescolavano per comporre nuove immagini del mondo fondate su affinità elettive e simpatie magiche»:* M. Gioni, *È tutto nella mia testa?* in *Il Palazzo Enciclopedico*, catalogo della LV Biennale Arte (1 giugno-24 novembre 2013), a cura di M. Gioni, N. Bell, Venezia 2013, p. 27.

24 J. Clifford, *The Pure Products Go Crazy* [1988], trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino 1993, pp. 143 ss.

25 Sul progetto museologico e museografico del Musée du Quai Branly si veda *Le dialogue des cultures. Actes des rencontres inaugurales du Musée du Quai Branly (21 juin 2006),* a cura di B. Latour, Paris 2007.

26 La presenza di opere d'arte del passato e del presente e di oggetti di altra, comunque rara e preziosa, natura è, ad esempio, costante nelle mostre che il collezionista Axel Veervoordt ha promosso negli ultimi anni a Palazzo Fortuny a Venezia: http://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/mercato/2017/08/intervista-axel-vervoordt-museo-fortuny-venezia/(consultato il 15 giugno 2018).

27 G. Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Paris 2013, p. 171.

28 J.-H. Martin, *L'Art au large*, Paris 2012. Oltre a evidenziare la sensibilità di Martin per l'eredità surrealista e per un lavoro curatoriale che non si riconosce in rigide classificazioni tipologiche o cronologiche, la raccolta di scritti documenta ampiamente il lavoro preparatorio alla celebrata e molto discussa mostra

1989 della cruciale mostra *Magiciens de la terre* e convinto sostenitore di un allargamento dei confini, non solo geografici, dell'arte.

Il senso di queste proposte espositive, anacronistiche e, soprattutto, in bilico tra le discipline, secondo una nuova scienza dell'analogia di cui monumentale e persino ridondante esempio è stata dOCUMENTA (13)[29], va piuttosto ricercato nella volontà di attivare quello che David Freedberg ha chiamato «The Power of Images»[30] e, quindi, di sollecitare reazioni ed emozioni intense da parte dello spettatore. Una museografia e una museologia delle emozioni che spesso recuperano, ed è un paradosso solo apparente, la dimensione storica, accentuandone però essenzialmente gli aspetti narrativi e biografici[31], puntando ad un coinvolgimento emotivo che lavora sull'empatia[32] e che valorizza un rapporto ravvicinato e di immedesimazione tra il visitatore e le opere o la collezione esposta – è il caso, in questo senso esemplare, del Museo dell'innocenza realizzato a Istanbul da Orhan Pamuk, il quale nel suo *Modesto manifesto per i musei* precisa come «L'obiettivo dei musei presenti e futuri non dovrebbe essere quello di rappresentare lo stato, ma quello di ricreare il passato dei singoli esseri umani»[33] – o

Magiciens de la terre al Centro Georges Pompidou dove, nel 2014 - e quindi a 25 anni dall'evento -, è stata proposta un'esposizione che della mostra del 1989 ha ripercorso il progetto e raccontato gli esiti: *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire,* a cura di Annie Cohen-Solal. Sul ruolo giocato da *Magiciens de la terre* nel modificare la lettura dell'arte extraeuropea si veda anche R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Milano 2012, pp. 63-81.

29 In particolare la sezione *The Brain* (allestita nell'emiciclo del Fridericianum), dove una varietà inusitata di opere, reperti, oggetti offriva un affascinante e piuttosto misterioso introito alla mostra, rappresentava la manifestazione più netta della visione olistica e anacronistica data da Carolyn Christov-Bakargiev alla rassegna che, nel testo introduttivo all'esorbitante catalogo scrive: «The boundary between what is art and what is not becomes less important.[…] dOCUMENTA (13) is driven by a holistic and non logocentric vision that is shared with, and that recognizes, the knowledges of animate and inanimate makers of the word». C. Christov-Bakargiev, "*The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time*", in *dOCUMENTA (13): The book of book*s, catalogo della mostra (Kassel, 9 giugno-16 settembre 2012), a cura di K. Sauerländer, C. Marten, Ostfildern 2012, p. 31.

30 D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London 1989, trad. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 2009. Molto opportunamente l'autore ha nell'introduzione chiarito che il suo non è un libro di storia dell'arte, specificando poi di voler cancellare la distinzione fra oggetti magici e devozionali e oggetti d'arte in una logica di continuità che allontana la sua proposta da quella dell'antropologia delle immagini di Hans Belting. Su questo punto si veda M.G. Mancini, *Tra storia dell'arte e antropologia delle immagini. Hans Belting interprete della Global Art History*, in "Annali di critica d'arte", n.s., 1, 2017, pp. 359-372.

31 F. Bodenstein, *The Emotional Museum. Thoughts on the "Secular Relics" of Nineteenth-Century History Museums in Paris and their Posterity*, "*Conserveries mémorielles*", 9, 2011, (consultato il 10 luglio 2018). URL : http://journals.openedition.org/cm/834

32 Concetto cardine della critica d'arte del Novecento, l'empatia è tornata negli ultimi anni ad avere una posizione centrale nel dibattito critico e negli studi sulle modalità di ricezione dell'opera d'arte grazie anche alle proposte elaborate da Freedberg e dal neuroscienziato Vittorio Gallese, noto per le sue ricerche sui neuroni specchio: cfr. almeno D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, "Trends in Cognitive Sciences", XI, 5, 2007, pp. 197-203.

33 O. Pamuk, *Modesto manifesto per i musei*, in *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, a cura di L. Lombardi, M. Rossi, Monza 2018, p. 28.

che cerca piuttosto di sollecitare reazioni di stupore e persino di choc, creando ordigni espositivi (percettivi) complessi, vere e proprie installazioni che si propongono come nuove, spesso perturbanti, stanze della meraviglia.

2. *"Wonderkammern"*

Wonder in contemporary artistic practice[34] è il titolo di una raccolta di saggi edita nel 2017 che, adottando una prospettiva francamente anglosassone[35], affronta attraverso una singolare varietà di approcci la questione, certamente urgente, di come la meraviglia rappresenti uno dei cardini dell'esperienza contemporanea dell'arte e dell'idea di esposizione. Articolato in tre sezioni (*Taxonomy, Structure and Identities*; *Contemporary Curatorial Practices*; *Contemporary Artistic Practice and the Function of Wonder*), il volume offre uno spaccato parziale ma significativo dell'uso e dei significati che la meraviglia – *Wonder,* più precisamente – assume all'interno della scena artistica e curatoriale degli ultimi anni, almeno in quella occidentale («The imperative to wonder is everywhere in the West»[36]) di cui si tenta una prima, ovviamente incompleta, sistematizzazione[37] e di cui, soprattutto, si sottolinea con insistenza il carattere sovversivo e innovativo. Ad essere enfatizzata è in particolare la capacità della meraviglia di ricreare quell'intervallo del quale Dorfles aveva lamentato per tempo la perdita, creando non tanto un momento di silenzio quanto una sorta di "suspension of disbelief", una condizione che Stephen Greenblatt, in un fortunato saggio del 1990, aveva definito di «exalted attention»[38]. La meraviglia suscita in ogni caso un'alterazione percettiva, attuando uno spostamento che, riallacciandosi in qualche modo al *détournement* situazionista[39] e al meraviglioso "quotidiano" che anima, ad esempio, le pagine bretoniane di *Nadja* o dell'*Amor fou*, può secondo Alistair Robinson rappresentare un'adeguata risposta agli squilibri sociali e all'eccessivo potere esercitato oggi dal mercato, segnando una frattura nelle convenzioni che ingabbiano l'esperienza

34 *Wonder in contemporary artistic practice,* a cura di C. Mieves, I. Brown, New York-London 2017.

35 Basterà segnalare l'assenza di qualsiasi riferimento al testo di J. von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig 1908 (peraltro non ancora tradotto in lingua inglese), o ai ricordati studi di Adalgisa Lugli su arte e meraviglia.

36 W. Buckingham, *Wonders Without Wonder. Diving the Donkey-Rat*, in *Wonder in contemporary*, cit. (vedi nota 34), p. 55.

37 T. Shafran, *Archives of Wonder. Colleting the Liminal in Contemporary Art,* cit. (vedi nota 34), pp. 19-35.

38 S. Greenblatt, *Resonance and Wonder*, "Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences", XLIII, 4, gennaio 1990, pp. 11-34, trad. it. *Risonanza e meraviglia*, in *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento,* a cura di I. Karp e S.D. Lavine, Bologna 1995.

39 C. Mieves, I. Brown, *Introduction,* in *Wonder in contemporary,* cit. (vedi nota 34), p. 15.

soggettiva e sociale[40]. Il rischio, comunque presente, è quello di provocare una sorta di «intossicazione» (Clifford), di generare, cioè, uno straniamento a tal punto pervasivo da portare l'individuo ad un compiaciuto isolamento rendendo di fatto impossibile un'autentica esperienza conoscitiva e, quindi, un'adesione critica alla realtà. Insomma, suscitare meraviglia è, per gli artisti ed ancor più per i curatori, un'operazione tutt'altro che innocente, comporta delle responsabilità e richiede, soprattutto da parte delle istituzioni, delle avvertenze che, nonostante le sollecitazioni e gli esempi che vengono dalla cosiddetta «museologia critica»[41], molto di rado vengono fornite al pubblico, il quale si trova troppo spesso immerso in "meravigliosi" percorsi di visita di cui apprezza le suggestioni e le emozioni senza avere gli strumenti per comprenderne le ragioni teoriche e le inevitabili - quanto opportune -, parzialità. Se, come è accaduto in occasione della bella mostra *Dioramas*, allestita nell'estate del 2017 al Palais de Tokyo di Parigi e poi, con il titolo *Diorama. Erfindung einer Illusion*, alla Schirn Kunstalle di Francoforte, è l'oggetto stesso dell'esposizione ad essere un dispositivo di meraviglia, di illusione e di dichiarata finzione, il rischio di ambiguità sembrerebbe essere minore. In realtà, nell'oscurità degli spazi al pianterreno del Palais di Tokyo, divenuti per l'occasione labirintici e persino soffocanti – ed è appena un ricordo la libertà quasi eccessiva degli sguardi e delle prospettive che definiva quello che era nato nel 2002 come un destrutturato sito di creatività contemporanea[42] – ad accendersi davanti agli occhi incantati degli spettatori era, ancora una volta, una sequenza stupefacente di *naturalia artificialia* e *mirabilia*, opere d'arte firmate da riconosciuti protagonisti dell'arte contemporanea – Anselm Kiefer, in mostra con la serie inquietante dei *Family Pictures* 2013-2017, o Ai Weiwei con i 6 diorami di *S.A.C.R.E.D.* 2011-2013 – e incredibili tassidermie, presepi ed allestimenti museali – merita di essere citato quello progettato nel 1975 da Georges Henri Rivière, *Du berceau à la tombe*, per il Musée National des arts et traditions populaires e oggi conservato al MuCEM di Marsiglia –, ricostruzioni di ambienti naturali e antropologici che trovavano uniformità nel buio che li incorniciava e ne esaltava l'eccezionalità e il mistero lungo il preordinato percorso di visita. A problematizzare questa continuità di visione, scandita comunque in sezioni, interveniva correttamente il catalogo della mostra[43], dove una serie di saggi a firma

40 A. Robinson, *Spectral Exhibition. The Wonders of the Invisible World (or Exhibiting Contradiction – Known Knowns and Unknown Unknowns)*, in *Wonder on contemporary*, cit. (vedi nota 34), p. 129.

41 J.P. Lorente, *De la nouvelle muséologie à la muséologie critique: une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjectifs*, in *Nouvelles tendances de la muséologie*, a cura di F. Mairesse, Paris 2016, pp. 55-66.

42 Cfr. P. Nicolin, *Palais de Tokyo. Sito di creazione contemporanea*, Milano 2006.

43 *Dioramas*, catalogo della mostra (Parigi, Palais de Tokyo, 14 giugno-30 settembre 2017), a cura di K. Dohm, C. Garnier, L. Le Bon, F. Ostende, Paris 2017.

di studiosi di differenti discipline e le testimonianze di alcuni degli autori dei diorami in mostra hanno portato alla luce le questioni politiche, storiche, etiche, oltre che di strategia della visione, che i diorami mettono in campo a seconda del loro ambito di utilizzo. Senza per questo rinunciare ad un folgorante esergo baudelairiano che, proprio ad apertura del catalogo, dichiara come la magia brutale ed enorme dei diorami sia "une utile illusion": «Ce choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai»[44].

Del resto, nessuno come Baudelaire, il pensatore dei «concetti doppi»[45] e autore del saggio sul pittore della vita moderna dove si celebra il carattere a un tempo effimero ed eterno della bellezza, una bellezza relativa e sensibile alle trasformazioni del presente, può esserci d'aiuto nel comprendere i mutamenti che oggi interessano l'arte e il suo racconto espositivo. E il poeta certamente non avrebbe avuto esitazioni nel condividere l'affermazione di Amleto: «Time is out of joint». Un celebre verso di William Shakespeare, citato anche dal visionario Philip Dick, che è stato scelto come viatico per la riscrittura della collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, non a caso diventata oggi, sotto la direzione di Cristiana Collu, Galleria Nazionale[46]. Il tempo è fuori sesto, si è irrimediabilmente scardinato e le stanze del museo, la cui sede, lo sappiamo, venne costruita a Valle Giulia in occasione dell'Esposizione universale di Roma del 1911 – di una mostra effimera, quindi – si aprono ad accordi, a incontri tra opere che non sono tasselli di una storia ma frammenti, schegge di una collezione – del resto, quando il Beaubourg aveva nel 2005 rimesso in gioco la sua collezione, lo aveva fatto all'insegna del Big Bang[47] – legati da ipotesi e consonanze. Affinità che solo di rado sono frutto di una soluzione iconografica perché più spesso a tenere insieme opere (e immagini) è una sorprendente visione cinematografica, costruita anche attraverso l'utilizzo di statue sottratte all'oblio dei depositi, in grado di suscitare nel visitatore una meraviglia che si serve della luce e non dell'oscurità densa di misteri delle tante, e forse troppe, *dark room*[48]

44 Ivi, s.p.

45 A. Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris 1990, trad. it. *I cinque paradossi della modernità*, Bologna 1993.

46 Cfr. http://lagallerianazionale.com/mostra/time-is-out-of-joint/ (consultato il 10 luglio 2018). Sui criteri che hanno guidato la riscrittura della collezione si veda C. Collu, M. Maiorino, *The Time is out of joint ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo*, "Ricerche di S/confine", Dossier n. 4, Esposizioni (2018), Atti del convegno internazionale (Parma 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelij, F. Zanella, S. Zuliani, pp. 527-536.

47 *Big Bang, Destruction et création dans l'art du 20e siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 15 giugno 2005-3 aprile 2006), Paris 2005.

48 L'utilizzo del buio avvolgente, che caratterizza spesso le installazioni e gli ambienti degli artisti, a partire da quelli seminali di Lucio Fontana (ricostruiti in una importante mostra all'Hangar Bicocca di Milano nel 2017), passando per quelli degli op-artisti fino alle spettacolari installazioni di Carsten Höller, viene oggi spesso adottato come rapida soluzione per attribuire una temperatura emotiva agli allestimenti, accentuando il carattere voyeuristico e solitario dell'esperienza. In particolare, come attestano ad esempio le

che negli ultimi anni hanno finito col soppiantare il modernista *white cube*[49]. Tra feroci polemiche e alcune drastiche prese di posizione, la riorganizzazione della imponente collezione della Galleria Nazionale ha ottenuto, non c'è dubbio, molta attenzione da parte della critica e del pubblico, che ha ripreso in maniera più assidua a frequentare un museo le cui sale hanno in passato sofferto di eccessivo silenzio. Il pericolo di questo tipo di operazioni è che, a causa dei turbamenti della politica o delle avversità finanziarie, quella che inizialmente viene proposta come una rilettura temporanea della collezione (e per questo più libera di sperimentare ed anche di scandalizzare), possa trasformarsi, suo malgrado, in un involontario ordinamento permanente che per forza di cose non può che sclerotizzare e rendere vana, se non parodistica, ogni originaria intenzione di creare meraviglia e, attraverso l'emozione, nuovo significato. L'equilibrio fra l'elemento eterno e l'elemento transitorio in cui Baudelaire riconosceva la bellezza e la forza "presente" di una modernità lontana dalle lusinghe di un illusorio progresso, è l'equilibrio prezioso al quale dovrebbe aspirare ogni proposta espositiva che, muovendosi oltre i confini stabili della cronologia, dei generi e dei temi, tenti la strada della mescolanza e della meraviglia. Si tratta però di un equilibrio molto fragile da mantenere, precario per definizione e perciò legato ad una durata da definire a partire da valutazioni critiche e considerazioni museologiche e che non può essere determinata da, magari serissimi, motivi d'ufficio o, nei casi peggiori, da beghe politiche e dispute amministrative.

Perché la meraviglia possa rinnovarsi nei musei e non coprirsi di polvere, perdendo splendore e senso (come era accaduto alle dimenticate collezioni enciclopediche alle quali Schlosser cercò agli inizi del Novecento di dare ordine e valore), ci vuole molta cautela e molto coraggio. Nella consapevolezza che poi a garantire la meraviglia non è né il prestigio degli oggetti né la raffinatezza degli allestimenti, ma l'intensità degli sguardi e la lucidità dei pensieri che ne interrogano il significato.

ricordate mostre a Palazzo Fortuny (vedi nota 26), la scelta di ridurre la luminosità creando condizioni di visione alterate è funzionale all'attribuzione di un autonomo valore estetico alla mostra, che si presenta come un'opera prima ancora di mettere in scena degli oggetti. Tra le mostre recenti costruite come immersive *dark room* merita di essere citata *Gravity. Immaginare l'universo dopo Einstein* (Roma, Maxxi, 2 dicembre 2017-6 maggio 2018), dove affioravano dal buio modelli scientifici ed opere d'arte contemporanea, a ribadire una nuova permeabilità disciplinare e un rapporto di rinnovata connessione tra arte e scienza.

49 Cfr. B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 2000, trad. it. *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Milano 2012.

I QUADRI DI PAPA CLEMENTE XIV GANGANELLI (1769-1774). LA *FLAGELLAZIONE* DI LOUIS CRETEY, UNA *NEGAZIONE DI PIETRO* DI VALENTIN DE BOULOGNE E ALTRE VICENDE STORICHE E CRITICHE DI UNA COLLEZIONE DIMENTICATA

The paintings of Pope Clement XIV Ganganelli (1769-1774). The Flagellation *of Louis Cretey, a* Negation of Peter *by Valentin de Boulogne and other historical events and criticism of a forgotten collection*

Giulio Zavatta

Some unpublished documents and photos belonging to Vittorio Belli's heirs unveil his collection. The previous provenance of some paintings from the collection of Pope Clement XIV was also included in the documents, in particular a Van Dyck *Flagellation* identifiable with the painting by Louis Cretey which today is collocated at Musée des Beaux Arts in Marseilles. Several printed sources, in particular a little book by Francesco Alberi, have allowed to connect to the collection of the pontiff of Santarcangelo di Romagna other important paintings such as the *Negation of Peter* by Valentin de Boulogne from the Longhi Foundation and *Christ between the crosses* by Lelio Orsi. Moreover, a nineteenth-century inventory of Tondani Ganganelli family has shown that the paintings they were collocated at the Pope's heirs, in Rimini, even in the XIX century.

NUOVE STANZE DELLA MERAVIGLIA. MUSEI E MOSTRE CHE INCANTANO

New places for the wonder. Astonishing museums and exhibitions

Stefania Zuliani

An increase amount of exhibitions, art works and essays prove that, at the beginning of XXI century, the wonder has a starring role in the contemporary exhibition scene. Overcoming the boundaries, less and less certain and incisive, between the disciplines, in the last few years the wonder has led to both the work of the artists and curators (sometimes artist-curator) and the institution's exhibition politics. More and more often the preeminent periodical exhibitions and museums propose models of exhibitions that, freed from chronological borders and stiff thematic categories, recognize themselves in a fluid space and a risky *mise-en-scene* in between the *theatrum mundi*'s retrotopia (according to Zygmunt Bauman) and the exponential combinatory blow up that the internet currently reifies. This essay focuses on some crucial questions underlining how the phenomena affects the definition of the art work status and the history of art.

A
Abbati, Vittorio 489
Acconci, Alessandra 10n
Acerra, Marinella 418n
Achillini, Claudio 214n, 217n, 242
Acidini Luchinat, Cristina 143n, 183n
Adam di Easton 376, 377
Affron, Matthew 421n
Agosti, Barbara 66n
Agosti, Giacomo 362n, 395n, 396n, 407n
Agostinone, Emidio 481n, 487n
Agucchi, Giovanni Battista 228n
Aguilar, Míriam 288n
Albani, Carlo 257n
Albani, Francesco 252, 255, 257n, 521
Albani, Giuseppe 257n
Albano, Elisa 484n
Alberi, Francesco 506, 508n, 509, 509n, 510n, 511, 511n, 512, 512n, 513, 513n, 514, 514n, 515, 519, 520, 520n, 544
Alberti, Leon Battista 35n, 36n, 37n, 54, 98, 178-179, 179n
Albizi, Luca degli 86
Alcan, Félix 423n
Alcoy, Rosa 364n
Alderotti, Monica 183n
Aldobrandeschi Savelli, Giovanna 377
Aldovini, Laura 167n
Aldrovandi, Ulisse 184n, 243, 509, 509n
Aleandro, Girolamo il Giovane 219, 222n, 230n
Alessi, Galeazzo 93
Alfieri, Vittorio 345
Algardi, Alessandro 255
Algarotti, Francesco 299, 299n
Algeri, Giuliana 399n, 400n
Allacci, Leone 210n
Almeni, Sforza 175
Alpago Novello, Alberto 486
Alpers, Svetlana 43, 43n
Altichiero da Zevio 350, 350n, 352, 356, 357
Amendola, Adriano 406n
Amico, Fabio 438n
Ammannati, Bartolomeo 90, 93-94, 94n, 95, 97n, 100
Anceschi, Luciano 439n
Anchier, Pantaleone 378, 380n
Andaloro, Maria 346n, 366n, 461n
Andlovitz, Guido 485
André, Albert 426n
Andrea del Sarto, Andrea d'Agnolo detto 146, 352, 357
Androuet du Cerceau, Jacques 112
Anfione 221, 221n, 222n, 223
Angelini, Alessandro 106n, 110n
Angelini, Gianpaolo 445n, 446n, 447n
Angiviller, Charles Claude Flahaut de La Billarderie, conte d' 287, 291
Angoulême, Louis-Antoine d'Artois, duca di 324
Anguissola (o Anguisciola), Sofonisba 403, 410
de' Anna, Luigi Giuliano 190n
Antal, Frederik 31, 31n
Antinori, Aloisio 111n
Antliff, Mark 421n
Antonio da Sangallo 93, 107
Apelle 226, 232, 233, 233n
Apollinaire, Guillaume 43, 421, 421n, 430
Apollonio, Umbro 436, 436n
Aprosio, Angelico 217n
Aresi, Paolo 228
Argan, Giulio Carlo 439, 448, 461
d'Argenville, Antoine Joseph Dézallier 192, 192n, 203, 290, 290n
Ariosti, Rinaldo 248, 248n, 249, 250, 251
Armenini, Giovanni Battista 170n
Arnheim, Rudolf 32
Arnolfo di Cambio 90, 91, 365, 377, 377n, 379, 390
Arrigo VII di Lussemburgo 397
d'Artois, Charles-Ferdinand, duca di Berry 290, 324, 325
d'Asburgo-Lorena, Maria Antonietta 325
Asola, Matteo 242
Aubert, Michel-Guillaume 192-193, 203
Aurigemma, Maria Giulia 217n, 324n
Auriti, Marino 538
Auvray, Louis 332n

B
Baccheschi, Edi 398n, 399n
Bacchi, Andrea 439n
Bacci, Peleo 66n
Bache, Yohannes T. 516n
Baciccio, Giovan Battista Gaulli detto 110, 121, 145

Baduel, Daniel 332n
Baglione, Chiara 479n, 490, 490n
Baglione, Giovanni 93-94, 97, 187, 188n, 224, 230, 230n, 233n, 244n, 256n, 314
Bagnoli, Alessandro 468n
Baiacca, Giambattista 230
Baillio, Joseph 290n
Balassi, Mario 146
Baldinucci, Filippo 63-157 (testo e note), 184n, 308-311
Baldinucci, Francesco Saverio 76, 76n, 77, 86-87, 89-90, 92, 97, 103-104, 106, 106n, 309
Baldriga, Irene 462n
Balsamo Stella, Guido 492
Baltrusaitis, Jurgis 56, 56n
de Balzac, Honoré 422
Banchieri, Adriano 239-240, 240n, 241, 241n, 242, 242n, 243, 243n, 244, 244n, 245-246, 246n, 256, 258, 315
Bandinelli, Baccio 143
Barabino, Carlo 398
Barabino, Niccolò 403n
Baracchini, Clara 349n
Barbagelata, Giovanni 400, 400n, 408
Barbaro, Umberto 438, 438n, 443
Barbazza Andrea 211n, 217n, 219n, 224, 238n, 246, 249-251, 251n, 252, 256, 256n, 314
Barbera, Gioacchino 508n
Barbera, Sandro 193n
Barberini, famiglia 97, 211n, 232n, 237, 314
Barberini, Antonio 219
Barberini, Carlo 219
Barberini, Francesco 224, 248
Barberini, Maria Giulia 366n
Barberini, Taddeo 211n
Barbi, Luciano 92n
Barbillon, Claire 321n
Bardazzi, Francesca 428n
de' Bardi, Corso 141
de' Bardi, Donato 400, 400n, 406
Barillà, Pietro 487, 497
Barilli, Renato 36n, 344n
Barletti, Emanuele 90n
Barna da Siena 185n
Barocchi, Paola 52n, 63n, 64, 64n, 65n, 66n, 67n, 68n, 69n, 70n, 71n, 73n, 75, 75n, 76n, 77, 77n, 78n, 79n, 80n, 81n, 82n, 83n, 84n, 85n, 86n, 87, 91n, 94n, 97n, 99n, 106, 110n, 138n, 140n, 142n, 161n, 171n, 174n, 184n, 309, 343n, 395n
Barocci, Federico 194n, 226, 517, 524
Baroni, Alessandra 95n
Baroni, Giorgio 238n
Baronzio, Giovanni 456, 464, 467
Barovier, Ercole 492
Barozzi, Jacopo 93
Barr, Alfred J. 535
Barral i Altet, Xavier 345, 345n, 378n
Barrière, Dominique 96, 100, 116, 117
Barroero, Liliana 277, 277n, 278n, 281n, 283n, 284n, 285n, 286n, 352n, 439n
Bartalini, Roberto 468n
Barthes, Roland 36n
Bartoli, Taddeo 185n
Barzman, Karen-Edis 168n
Basile, Giambattista 217n
Basler, Adolphe 432n
Bassano, Francesco 174
Bassetti, Apollonio 106n, 110n, 137-142, 142n, 143, 143n, 144, 144n, 145-146, 146n, 147, 147n, 148, 148n, 149, 149n, 150-151
Bataille, Georges 534
Batoni, Pompeo 517
Battaglini, famiglia 514n
Battaglini, Filippo 503n
Battista, Giuseppe 210n
Battisti, Eugenio 56
Battistini Andrea 237n
Baudelaire, Charles 297, 542, 543
Baudet, Etienne 187-188, 197
Baudez, François 331n
Bauer, George 167n
Bauer, Linda 167n
Bauman, Zygmunt 533, 545
Bawin, Julie 533n
Baxandall, Michael 31, 31n, 32, 32n, 33, 33n, 34, 35, 35n, 36, 36n, 37, 37n, 38, 38n, 39, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 42, 42n, 43, 43n, 44, 44n, 45n, 46, 46n, 47-48, 48n, 49n, 59
Bazin, Germain 430, 430n, 431, 431n
Beato Angelico, Giovanni da Fiesole detto 346-347, 352, 471
Beaurepaire, Pierre-Yves 325n
Becatti, Giovanni 177n
Beccafumi, Domenico 165n, 168, 194
Becchis, Michela 468n
Beck, Herbert 293n
Becker, Felix 323, 323n
Bedarida, Henri 51-52
Bega, Melchiorre 495
Belcollare, Bartolomeo 248n
Belgrano, Luigi Tommaso 400n
Bell, Janis 113n
Bellesi, Sandro 149n
Belli, Fausta 504, 505
Belli, Vittorio 503, 503n, 504, 506-507, 507n, 508, 516, 520-521, 544
Belli, Gabriella 425n, 432n
Bellier de La Chavignerie, Émile 332n

Bellini Eraldo 219n, 222n, 223n, 229n, 230n
Bellini, Federico 111n
Bellini, Giovanni 173, 174n, 226, 350
Belloni, Gino 69n
Bellori, Giovan Pietro 93, 97, 113, 186, 186n, 187, 187n, 188, 188n, 190-192, 197, 202, 313
Bellosi, Luciano 70, 70n, 371, 371n, 454, 454n, 455n, 459n, 460, 460n, 462, 464, 464n, 468n
Belluzzi, Amedeo 93n
Bellvitge, Josep 345n
Belsito Prini, Orazia 491n
Belting, Hans 35, 181n, 182n, 535n, 539n
Beltramini, Maria 159n
Beltramme, Marcello 112n
Bembo, Pietro 224, 237
Benach Torrents, Manuel 343n
Benati, Daniele 454n, 450n, 458n, 466n, 468, 468n, 469, 469n
Benedetto XIV (Prospero Lorenzo Lambertini) 113, 283, 286, 286n
Benefial, Marco 277-278, 278n, 279, 279n, 280, 280n, 281-282, 282n, 283-284, 284n, 285-286, 286n, 316
Bénézit, Emmanuel 323, 323n
Benjamin, Walter 534, 535
Bennet, Tony 535, 535n
Bentivoglio, Carlo 256
Bentivolgio, Guido 314
de Béranger, Pierre-Jean 331n
Berardi, Cristoforo 72
Béraud, Antony 329
Berenson, Bernard 70n, 405n
Bergdolt, Klaus 93n
Bergson, Henri 413, 413n, 414-415, 415n, 416, 416n, 418n, 419, 419n, 421n, 432n, 474
Berkeley, George 32n
Berlinghieri, Barone 467
Bernardi, Marziano 491, 491n
Bernheim, Georges 423
Bernini, Domenico 107n, 110
Bernini, Gian Lorenzo 90, 92, 97, 99-102, 102n, 104-105, 105n, 106, 106n, 107, 107n, 108-109, 109n, 110-113, 220-221, 221n, 222, 223, 223n, 232n, 261, 310, 314, 441
Bernini, Pier Filippo 110, 110n, 112
Berreguete, Pedro 176n
Berrettini, Luca 103-104
Bertelli, Santo 401n
Berti, Luciano 186n, 515n
Bertone, Virginia 425n
Bertrand, Aude 332n
Bettarini, Rosanna 68n, 70n, 71n, 161n, 184n
Bevilacqua, Mario 90n, 93n, 95n, 105n
Biagini, Alfredo 487n
Bickendorf, Gabriele 91n
Billi, Antonio 69, 69n, 70
Biordi, Raffaello 484n
Biscioni, Anton Maria 76
Bisio, Lorenzo 399n, 402n, 404n
Bisogni, Fabio 459n
Blair McDougall, Elisabeth 444n
Blanc, Jan 289n
Blumenberg, Hans 36n
Boccardo, Piero 399n
Bocchi, Francesco 91, 139n
Boccioni, Umberto 415, 421, 432, 432n, 474
Bocco, Anna 403n
Bodei, Remo 193n
Bodenstein, Felicity 539n
Boehm, Gottfried 35, 41n, 46, 46n, 47, 47n, 48
Boiteau, Paul 331n
Bol, Peter Cornelis 293n
Bologna, Ferdinando 453n
Bolzoni, Lina 35, 218n
Bombaci, Gaspare 235, 250, 250n
Bon Valsassina, Caterina 352n
Bonaiuti, Andrea 349
Bonanni, Filippo 105n, 111, 113, 126
Boncompagni Corcos, Clemente 254, 254n
Boncompagni, Filippo 254
Boncompagni, Ippolito 253
Bonelli, Michele 446
Bonfadini, famiglia 147
Bonfait, Olivier 177n, 222n, 229n, 232n
Bonfiglioli, Arrigo 487n, 489, 489n, 490n, 492, 493, 500
Bonifacio, Gasparo 230
Bonifacio VIII (Benedetto Caetani) 378
Bonifacio, Natale 95, 115
Bonito Oliva, Achille 534n
Bonnet, Jean-Claude 326n
Bonsanti, Giorgio 93n
Bonzi, Mario 396n
di Borbone, Carlo X, conte di Artois 290, 324, 325
di Borbone, Louis-Joseph-Xavier-François (Delfino di Francia) 325-326
di Borbone, Maria Cristina 345
di Borbone-Spagna, Carlo Maria Isidoro (Infante di Spagna) 345
Bord, Gustave 325n
Bordes, Philippe 326n
Bordino, Chiara 346n
Borea, Evelina 95n, 167n, 187n
Borghese, famiglia 222, 233, 260

Borghese, Scipione 219, 222, 232n, 244, 244n
Borghesi, famiglia 168
Borghini, Raffaello 94
Borghini, Vincenzio 185, 185n
Borgioli, Cristina 350n
Bormand, Marc 65n
Borrelli, Enzo 436n
Borrelli, Gian Giotto 82n
Borromini, Bernardo 99, 109
Borromini, Francesco 90n, 97, 99, 99n, 100-102, 102n, 107-108, 112-113, 310, 441, 443, 444n
Borsani, Gaetano 491
Borsellino, Enzo 281n
Boschi, Fabrizio 76n
Boschini, Marco 147n
Bösel, Richard 99n, 100n
Boskovits, Miklós 399n, 454, 454n, 457, 457n, 459n, 466, 467, 467n
Bossi, Maurizio 360n
Bottari, Giovanni Gaetano 174n, 180n, 184n, 186
Bottari, Stefano 464, 464n
Botto, Ida Maria 398n, 403n, 404n
Bottoni, Piero 493, 499
Boucher, François 289, 331
de Boulogne, Valentin 508, 508n, 509-513, 515, 519-521, 528, 544
de Bourcet, Pierre-Jean 325, 325n
de Bourcet, Pierre-Joseph 325n
Bouvier, Béatrice 322n
Bowron, Edgar Peters 285n
Bracciolini, Francesco 211n, 218n
Bradburne, James 288n
Bramante, Donato 93, 96n, 110
Brandi, Cesare 447, 447n, 461, 461n, 464
Braque, Georges 43, 431
de Braye, Guilloime 379
Brea, Ludovico 397n, 399, 402, 406, 409-410
Bredekamp, Horst 366
Briccio, Giovanni 212n
Briganti, Giuliano 439, 439n, 440, 440n, 443, 460-461, 461n, 504-505, 521
Brignole-Sale De Ferrari, Maria 401n, 402
Brizio, Anna Maria 436, 436n
Brizio, Francesco 249n
Broc, Jean 301-302
Bronzino, Agnolo di Cosimo detto 233n
Brook, Caroline 288n, 343n, 344n, 346n, 347n
Broos, Ben 290n
Brown, Irene 540n
Brown, Gerard Baldwin 160n
Brown, Montagu Yeats 403n
Brugnoli, Maria Vittoria 159n, 411n
Brunelleschi, Filippo 72, 91-92, 93n, 102, 108, 113
Brunello, Franco 54n
Bruni, Antonio 209, 209n, 210-211, 211n, 212, 212n, 213, 213n, 214, 214n, 215, 215n, 216, 216n, 217n, 218, 218n, 219, 219n, 220n, 221-222, 222n, 223, 223n, 224, 224n, 225, 225n, 226, 226n, 227, 227n, 228, 228n, 229-230, 230n, 231, 231n, 232, 232n, 233, 233n, 234, 234n, 235n, 236-237, 237n, 238, 238n, 256n, 314
Bruni, Leonardo 37n
Bruni, Roberto L. 139n
Bruno, Gianfranco 398n, 399n
Bruschi, Arnaldo 159n, 441, 441n, 447, 447n
Buddensieg, Andrea 535n
Bultrini, Andrea 280n
Buontalenti, Bernardo 93-95, 100, 310
Burbaum, Sabine 97n, 99n
Burckhardt, Jacob 438, 443
Burioni, Matteo 93n, 97n, 108n,
Burns, Howard 159n
Bury, Michael 171n
Burzer, Katja 160n, 186n
Bussi, Laura 110n
Buttrigari, Giacomo 242
Buzzi, Franco 447n
Byron, George Gordon (Lord Byron) 345

C

Caglioti, Francesco 73n
Caillois, Roger 538
Calasso, Roberto 239
Caldana, Alberto 282n
Caliandro, Stefania 360n
Callcott-Graham, Lady Maria 350n
Cambellotti, Duilio 487, 491, 491n
Cambon, Pierre-Jean 291
Cameli, Francesco 143, 143n
Camesasca, Ettore 54n
Campana, Augusto 456n
Campana, Giacinto 234n
Campeggi, Rodolfo 242, 246
Campeny, Damián 347
Campione, Francesco Paolo 186n, 313
Campori, Giuseppe 103n
Camps i Sòria, Jordi 345n
Camus, Fabienne 289n, 292n
Canali Venturi, Ada 395
Canevari, Angela 140n
Cano, Alonso 331
Canova, Antonio 517
Cantagalli, Roberto 137n
Cantarel-Besson, Yveline 288n
Canuti, Domenico Maria 250n

Capanna, Puccio 349
Capecchi, Gabriella 147n
Capelli, Tomaso 248n
Capitelli, Giovanna 343n, 350n
Capocci, Pietro 378
Cappelli, Dionisio 13-18
Capponi, Luigi 256,
Capponi, Vincenzo 138n
Caprara, Ludovico Girolamo 145
Capretti, Elena 143n
Capriotti, Giuseppe 9, 9n, 10n
Capulli, Giacinto 103
Caramella, Santino 435, 435n
Caravaggio, Michelangelo Merisi detto 186-188, 188n, 189, 189n, 190, 190n, 191, 191n, 192, 193, 193n, 194, 194n, 195-196, 224, 226, 229, 229n, 313, 331, 438, 439, 445
Carboni, Massimo 447n
Cardelli, Mascia 351n
Cardisco, Marco ("Marco Calavrese") 185n
Careri, Giovanni 107n
Cariel, Rémi 326n
Carl, Doris 63n
Carlo Magno 366
Carloni, Livia 13n
Carpaccio, Vittore 173
Carracci, Agostino 56, 243, 243n, 519
Carracci, Annibale 146n, 187, 191n, 229, 229n, 232, 233n, 250n, 515, 515n, 521, 530
Carracci, famiglia 146n, 187, 229n, 243, 243n, 331, 519
Carracci, Ludovico 240, 249, 249n, 250, 257n, 266
Carracci, scuola dei 515n
Carrara, Eliana 69n, 186n
Cartari, Carlo 112n
Carusi, Marta 110n
Caruso, Carlo 238n
Carvalho, Pedro Moura 533n
Casaburi, Pietro 210n
Casale, Gerardo 148n
Casale, Vittorio 281n, 285n
Casamurata, Marco 395n
Casimiro da Roma 377, 377n
Casoni, Guido 216
Casorati Felice 490-491
Casselle, Pierre 322
Cassou, Jean 422n, 430, 430n
Castelfranco, Giorgio 411, 411n, 412, 412n, 413, 413n, 414, 414n, 415, 416, 416n, 417, 417n, 418, 418n, 419, 419n, 420, 420n, 421, 421n, 422, 422n, 423, 423n, 424, 424n, 425, 425n, 426, 426n, 427, 427n, 428, 428n, 429, 429n, 430, 430n, 431, 431n, 432, 432n, 433, 433n, 434, 434n, 435, 435n, 436, 436n, 474
Castello, Bernardo 231
Castello, Guido 233n
Castelnovi, Gian Vittorio 400n, 403n
Castelnuovo, Enrico 64n, 287n, 349n, 398n, 453n, 454n
Catalani, Mariotto 222n
Catalano, Maria Ida 360n
Catullo, Gaio Valerio 239, 259, 259n, 315
Cavalcaselle, Giovanni Battista 359, 359n, 360-361, 361n, 362, 362n, 363, 363n, 364, 364n, 365, 365n, 366, 367, 367n, 368, 368n, 369, 369n, 370, 370n, 371, 371n, 372, 372n, 373, 373n, 374, 374n, 375, 375n, 376, 377, 377n, 378, 378n, 379, 380, 380n, 381, 453, 453n, 472
Cavalier Borghese, Paolo Guidotti detto 231-232
Cavalier d'Arpino, Giuseppe Cesari detto 191, 191n, 224, 226, 229, 229n, 230, 230n, 231-232, 232n, 256
Cavallaro, Anna 159n
Cavalli, Gian Carlo 405n
Cavallini, Pietro 185n, 370-372, 374, 374n, 380, 380n, 455
Cavazzini, Laura 65n, 70n
Celio, Gaspare 232
Cennini, Cennino 54, 54n, 72, 178, 178n
Cerdá de Villarestán, Francisco 343
Cervetto, Luigi Augusto 397n, 398n, 401n, 402n, 403n, 404n
Cesari, Muzio 230n
Cesarini, Virginio 230n
Cézanne, Paul 420, 421, 424, 427, 427n, 474
Chabert, Jean-Claude 194, 206
Chagall, Marc 424
de Champaigne, Philippe 302
de Champrobert, Paulin Pierre 321n
Chandor, Marie Henriette 324n
Chappell, Miles L. 148n
Chardin, Jean-Baptiste Siméon 38, 43, 43n
Chardon, Charles 193n
Chastel, André 36, 51, 53, 53n, 60
de Chateaubriand, François-René 345
Chaudonneret, Marie-Claude 326n
Chellini, Giovanni 73
de Chennevières-Pointel, Charles-Philippe 321n
Chessa, Gigi 493
Chevrefils Desbiolles, Yves 421n, 422n
Chiarini, Marco 148n
Chiattone, Mario 485

Chini, famiglia 486
Chiodi, Stefano 534n
Chiusano, Lido 416n
Chomer, Gilles 325n, 504n, 513, 513n, 521
Chrétien, Gilles-Louis 327n
Christov-Bakargiev, Carolyn 539n
Ciaconius, Alphonsus 377n, 379
Ciampoli, Giovanni 218n
Ciampolini, Marco 146n, 147n
Ciardi, Roberto Paolo 168n
Cicerone (Marco Tullio Cicerone) 98, 227
Cicognara, Leopoldo 374n, 379, 380
Cignani, Carlo 517, 523
Cigoli, Ludovico Cardi detto 95, 146, 146n
Cima da Conegliano, Giovanni Battista Cima detto 350, 350n
Cimabue, Cenni di Pepo detto 64, 69, 90-91, 150, 170, 226, 347, 371, 378, 471
Cinelli, Giovanni 76
Ciotti, Giovan Battista 233
Cirici Pellicer, Alexandre 343n
Cittadini, Pier Francesco 255
Clark, Georgia 159n
Claudiano, Claudio 209
Clavé, Pelegrín 343, 347, 348n
Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini) 220
Clemente XI (Giovanni Francesco Albani) 108, 278, 280-281, 523
Clemente XII (Lorenzo Corsini) 285
Clemente XIII (Carlo Della Torre di Rezzonico) 517
Clemente XIV (Lorenzo Ganganelli) 504, 506, 507n, 508-509, 511-512, 514-517, 517n, 519-521, 523-525, 544
Cleopatra 231, 261
Clifford, James 538, 541
Clouwet, Albertus 187
Cobuzzi, Mario 456n, 459n, 469n
Coccapani, Giovanni 97, 97n
Coccapani, Sigismondo 97, 97n
Cochin, Nicolas 257
Codazzi, Viviano 146n
Cogeval, Guy 425n, 432n
Cogniat, Raymond 430
Cohen-Solal, Annie 539n
Cola dell'Amatrice, Nicola Filotesio detto 15
Cola, Maria Celeste 283n, 285n
Colarmeno, Giovanni 109
Collareta, Marco 92n, 160n, 165n, 179n
Collingwood, Robin G. 32n
Collobi Ragghianti, Licia 175n, 184n
Collu, Cristiana 542, 542n
Colonna, Angelo Michele 145, 146n, 149n
Commodi, Andrea 515, 515n
Compagnon, Antoine 542n
Conca, Sebastiano 283n
Connors, Joseph 99n, 100n, 102n
Contarini, Filippo 180
Conte, Floriana 75n
Conte, Giuseppe 237n
Conti, Primo 424n
Conticelli, Valentina 142n
Contini, Gianfranco 461n
Continisio, Chiara 219n
Contri, Gioacchino 435, 435n
Coppo di Marcovaldo 467n
Corbara, Antonio 459n
Cordellier, Dominique 167n
Cordini, Francesco 82, 82n
Coriolano, Bartolomeo 251
Coriolano, Cristoforo (Christopher Lederer) 183, 184n
Corradini, Marco 225n
Corradini, Pier Marcello 281, 284-285
Corradini, Sandro 190n
Correggio, Antonio Allegri detto 185n, 235n
Corsini, Andrea 145n
Corsini, Neri Maria 285
Corsini, famiglia 278, 316
Corso, Nicolò 399, 399n, 406
Corti, Laura 184n
Cortonese, Giovan Battista Tassi detto 146n, 229n
Cosmati, famiglia 370, 371, 372, 374, 374n, 380, 381n
Couché, Jacques 193n
Courbet, Gustave 195, 422, 434n
Craievich, Alberto 361n, 362n
Cretella, Stefania 483n
Cretey, Louis 504, 504n, 508, 511, 513, 516, 521, 527, 529, 544
Crisolora, Emanuele 36n, 37n
Cristina di Svezia 106, 106n, 143, 261
Cristofano dell'Altissimo, Cristofano di Papi detto 183n, 184n
Croce, Benedetto 413-414, 414n, 416, 416n, 417, 417n, 418-419, 419n, 437, 437n, 438, 439, 439n, 474
Croce, Franco 216n
Croce, Giuseppe 396, 401, 401n
Cropper, Elizabeth 64n, 214n, 221n
Croucher, Karina 181n
Crowe, Joseph Archer 359, 359n, 360-361, 361n, 362, 362n, 363n, 364n, 365, 365n, 367n, 368, 368n, 370n, 371, 371n, 372n, 373, 373n, 374n,

375, 375n, 376, 376n, 377-378, 378n, 379-380, 380n, 453n, 472
Crozat, Pierre 193, 193n, 204, 263n
Croze-Magnan, Simon-Célestin 332n
Cucco, Giuseppe 280n
Curcio, Giovanna 101n, 109n
Cureau de la Chambre, Pierre 106, 112
Curto, Guido 360n, 361n
Curzi, Gateano 13n
Curzi, Valter 288n, 362n
Czére, Andrea 148n
Czobor, Ágnes 189n

D
D'Amato, Ferdinando 415n, 416n
D'Amico, Rosalba 459n
D'Ors, Eugenio 423, 423n, 439, 439n
D'Achille, Anna Maria 369n, 370n, 377n
D'Acquasparta, Matteo 375-376, 377n
D'Alberto, Claudia 364n, 374n
D'Annunzio Gabriele 489
D'Onofrio, Cesare 105n, 110n, 232n
Da Pozzo, Giovanni 299n
Daddi Giovannozzi, Vera 94n
Dal Pozzolo, Enrico Maria 38n
Dal Sole, Giovan Gioseffo 405, 405n
Dall'Oca Bianca, Angelo 479, 479n
Daly Davis, Margaret 184n
Dandini, Cesare 146n
Dandini, Pier 138, 146n, 149
Danesi Squarzina, Silvia 159n
Dante (Dante Alighieri) 36n, 54, 346, 346n, 347
Danti, Egnazio 93
Danto, Arthur C. 40n, 45n, 536, 536n
Dauchel, Christian 332n
Davia, famiglia 254-255
Davia, Marcello 255
David, Jacques-Louis 195, 289-290, 293, 296, 300-302, 317, 329-330
David, Ludovico 286n
Davis, Charles 160n, 175n, 186n
De Abate, Teonesto 490
De Cavi, Sabina 93n, 231, 231n
De Chirico, Giorgio 411-412, 412n, 420-421, 423n, 424, 424n, 425-426, 426n, 433-435, 435n, 436, 474
De Filippo, Tiziana 93n
De Floriani, Anna 399n, 400n, 402n
De Galbert, Antoine 536n
De Gennaro, Rosanna 360n, 362n
De Libero, Libero 435, 435n
De Liguoro, Lydia 484
De Logu, Giuseppe 406, 407n
De Lorenzi, Giovanna 411n, 428n, 438n
De Luca, Ariana 32n, 38, 38n
De Luca, Francesca 183n
De Luca, Maria Elena 140n
De Marchi, Andrea 10n, 466n
De Robertis, Domenico 92n
De Rossi, Giovanni Antonio 109
De Rossi, Mattia 109-110, 110n, 111, 111n, 128-129
De Simone, Gerardo 350n
De Surdis, Stefano 376
De Vito Tommasi, Angelica 485n
Decembrio, Pier Candido 37n
Dectot, Xavier 345n
Degas, Edgar 424, 426
Del Bianco, Baccio 97n
Del Migliore, Ferdinando Leopoldo 76n
Del Monte, Cerbone 145
Del Monte Onofrio 231
Del Pesco, Daniela 101n
Del Pugliese, Piero 162n
Del Puppo, Alessandro 420n
Del Riccio, Luigi 94
Del Vita, Alessandro 175n
Delacroix, Eugène 195, 329, 331, 422
Delbeke, Maarten 105n, 107n, 442n
Delécluze, Etienne-Jules 301-302, 302n
Della Bella, Stefano 146n
Della Casa, Giovanni 224, 237
Della Monica, Ilaria 411n, 413n
Della Pergola, Paola 184n
Della Porta, Carlo 362n
Della Porta, Giacomo 444
Della Rovere, Francesco Maria II 211, 216, 224
Della Rovere, Vittoria 78, 83, 86
Della Valle, Pietro 217n, 374n
Delpriori, Alessandro 10n
Delucca, Oreste 457, 457n
Demetrio Falereo 228
Deschamps, Jean-Baptiste 290n
Deshays, Jean-Baptiste 289
Deswarte, Sylvie 175n, 176n
Dezailler D'Argenville, Antoine-Joseph 290, 290n
Dezzi Bardeschi, Marco 113n
Di Fabio, Clario 374n, 397n, 399n, 401n, 403n
Di Giampaolo, Mario 148n
Di Masi, Francesco Antonio (detto Fabrizio) 255n
Di Natale, Giuseppe 428n
Di Salvo, Salvatore 147n

Di Sante, Assunta 89n
Di Sivo, Michele 190n
Di Teodoro, Francesco Paolo 92n
Di Vito, Mauro 189n
Diana, Alessandro 403n
Dick, Philip K. 542
Didi-Huberman, Georges 35, 53n, 181n, 534, 534n, 538n
Dilthey, Wilhelm 40-41, 41n
Dini, Anton Domenico 142
Dinoia, Rosalba 346n
Dix, Otto 424n
Dohm, Katharina 541n
Dolce, Lodovico 180
Dolce, Rita 286n
Dombrowski, Damian 107n
Domenichino, Domenico Zampieri detto 146n, 187, 194n, 230-231, 256n, 519
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 66, 68, 70, 73, 73n, 162n, 374n
Donetti, Dario 93n
Doni, Angelo 149
Donnini, Giampiero 467n
Dorfles, Gillo 540
Doucet, Jacques 51, 290n
Draper, James David 143n
Dray, William H. 40, 40n, 41
Drei, Pietro Paolo 109
Drusi, Riccardo 69n
Dubourg Glatigny, Pascal 109n
Duccio di Buoninsegna 185n, 349, 371, 468, 468n
Duchesne de La Sicotière, Pierre-François-Léon 321n, 324n
Ducis, Jean-Louis 301
Dufour Bozzo, Colette 399n
Dufrêne Thierry 535, 535n, 536, 536n
Dufy, Raoul 422n, 429
Dulio, Roberto 445n
Dunoyer de Segonzac, André 429
Dupuy, Marie-Anne 288n
Durà Ojea, Victoria 351n
Durand, Jean-Nicolas-Louis 328n
Durazzo, Gerolamo Ignazio 405n
Durbé, Dario 424n
Dürer, Albrecht 182

E
Eastlake, Charles Lock 362n, 363
Eclissi, Antonio 373
Eco, Umberto 34n
Einstein, Carl 534
Elam, Caroline 159n
Elkins, James 535n
Elsig, Frédéric 400n
Émeric-David, Toussaint-Bernard 332n
Emile-Mâle, Gilberte 289n
Ermogene 228, 228n
Esculapio 193
Espalter, Joaquín 344, 344n, 349, 349n, 350, 350n
d'Este, Cesare 248, 248n, 251
Esteve, Joaquín 345n
Etienne, Noémie 400n
Evangelisti, Filippo 277-278, 278n, 279, 281-282, 282n, 284, 284n, 285-286, 316
Extermann, Grégoire 400n

F
Fabbri, Egisto 427n
Fabbri, Maria Cecilia 77, 77n, 80n, 81n, 82n, 83n, 84n, 85n
von Fabriczy, Cornelius 69, 69n
Facchinetti, Simone 361n
Facio, Bartolomeo 37
Fagiolo dell'Arco, Maurizio 107n, 222n, 229n, 435n, 508n
Fagiolo dell'Arco, Marcello 107n, 108n, 159n, 343n, 376n
Faguet, Emile 439, 439n
Faïfe, Denise 327n
Falcidia, Giorgio 277, 277n, 281n, 283n, 284n
Falconieri, Paolo 90, 90n, 94, 97, 105, 105n
Falda, Giovan Battista 96, 105, 105n, 111, 119
Fallica, Alfio 488
Fancelli, Pietro 509, 509n
Fara, Amelio 67n, 94n, 147n
Farina, Arianna 159n
Farina, Manuela 399n
Farinella, Vincenzo 159n, 424n
Farnese, Alessandro 219
Farnese, Odoardo 447
Fatuzzo, Chiara 361n, 362n
Federici, Fabrizio 217n
Federici, Nicola 525
Federighi, Elisa 395n
Fegarotti, Eugenio 490, 498
Fehrenbach, Frank 179n
Félibien, André 113, 188n
Fergonzi, Flavio 411n, 425n
Fernando VII di Spagna 345
Feroni, marchesi 146
Feroni, Francesco 146n
Ferrabosco, Martino 110-111, 122
Ferrari, Giorgio 361n
Ferrari, Oreste 149n, 222n, 232n
Ferrari, Stefano 182n
Ferreri, Bruno 506-507
Ferretti, Massimo 64n, 403n
Ferri, Ciro 90, 103, 144n, 145-146, 149, 156
Ferri, Silvio 177n
Feser, Sabine 94n, 160n, 186n
Festa, Lucio 82n
Fetti (o Feti), Domenico 400, 409
Fetti, Giovanni 67
Ficherelli, Felice 146n
Fidani, Orazio 146n

Fiedler, Konrad 44n, 47n
Fileti Mazza, Miriam 142n
Filhol, Antoine Michel 332, 332n
Filippo II di Spagna 219
Fiocco, Giuseppe 406, 431n
Fioravanti, Caterina 403n
Fiorenti, Marina 278n
Fischer Pace, Ursula Verena 144n
Flaminetto, Martin Fréminet detto 233n
Foggini, Giovan Battista 143, 143n, 153, 155
Foggini, Jacopo Maria 76n, 78
Follino, Federico 258n, 259
Fontana, Carlo 109, 111, 113, 125
Fontana, Lucio 542n
Fontana, Domenico 93, 93n, 95, 97n, 111n, 112-113
Fontana, Giovanni 93, 97
Fontana, Laudomia, 244, 244n
Fontana, Lavinia 244, 244n
Fontbona, Francesc 343n, 344n, 347n
Fortuny, Mariano 351n
Foscolo, Ugo 345
Fossati, Paolo 424n
Fossi, Mazzino 94n
Foucault, Michel 35
Fra Bartolomeo, Baccio della Porta detto 162n
Francesco da Rimini 458-459, 459n, 467-468
Francesco da Volterra, Francesco Capriani detto 443, 445
Franchetti Pardo, Vincenzo 377n
Franchi, Antonio 138
Franchi, Santi 141
Francia, Francesco 508, 513, 513n, 519
Francisco de Hollanda 175-176, 176n, 177
Francucci, Massimo 229n, 230n
Francucci, Scipione 222n
Frangi, Francesco 438n
Franklin, David 175n, 176n
Franz, Fabio 361n, 362n
Frapiccini, David 159n
Frascarelli, Dalma 90n
Frascione, Vittorio 508
Fratellini, Bianca Maria 360n, 361n
Fraticelli, Valentina 364n, 374n
Freedberg, David 35, 539, 539n
Freedberg, Sydney J. 173n
Freedman, Luba 167n
Freixa, Mireia 344n
Frémy, Jacques-Marie-Noël 328, 328n, 329-330, 331n
Freud, Sigmund 38
Freuler, Gaudenz 360n
Frey, Karl 69, 69n, 185n
Frigoult de Liesville, Alfred 194n
Frommel, Christoph Luitpold 90n, 99n, 100n, 143n, 159n, 177n, 229n, 232n
Frugoni, Chiara 35, 468n
Frulli, Giambattista 509, 509n
Fulco, Giorgio 224, 224n, 233n
Fumagalli, Elena 63n, 67n, 68n, 75n, 82n, 89n, 140n, 141n, 148n
Furini, Francesco 146, 146n
Fusco, Giusi 302n
Fusconi, Giulia 140n

G

Gabbrielli, Fabio 361n
Gabburri, Francesco Maria Niccolò 91, 95, 104, 105n
Gadamer, Hans Georg 35, 41n, 48, 48n
Gaddi, famiglia 72
Gaddi, Nicolò 174
Gaddi, Taddeo 349
Gaddi, scuola dei 367
Gaeta Bertelà, Giovanna 142n
Gagliano Candela, Alessandra 399n, 400, 400n
Galactéros-de Boissier, Lucie 504n, 513, 513n, 521
Galansino, Arturo 64n
Galassi, Cristina 38n, 360n, 362n
Galassi, Maria Clelia 395, 399n
Galasso, Giuseppe 417n, 439n
Galilei, Galileo 64, 67, 67n, 97
Gallese, Vittorio 539n
Galli Bibbiena, Giovanni Maria 255
Galli Michero, Lavinia 533n
Galli, Aldo 66n, 218n,
Gallico, Claudio 258n
Gamba, Claudio 448n
Gandolfi, Giulio 446n
Gandolfo, Francesco 368n
Ganganelli, famiglia 514, 514n, 515
Gangemi, Francesco 9n, 10n, 13n
Ganz, Peter 173n
Garampi, famiglia 514n
Garat, Joseph Dominique 292
García de Cortázar, Fernando 345n
Garcia, Anne-Marie 327n
Gardner, Elizabeth E. 360n
Gardner, Julian 370n
Garimberto, Girolamo 447
Garms, Jörg 285n
Garnier, Claire 541n
Garzoni, Giovanna 146
Garzya Romano, Chiara 184n
Gaston, Robert W. 137n
Gatti, Saturnino 16, 17

Gauguin, Paul 421, 426
Gelli, Giovan Battista 70
Gennaioli, Riccardo 142n
Gentile da Fabriano 37
Gentile, Giovanni 416, 416n
George, Waldemar 421-422, 422n, 423, 423n, 429, 429n, 431, 431n
Gerard-Powell, Véronique 298n
Gérard, François-Pascal-Simon 329
Gere, John A. 95n
Géricault, Théodore 195
Germisoni, Filippo 277-278, 278n, 279, 281-282, 282n, 283-284, 286, 316
Gesino, Antonio 360n, 361n
Gessi, Berlingero 211, 211n
Gessi, Francesco 247, 247n, 255, 257
Gesualdi, Isabella 211n
Getto, Giovanni 209, 209n
Gheradi, Cristoforo 175
Gherardini, Alessandro 146n
Ghezzi, Pier Leone 285
Ghiberti, Beatrice 72
Ghiberti, Bonaccorso 73
Ghiberti, Cione 73
Ghiberti, famiglia 72
Ghiberti, Francesco 73
Ghiberti, Lorenzo 37, 63n, 65-66, 72-73
Ghiberti, Vittore 73
Ghidoli, Alessandra 366n
Ghirlandaio, Domenico 349, 362n
Giacobbi, Girolamo 240n, 245-246, 256
Gianfranceschi, Michela 324n
Giannatiempo, Maria 144n
Giannini, Cristina 143n
Giannini, Federico 16n, 18n
Giannotti, Alessandra 68n
Gianotti, Giambattista 485, 487, 496
Gilbert, Creighton E. 31, 31n
Ginzburg, Carlo 38
Ginzburg, Silvia 66n
Giolli, Raffaello 486, 486n
Gioni, Massimiliano 537, 538n
Giordano, Luca 145, 146n, 148, 148n, 149
Giorgione, Giorgio da Castelfranco detto 172-173, 226, 350
Giottino 65
Giotto (Giotto di Bondone) 35, 37, 64-65, 176n, 226, 344, 346-348, 348n, 349, 352-353, 362n, 367, 371, 380, 380n, 454n, 455, 455n, 456, 458-459, 467, 471
Giovanni d'Ambrogio 65, 67
Giovanni da Ponte, Giovanni di Marco detto 185n
Giovanni da Rimini 454, 456-457, 459, 460, 462-463, 468, 476
Giovanni da Udine 176n
Giovanni di Balduccio 398, 398n
Giovanni di Biasuccio 17
Giovanni di Simone 71
Giovanni XXII (Jacques Duèze) 372
Giovannoni, Giovanni 441, 441n
Giovio, Paolo 183
Giraldi, Vincenzo 77
Girodet de Roussy-Trioson, Anne-Louis 287, 289, 299, 299n, 300n, 301-304, 317, 329
Girolamo da Carpi 146
Girolamo da Treviso 171-172, 172n
Girotto, Carlo Alberto 64n
Giuliano da Rimini 457, 459, 466n
Giulio II (Giuliano Della Rovere) 213n, 261
Giulio Romano, Giulio Pippi de' Jannuzzi o Giannuzzi detto 89, 176n, 261-262, 322n
Gnann, Achim 159n, 167n, 169n
Gnudi, Cesare 466n
Gobillot, René 325n, 326
Golan, Romy 421n
Golberg, Edward L. 63n
Gold, Alfred 423, 423n
Goldberg, Edward L. 75n, 91n, 106n, 138n, 140n, 142n
Goldstein, Sidney M. 260n
Gombrich, Ernst H. 32, 32n, 52, 343n
Gondi, Amerigo 85, 145
Gondi, Carlo Antonio 145
Gonnelli, Luigi 411
Gonzaga, Ferdinando 245n, 249, 251, 251n, 252-253, 258, 261
Gonzaga, Vincenzo I 239, 253
González López, Matilde 343n, 344n
González Vesga, José Manuel 345n
Goodman, Nelson 40n
Gorreri, Marina 170n
Gosebruch, Martin 173n
Gottifredi, Alessandro 230
Gottifredi, Francesco 143
Goulet, Nicolas 328n
Goya, Francisco 425
Gozzoli, Benozzo 349, 350n, 471
de' Gradi, Biagio 402
de' Grado, Filippo 192, 202
Grandesso, Stefano 343n
Granger, Jean-Pierre 301-302, 329
Grassi, Alessandro 77n, 78n, 80n, 81n, 83n, 85n, 86n
Grassi, Luigi 184n, 237n
Grazzi, famiglia 80, 80n
Grazzini, Antonfrancesco (il Lasca) 70n, 71n

Greco, Emanuele 411n, 412n, 421n, 428n
Green, Christopher 421n, 429n
Greenblatt, Stephen 540, 540n
Gregori, Mina 68n, 77n, 79n, 508n, 515n
Gregorio IX (Ugolino di Anagni) 381n
Gregorio XIII (Ugo Boncompagni) 244n, 443
Gregorio XV (Alessandro Ludovisi) 211, 228n
Gregory, Sharon 167n, 184n
Greuter, Matthäus 96, 110-111, 231
Griffo, Alessandra 141n
Grillo, Angelo 237n
Grivel, Marianne 322n
Gros, Antoine-Jean 329
Grosser, Hermann 228n
Grosso, Orlando 396, 396n, 397, 397n, 401n, 402n, 403n, 404n
Grosz, George 424n
Guadagni, famiglia 84
Guadagni, Vieri 83-84
Gualandi, Maria Letizia 181n
Gualandi, Michelangelo 149n
Gualtieri, Lorenzo 143n
Guarducci, Francesca 411n, 413n, 421n
Guarini, Guarino 36n, 37n
Guarino, Sergio 247n, 254n
Guarino, Sisto 250, 250n
Guasti, Cesare 91n
Gudiel, Consalvo Garcia 369, 385
Guégan, Stéphane 290n, 425n
Guercino, Giovan Francesco Barbieri detto 146n, 224, 234, 519, 523
Guerra, Giovanni 95, 114-115
Guerrini, Giovanni 480, 480n, 484n
Guichard, Charlotte 289n, 292n, 293n
Guidi, Jacopo di Piero 65, 67
Guidi, Michelangelo 71
Guidi, Raffaello 71
Guidi, Tommaso 71
Guidiccioni, Lelio 219n, 222n, 232, 232n
Guido di Pietro da Gubbio 467
Guidoni, Guido 484n
Guidotti, Paolo 224, 230, 230n, 256n, 314
Guigniaut, Joseph-Daniel 328, 328n
Guillard-Le Bourdellès, Marie-Claire 327n
Guizot, François 297
Gunnella, Ada 143n
Gurovich, Nina 407, 407n

H
Hack, Bernhard 368n
Hager, Hellmut 109n
Haines, Margaret 70n
Hall, James 182n
Haro y Guzman, Gaspar 148
Haskell, Francis 263n, 343n, 348n, 350n, 444, 444n
Hattori, Cordélia 299n, 332n
Haug, Tilmann 142n
Hauser, Arnold 31, 31n, 52, 52n, 55, 55n, 447n
Haydn, Hiram 56
Heikamp, Detlef 143n, 147n, 170n
Hellwig, Karin 349n
Hempel, Carl Gustav 40n
Hennequin, René 327n
Herklotz, Ingo 177n, 218n, 377n
Hermanin, Federico 379, 379n
Hermann Fiore, Kristina 159n, 177n
Hess, Jacob 101n
Hewetson, Christopher 517
Hibbard, Howard 442, 442n, 443, 443n, 444, 444n, 445n, 446, 446n, 447, 447n, 475
von Hildebrand, Alfred 44n
Hirsch, Erich D. 40n
Hochmann, Michel 173n, 229n, 232n
Hofer, Karl 424n
Höller, Carsten 542n
Holub, Robert C. 34n
Hooper-Greenhill, Eilian 537, 537n
Horne, Herbert P. 66n
Hueck, Irene 66n
Huelguera, Pablo 533n
Hulsen, Christian 364n
Husserl, Edmund 41n
Huyghe, René 421-422, 422n, 430

I
Iacobini, Antonio 366n
Iamurri, Laura 420n, 422n, 430n, 431n, 435n
Iazeolla, Tiziana 376n
Imponente, Anna 11n
Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj) 99, 99n, 104, 108-109
Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi) 109, 141
Isabella II di Spagna 345
Isella, Dante 361n
Iser, Wolfgang 34, 34n

J
Jaffe, Irma B. 444, 444n
Janik, Allan 41n, 42, 42n, 44n
Jannièr, Hélène 479n, 490, 490n
Janson, Horst W. 73n
Jardin, Anne-Marie 321n, 324n
Jauss, Hans Robert 34, 34n, 41n

Jonietz, Fabian 63n, 64n, 75n, 91n
Jorba, Manuel 343n
Joubert, François Etienne 322, 322n, 323, 323n
Jourdain, Annie 290n
Juglà, Antonio 345n
Julien, Pierre 322

K
Kanayama, Hiromasa 90n
Kant, Immanuel 40
Kantorowicz, Ernst Hartwig 182n
Kearns, James 326n
Kemp, Wolfgang 34, 34n
Kerhervé, Katell 321n
Kiefer, Anselm 541
Kieven, Elisabeth 93n, 94n
Kim, Alice 535n
Klein, Robert 51, 51n, 52, 52n, 53, 53n, 54, 54n, 55, 55n, 56, 56n, 57, 57n, 60
Kliemann, Julian 184n
Klingender, Francis 52
Koering, Jérémie 51, 51n, 52n, 56, 56n, 60
Kraus, Karl 42
Kris, Ernst 182n
Krüger, Theodor 219n
Kubler, Georg 443, 443n
Kugler, Franz Theodor 195, 195n, 366
Kurz, Otto 182n

L
La Barbera, Simonetta 360n
Labò, Mario 396n, 399n
Laclotte, Michel 468n
Ladner, Gerhart B. 373n
de Lairesse, Gerard 291, 298, 302
Lambert, Élie 425, 425n
Lamberti, Bonaventura 280, 280n
Lamberti, Niccolò 65-67
Lancellotti, Arturo 435, 435n, 487n, 488, 488n
Lanci, Antonio (abate) 146n
Lancia, Emilio 486
Landi, Gaspare 331
Landon, Charles-Henri 324n
Landon, Charles-Paul 321, 321n, 323, 324, 324n, 333-334, 338-340, 470
Lanfranco, Giovanni 191n, 219n, 229n, 230
Lanfredini, famiglia 85
Lankheit, Klaus 142n, 144n
Lanzeni, Laura 194n
Lasinio, Carlo 194, 194n, 205, 350n
Latour, Bruno 538n
Laurent, Pierre 332n
Lavin, Irving 107n, 440n, 448n
Lavine, Steven D. 540n
Le Corbusier, Charles Édouard Jeanneret detto 430n
Le Bitouzé, Corinne 322n
Le Mollé, Roland 160n, 168n
Le Tourneur, Pierre 298n
Lebrun, Jean-Baptiste Pierre 288, 289, 289n, 290, 290n, 291, 291n, 292, 292n, 293-294, 294n, 295-297, 297n, 298, 298n, 299-304, 306, 317
Lee, Rensselaer W. 35
Leemans, Johan 92n
Leersen, Joseph Theodoor 290n
Lega, Achille 424n
Legrand, Jacques-Guillaume 328n
Lemaire, Gérard-Georges 326n
Lemelsen, Katja 94n
Lemoine, Annick 508n
Lemoine, François 298
Leo, Teresa 414n
Leonardi, Andrea 401n
Leonardi, Giovanni Battista 514, 514n, 518n, 522
Leonardo da Pavia 402, 402n, 406
Leonardo da Vinci 54, 54n, 176n, 179n, 344, 348, 411
Leoncini, Luca 405n
Leone I (Leone Magno) 372
Leone X (Giovanni di Lorenzo de' Medici) 180
Leone, Giorgio 515, 515n, 516, 516n
Leone, Marco 210n
Leone, Rossella 517n
Leone, Stephanie 103n
Leone De Castris, Pierluigi 159n, 169n, 176n, 177n
Leoni, Ippolito 190
Leoni, Ottavio 189-190, 198-199
Leporeo, Ludovico 220-221, 221n
Leutrat, Estelle 299n, 332n
Levi Montalcini, Gino 489n, 490, 493, 497
Levi, Donata 359n, 360n, 361, 361n, 362n, 363n, 374n, 378n
Levitine, George 302n
Levy, Evonne Anita 105n, 437n
Lhote, André 430
Liberi, Pietro 146n
Lichtenstein, Jacqueline 297n
Ligozzi, Jacopo 243, 243n
Linnenkamp, Rolf 97n
Lippi, Filippino 401, 406, 409
Lippi, Filippo 194
Lippi, Luigi 437n
Lo Sardo, Eugenio 190n
Locke, John 32n, 43n
Loeser, Charles 427, 427n
Löhr, Wolf-Dietrich 63n
Lomazzo, Giovanni Paolo 55, 55n, 56, 57n, 168, 168n, 177
Lombardi, Laura 539n
Lomellini, Francesco 401
Longhi, Martino il Giovane 445

Longhi, Roberto 34, 48, 64n, 70n, 189n, 190, 190n, 195n, 313, 406, 419, 437-440, 440n, 444n, 454, 456, 456n, 460-461, 461n, 464-465, 468, 505, 508, 508n, 511, 521
Lorber, Maurizio 364n
Loredan, Giovan Francesco 211n
Lorente, Jesus Pedro 535n, 541n
Lorenzale, Claudio 344, 344n, 348, 348n
Lorenzetti, Ambrogio 349, 352
Lorenzetti, Costanza 406
Lorenzetti, Pietro 349, 352, 468, 468n
Lorizzo, Loredana 406n
Lorrain, Claude Gellé 298
Lotti, Cosimo 97n
Lotz, Wolfgang 73n, 441, 441n, 442, 475
Lovatelli, Filippo 481n
Ludovisi, Niccolò 211n
Lugli, Adalgisa 533n, 536n, 537, 537n, 538, 540n
Luigi XIV di Francia 83, 291
Luigi XV di Francia 487
Luigi XVI di Francia 325, 487
Luigi XVII di Francia 325
Lunghi, Elvio 467n
Luxoro, Tammar 399n

M
Maccarrone, Michele 379n
Mach, Ernst 32n
Machuca, Pedro 176n
Macioce, Stefania 190n, 191n, 324n
Maclehose, Louisa S. 160n
Maderno, Carlo 93, 109-111, 441-444, 444n, 445-447, 475
Madonna, Maria Luisa 159n, 343n, 376n
de Madrazo, Federico 347n, 349n
de Madrazo, Pedro 347n
Maek-Gérard, Eva 293n
Maës, Gaetane 289n
Maestro del cassone Adimari 70n
Maestro dell'Arengo 467
Maestro della Beata Chiara 467
Maestro della Croce 434 degli Uffizi 467
Maestro della Madonna della Misericordia 18, 27
Maestro della Santa Cecilia 456
Maestro delle Croci Francescane 467
Maestro di Fucecchio 70n
Maestro di Giano 403n
Maestro di Santa Maria Primerana 467n
Maestro di Verucchio 467
Maffa, Vincenzo 17
Maffeis, Rodolfo 68n
Magalotti, Lorenzo 137
Magiotti, Lattanzio 82
Magliabechi. Antonio 137
Magnani, Lauro 399n
Magnasco, Alessandro 400, 409
Maia Materdona, Giovanni Francesco 218n
Maignien, Edmond 325n
Malbranche, Marie-Antoinette-Pauline 323
Malignaggi, Diana 360n, 362n
Mallet-Stevens, Robert 488
Malvasia, Carlo Cesare 64, 64n, 67, 235-236, 236n, 243, 243n, 245n, 249n, 250, 250n, 252-253, 253n, 254-255, 255n, 256, 256n, 257n, 259, 262, 262n
Mancel, Georges 324, 324n
Mancini, Annibale 186n
Mancini, Antonio 517, 524
Mancini, Giulio 229n
Mancini, Maria Giovanna 539n
Manet, Edouard 420-421, 424-425, 427n, 429, 474
Manetti, Antonio di Tuccio 72, 92, 92n
Manetti, Rutilio 146n
Manfredino da Pistoia 399, 399n, 406
Mangino, Carlo 252
Mannelli, Giovan Battista 146n
Mannozzi, Giovanni (Giovanni da San Giovanni) 78
Manso, Giovan Battista 210n, 236
Mantegna, Andrea 164, 164n, 176n
Manzini, Giovanni Battista 234n, 242n
Manzoli, Domenico 242
Manzoni, Alessandro 345, 346n
Marabottini, Alessandro 159n, 169n
Marangoni, Giovanni 381n
Marangoni, Guido 479, 479n, 480-485, 485n, 486-487, 487n, 489, 489n, 492, 500
Marangoni, Matteo 438
Maratta, Carlo 146n, 186, 279, 307, 406, 517, 524
Marcenaro, Caterina 404, 404n
Marcenaro, Mario 399n
Marchi, Alessandro 457n
Marchioni, Nadia 424n
Marcucci, Laura 479n
Marder, Tod 107n, 109n, 110n, 442n
Marelli, Isabella 288n
Marescotti, Ciro 256n, 257, 257n
Margherita di Brabante 397, 397n, 398n, 404, 407
Mariette, Pierre-Jean 193, 193n

Marin, Louis 35, 45n, 188n
Marinari, Onorio 138
Marinelli, Sergio 466n
Marini, Maurizio 190n
Marini, Quinto 210n
Marino, Giambattista 56, 209, 209n, 210, 211n, 214, 214n, 215, 215n, 217n, 218, 218n, 220-221, 222n, 225, 225n, 226n, 229, 232, 233n, 237, 237n, 238, 238n, 249, 249n, 314
Mariscotti, Annibale 234n
Mariti, Marco Antonio 76
Marmi, Anton Francesco 99n
Martelli, Francesco 137, 137n
Martin, Christophe 504n
Martin, Jean-Hubert 535n, 538, 538n
Martinelli, Fioravante 99, 222n, 253
Martinez Mindeguia, Francisco 111n
Martini, Alberto 453n
Martini, Alessandro 209n
Martini, Alessio 209n, 424n
Martini, Simone 349, 352, 356
Martinuzzi, Napoleone 493, 495, 498
Marzocchi, Alberto 488, 488n
Masaccio, Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai detto 37, 65, 70, 70n, 71, 71n, 180, 349
Mascardi, Agostino 212n, 221, 221n, 222n, 224n, 229n
Mascherino, Ottaviano Nonni detto 444-446, 447n
Mascheroni, Girolamo 241
Mascolo, Marco M. 437n
Masi, Alessandro 363n
Maso di Banco 349
Massard, Jean 324
Mastelletta, Giovanni Andrea Donducci detto 242
Masucci, Agostino 285n
Matini, Piero 141
Matisse, Henri 422n, 428-429, 429n, 474
Matteoli, Anna 103n
Matthiae, Guglielmo 368n
Matto, Pietro 56
Maturino da Firenze 168-170
Mauboussin, Johanna 327n
de Maupassant, Guy 422
Maurer, Golo 93n
Maurin, Antoine 194, 206
Mazeau, Guillaume 327n
Mazzaferro, Giovanni 185, 185n, 186, 186n
Mazzalupi, Matteo 13
Mazzarelli, Carla 343n, 348n
Mazzocca, Fernando 343n, 349n, 350n, 352n
Mazzotta, Martina 533n, 537n
McClellan, Andrew 288n
McHam, Sarah Blake 177n
McKee, George D. 321n
McPhee, Sarah 109n
de' Medici, Bernardetto 175
de' Medici, Cosimo I 175, 183, 183n, 184
de' Medici, Cosimo III 77, 86, 90, 90n, 137-142, 142n, 143, 143n, 144-147, 149n, 311
de' Medici, Ferdinando I 86, 94, 145, 147
de' Medici, Ferdinando II 104, 137
de' Medici, Francesco I 94, 243
de' Medici, Francesco Maria 149
de' Medici, Gian Gastone 147
de' Medici, Giovancarlo 78, 83, 137
de' Medici, Leopoldo 63n, 78, 142, 144, 146
de' Medici, Lorenzo 78-79
de' Medici, Maria 233n, 234, 234n
de' Medici, Mattias 78, 84
de' Medici Gonzaga, Caterina 245n
Mei, Diotisalvi 103
Meijers, Debora J. 537, 537n
Meijer, Bert W. 98n
Meijns, Brigitte 92n
Meiss, Millard 182n, 456n
Melis, Melchiorre 487, 495
Mellor, Alec 325n
Meloni Trkulja, Silvia 143n
Memmi, Lippo 349, 352
Meneses, Patricia 92n
Mengaldo, Pier Vincenzo 461n
Menichella, Anna 110n
Meniconi, Cesare 231
Menna, Maria Raffaella 370n
Mercantini, Maria 105n
Merleau-Ponty, Maurice 47, 47n
Merlini, Valeria 189n
Merz, Jorg Martin 144n
Messini Tacconi, Giovanna 518n
Meyer, Véronique 299n, 332n
Miarelli Mariani, Ilaria 348n, 364n
Michel, Régis 326n
Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) 55, 71, 73, 92, 94-95, 96n, 98-99, 101, 102n, 107-108, 110, 112-113, 143, 174, 174n, 176n, 218n, 224, 226, 229, 302, 310, 323, 344, 422, 445-446
Midana, Arturo 493
Mies Van der Rohe, Ludwig 493
Mieves, Christian 540n
Migliorini, Bruno 439n
Mignini, Maria 407n
Milá y Fontanals, Manuel 343n, 346
Milá y Fontanals, Pablo 343, 343n, 346, 346n, 347, 347n,

348, 348n, 349, 349n, 350n, 351, 351n, 352, 352n, 353, 353n, 354-357, 471
Milanesi, Gaetano 64, 91n, 101n, 102n
de Milly, Adrien Gustave 324n
Minardi, Mauro 453n, 466, 466n
Minardi, Tommaso 343-344, 344n, 346-348, 350, 350n, 351, 362n, 471
Mink, Louis O. 45
Minnozzi, Giovanni 11
de Mirimonde, Albert Pomme 289n
Missirini, Melchiorre 279n, 286n
Modigliani, Amedeo 421, 424, 433, 433n, 474
Modroni, Grazia 175n, 176n
Möller, Lise Lotte 73n
Monaci Moran, Lucia 142n, 147n, 148n
Monciatti, Alessio 453n, 455n, 468n
Mondini, Daniela 373n
Mondino, Cristian 483n
Monet, Claude 421, 424-426
Mongez, Antoine 299
Moniglia, Giovanni Andrea 145
Monod-Fontaine, Isabelle 428n
Montagnani, Cristina 438n
de Montaiglon, Anatole 326n
Montalbani, Ovidio 242
Montanari, Tomaso 102n, 105n, 106n, 107n, 110n, 112n, 113n, 222n, 232n
Montevecchi, Benedetta 13n
Monteverdi, Claudio 239, 239n, 240, 240n, 245, 245n, 246-248, 251-253, 258-259, 315
Monteverdi, Francesco 245n
Monteverdi, Massimiliano 245n
Moore, George 33n
Morandotti, Alessandro 288n
Morazzone, Pier Francesco Mazzucchelli detto 226, 229, 233, 233n
Moreau de Saint-Méry 292n
Morelli, Arnaldo 217n, 233n
Morelli Timpanaro, Maria Augusta 77n
Moreni, Domenico 92, 92n
Moreno, Salvador 348n
Moretti, Laura 183n
Moretti, Lino 361n, 363n
Moretti, Massimo 517n, 518n
Moretti, Simona 364n
Morice, Charles 426, 427n
Morissey, Jake 97n
Mormando, Franco 105n, 107n
Moroni, Gaetano 281n
Morris Clark, Anthony 278, 278n, 316
Mozzo, Marco 360n, 361n
Mozzoni Loretta 479n
Muller-Bechtel, Suzanne 360n, 361, 361n
Munari, Bruno 493
Münch, Marc-Mathieu 328n
Muraro, Michelangelo 360n
Muratori, Domenico Maria 285
Muratori, Giorgio 10, 10n
Murillo, Bartolomé Esteban 322n
Murray, John 362n, 363n
Murray, Peter 443, 475
Muscillo, Alessandro 143n
Muzio, Giovanni 493

N

Naldini, Giovan Battista 146
Nancy, Jean-Luc 182, 182n
Nani, Alessandro 67
Nanni di Banco, Giovanni di Antonio di Banco detto 68-70, 73, 308
Nano, Amos 56
Nanteuil, Robert 140
Nardo di Cione, Leonardo di Cione detto 349, 352, 355
Nardone, Antonio 533n
Nardone, Jean–Luc 237n
Nasini, Giuseppe Nicola 145-146, 146n, 147, 147n, 148-149
Navarro, Carlos G. 349n, 350, 350n
Negro, Angela 222n, 280n, 281n
Negro, Emilio 243n
Nelli, Giovan Battista 92, 92n, 113
Neri di Bicci 72n
Neri, Maria Luisa 479n
Nesselrath, Arnold 447n
Nicco Fasola, Giusta 437n
Niccolini, Filippo 81, 149n
Nicita Misiani, Paola 411n
Nicodemi, Giorgio 435, 435n
Nicolaci, Michele 190n
Nicoletti, Luca Pietro 411n, 423n
Nicolin, Paola 541n
Nizzoli, Marcello 485n
Nocca, Marco 364n
Noehles, Karl 445, 445n
Nonno di Panopoli 209
Normand, Charles-Pierre-Joseph 322
Nova, Alessandro 63n, 64n, 66n, 67n, 75n, 91n, 93n, 160n, 186n
Novalis, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg ditto 38n
Novello, Roberto Paolo 398n

O

O'Doherty, Brian 543n
de Ochoa, Eugenio 347n
Oesterley, Carl Wilhelm Friedrich 328n
Offner, Richard 455n

Ojetti, Ugo 428, 435, 435n
Olivieri, Pietro Paolo 443
Onorio III (Cencio Savelli) 372, 381n
Onorio IV (Giacomo Savelli) 377, 377n
Orazio (Quinto Orazio Flacco) 238
Orcagna, Andrea di Cione detto 67, 72, 349n
Orlandini, famiglia 80, 82
Orsi, Lelio 518, 521, 531, 544
Ortona, Ugo 487n, 488, 488n, 490n, 495, 498
Osanna, Massimiliano 536
Ostende, Florence 541n
Ostrow, Steven 105n
Ottley, William Young 348, 348n
Overbeck, Friedrich 346n, 351
Ovidi, Ernesto 348, 348n
Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 258
Ozenfant, Amédée 430, 430n

P
Pace, Valentino 371n
Padovani, Serena148n
Padredio, Carlo 111, 111n
Paganelli, Domenico 446, 447, 447n
Pagano Pogatsching, Giuseppe 490, 492, 492n, 497
Paggi, Giovanni Battista 233n
Pagliarulo, Giovanni 411n
de Palafox, Juan 517
Paliaga, Franco 147n
Palladio, Andrea 93, 112
Pallucchini, Anna 147n
Pallucchini, Rodolfo 405n
Palma il Giovane, Jacopo Negretti detto 173, 226, 233
Palma il Vecchio, Jacopo Negretti detto 396n, 402, 406, 410
Palomino, Antonio 350n
Pamphilj, Benedetto 280-281
Pamphilj, Camillo 280
Pamphilj, famiglia 281-282
Pamuk, Orhan 540, 540n
Pandolfi, Alessandro 485
Panfi, Romolo 146n
Panichi, Roberto 160n
Panigarola, Francesco 228
Panofsky-Soergel, Gerda 443, 443n, 444, 444n, 475
Panofsky, Erwin 36, 440, 440n
Pansera, Anty 483n
Panvinio, Orlando 377, 377n
Paoli, Rodolfo 437n
Paolo III (Alessandro Farnese) 377, 377n
Paolo V (Camillo Borghese) 218, 220, 237, 244, 244n, 443
Paolozzi Strozzi, Beatrice 65n, 143n
Paolucci, Antonio 361n
Paolucci, Fabrizio 143n
de Pape, Josse 253n
Papetti, Stefano 246n, 515n
Papi, Giovanni 68n, 515n
Papini, Giovanni 415
Parigi, Alfonso 94, 97, 97n
Parigi, Giulio 94, 97
Parise, Nicola 143n
Parisi Presicce, Claudio 288n
Parisio, Chiara 360n
Parmigianino, Girolamo Francesco Maria Mazzola detto 168, 176n
Parrasio 226
Parravicino, Ottavio 220
Pascoli, Lione 101n, 113, 280n
Pasinelli, Lorenzo 250n
Pasini, Pier Giorgio 466n, 510n, 517n
Passeri, Giambattista 97, 100, 101n, 103, 103n, 104, 110, 110n, 113
Pastore Stocchi, Manlio 288n, 344n
Patetta, Tobia 479n
Patrizi, Giorgio 461n
Patti, Mattia 10n
Paulucci, Enrico 491n, 492n, 493
Pavolini, Corrado 428
de' Pazzi, Maria Maddalena 79
Pecchioli, Eleonora 175n
Pedrini, Filippo 509, 509n
Pedrizzi, Luigi 518, 518n, 525
Pegazzano, Donatella 149n
Pellegrini, Emanuele 395n, 396, 396n
Pellico, Silvio 346n
Peloso, Arrigo 56
Pennazio, Anna 483n
Penny, Nicholas 143n, 263n
Pepoli, Uguccione 250n
Pepper, D. Stephen 239, 239n, 246, 247n, 248, 248n, 249, 250n, 251, 251n, 253, 253n, 255, 255n, 257n, 405n
Perelman, Chaïm 36n, 225n
Peretti, Alessandro (cardinal Montalto) 253, 253n
Peretti, Francesco 253n
Pérez-Pivot, Marie-Félicie 322n
Pérez Sanchez Alfonso E. 343n
Peri, Iacopo 246
Pericolo, Lorenzo 64n
Perin del Vaga, Perino Bonnaccorsi detto 172, 172n, 176n
Perini, Giovanna 91n, 214n, 235n
Perniola, Mario 536n
Perotti, Giuseppe 219n
Perotti, Pietro Antonio 219
Perotti, Torquato 314
Persico, Giuseppe 219
Persico, Panfilo 222n

Perugino, Pietro Vannucci detto 146, 349
Peruzzi, Baldassarre 93, 110, 180
Petit, Georges 431
Petrarca, Francesco 210n, 237, 238n
Petraroia, Pietro 280n, 282n, 284n
Petrioli Tofani, Annamaria 142n, 144n, 515n
Petroni, Ercole 509, 509n
Petteruti Pellegrini, Pietro 227n
Pevsner, Nikolaus 279n, 443n
Pezzo, Annalisa 146n
Pezzuto, Luca 159n
Pfannstiel, Arthur 433, 433n
Pfister, Federico 298n
Piacentini, Marcello 487n
Picasso, Pablo 42n, 43, 45n, 420, 421, 421n, 423-424, 430-431, 431n, 435-436, 474
Piccioni, Giovanni Francesco 241, 241n
Pierguidi, Stefano 102n, 107n, 172n, 221n, 229n, 234n, 277, 316
Piero della Francesca 33n, 35n, 37n, 38, 43-44
Piero di Cosimo 57
Pierpalma da Fermo 13, 20
Pietrangeli, Carlo 368n, 372n
Pietro da Cortona, Pietro Berrettini detto 97, 100, 103-104, 144, 156, 439, 441, 443, 446
Pietro da Rimini 454, 458-461, 463, 465-466, 468, 476
Pietro di Perugia 226
Pihan, Pierre-Jean 325, 338
Pillet, Pierre-Augustin-Jacques 328n
Pillon, Èric 325n
Pinelli, Antonio 228n, 293n, 302n
Pino, Paolo 174n
Pinotti, Andrea 438n
Pinto, Roberto 539n
Pinto, Sandra 352n
Pinturicchio, Bernardino di Betto Betti detto 349, 352, 355, 379, 390
Pio VI (Giovanni Angelico Braschi) 517, 523
Pio, Nicola 282, 282n
Piola, Domenico 407
Pisanello, Antonio di Puccio Pisano detto 32, 366, 382
Pisano, Giovanni 397, 397n, 404-406, 410
Pisano, Nicola 185, 185n, 373n
Pistolesi, Erasmo 374n
Pittaluga, Mary 435, 435n
Pizzorusso, Claudio 68n
Plaisance, Michel 71n
Planude, Massimo 221
Plinio il Vecchio (Gaio Plinio Secondo) 36n, 177, 177n
Poccetti, Bernardino 67
Podesti, Francesco 512, 513, 513n
Poggi, Gaetano 396, 401, 401n
Poggi, Vittorio 397n, 398n, 401n, 402n, 403n, 404n
Poleni, Giovanni 113
Polidoro da Caravaggio, Polidoro Caldara detto 168-169, 169n, 170, 170n, 174-176, 176n, 177
Polidori, Giancarlo 485
Pollicini, Lorenzo 232
Pommier, Edouard 287, 287n, 288n, 289, 289n, 290n, 291n, 294n, 298, 298n, 299n, 330n, 317
Pommier, Henriette 322n
Ponfredi, Giovanni Battista 277, 278, 278n, 279, 279n, 280n, 281n, 282n, 284, 284n, 285, 285n, 286, 286n, 316
Ponti, Gio 479, 481, 485-486, 489, 489n, 492
Pontiggia, Elena 432n
Pontormo, Jacopo Carucci detto 146, 186, 186n
Popper, Karl Raimund 32n, 33, 39, 39n, 42n
Pordenone, Giovanni Antonio de' Sacchis detto 171n, 173, 176n, 257n
Porro, Daniela 10n, 516n
Portoghesi, Paolo 107n, 445, 445n
Possenti, Pietro 146n
Poulot, Dominique 288n
Pouncey, Philip 95n
Poussin, Nicolas 187-188, 188n, 322, 322n, 323
Prati, Luciana 361n
Préaud, Maxime 322n
Preti Hamard, Monica 292n
Previtali, Giovanni 63, 63n, 64, 64n, 67n, 184n, 187n, 308, 343n, 348n, 366n, 453n, 454n
Preziosi, Donald 535n
Prezzolini, Giuseppe 415
Priarone, Margherita 401n, 402n
Prigot, Aude 289n
Primarosa, Yuri 189n, 190, 190n
Prini, Giovanni 487, 497
Prinz, Wolfram 138n, 142n, 185, 185n, 186n
Prisco, Gabriella 360n
Privitera, Marta 77, 77n
Procacci, Ugo 65, 65n, 66, 66n, 67
Procaccioli Paolo 218n
Prud'hon, Pierre Paul 329
Pulitzer-Finali, Gustavo 485
Pulvirenti, Chiara Maria 345n
Puttfarken, Thomas 173n

Q

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome 287, 287n, 289,

294, 299, 299n, 300, 300n, 303, 317
Quenedey, Edme 327, 327n, 341
Quigley, Christine 181n
Quintiliano, Marco Fabio 54

R
Raffaello, Sanzio 71, 93, 96, 146, 167, 175n, 176n, 213, 224, 226, 262, 296, 322, 344, 359n, 362n, 486, 503, 517, 518, 518n, 519
Ragionieri, Giovanna 459n
Raimondi Ezio 214n, 221n
Raimondi, Marcantonio 167
Rainaldi, Antonella 447n
Rainaldi, Carlo 96-98, 104, 104n, 108-109, 113, 446, 446n
Rainaldi, Girolamo 104
Ramboux, Johann Anton 349n, 373
Ranalli, Ferdinando 63n, 65n, 66n, 68n, 69n, 71n, 73n, 75, 75n, 76-77, 77n, 78n, 79n, 80n, 81n, 82n, 83n, 84n, 85, 85n, 86n, 91n, 94n, 97n, 99n, 106n, 110n, 138n, 140
Ranghiasci, Sebastiano 349n
Rasario, Giovanna 412n
Raspe, Martin 100n
Ratti, Carlo Giuseppe 405n
Ravasco, Alfredo 487n
Ravelli, Lanfranco 169n, 170n
Raymond, Jean A. 290n, 425n
Recht, Roland 537n
Redi, Francesco 137, 141, 145
Régamey, Raymond 425, 425n
Regnault, Jean-Baptiste 324, 326
Rella, Franco 534n
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 296
Reni, Daniele 245
Reni, Guido 146n, 186, 213n, 218n, 224n, 226, 229-233, 233n, 234-235, 235n, 239, 239n, 241-242, 243n, 245-246, 246n, 247n, 248, 248n, 249, 250, 250n, 251-253, 253n, 254-255, 255n, 256, 256n, 257n, 258-260, 260n, 261-262, 264-265, 267, 273, 275, 314-315, 405, 405n, 410
Renoir, Pierre-Auguste 421, 422n, 424n, 426, 426n, 435
Renzi, Giovanni 71
Reschi, Pandolfo 146n
Reuterswärd, Patrik 179n
Rey, Xavier 425n
Reyero, Carlos 344n
Reynolds, Joshua 194n
Ribaldi, Cecilia 537n
de Ribera, Jusepe (Spagnoletto) 193, 193n
Riccardi, famiglia 81
Riccardi, Francesco 143n
Ricci, Franco Maria 533n
Ricci, Giovanni 257n
Ricci, Maurizio 447n
Ricci, Saverio 346n
Ricci, Stefania 360n
Ricciardi, Giovan Battista
Ricoeur, Paul 40, 45, 45n, 47
Ridolfi, Ferdinando 82-83, 83n
Ridolfo del Ghirlandaio 70n
Riegl, Alois 42-43
Riera, Anna 344n, 347n
Rigalt, Agustín 351n
Righetti, Marina 366n
Righetti, Pietro 219n
Rimondini, Giovanni 503n, 506n, 514. 518n
Rinaldi, Cesare 235, 235n, 236, 236n, 242-243, 243n, 245, 245n, 246, 246n, 248-249, 249n, 250, 250n, 251, 251n, 253, 256, 268
Rinuccini, Ottavio 239, 246, 258
Rio, Alexis-François 350n, 351, 351n
Ripa, Cesare 213, 213n
Risaliti, Sergio 143n
Rishel, Joseph J. 285n
Rivière, Georges Henri 541
Riva, Cecilia 395n
Rivero, Nuria 343n
Roberto, Sebastiano 108n
Roberts, Sean 183n
Robillard-Péronville, Pierre 332n
Robinson, Alistair 538, 539n
Roca de Amicis, Augusto 105n
Roland, Jean-Marie 291-292, 292n, 296
Rolfi, Serenella 286n
Romani, Héloïse 421n
Romanini, Angiola Maria 368n, 370n, 377n
Romano, Casimiro 377, 377n
Romano, Giovanni 64n, 361n, 399n, 439n
Romano, Giulio 89, 176n, 261, 262, 322n
Romano, Serena 365, 365n, 366n, 367n, 368n, 369n, 376n, 456n
Ronci, Gilberto 367n
Rorty, Richard 32, 32n, 46
Rosa, Paolo 536n
Rosa, Salvatore 82, 82n, 105n, 146n, 195
Rosai, Ottone 424n
Rosand, David 173n
Rosaspina, Francesco 510, 510n
Rosaspina, Giuseppe 510, 510n
Rosazza Ferraris, Patrizia 242n
Rosci, Francesco 257n
Rosenberg, Paul 423, 423n, 427n

Rosenberg, Pierre 288n
Rosenkranz, Karl 193, 193n
Rosini, Corrado 284n
Rospigliosi, Giulio 218n
Rosselli, Cosimo 409
Rosselli, Matteo 78, 78n, 79, 79n, 80n
Rossi, Aldo 184n
Rossi, Manuela 167n,
Rossi, Massimiliano 35, 63, 67n, 68n, 75n, 89n, 140n, 214, 214n, 218n, 539n
Rossi, Ottavio 229n
Rossi, Paola 405n
Rossi, Pietro 40n
Rossi Pinelli, Orietta 293n
Rosso, Gino 487n
Rousseau, Henri 421, 432, 432n
Roux, Marcel 327n
Rubens, Pieter Paul 194n, 262, 302, 505
Rudolph, Stella 239, 239n, 246, 247n, 258n, 260, 279n
Rüesch, Diana 415n
Ruggieri, Ferdinando 94, 95, 113
Ruprecht, Louis A. 287n
Ruspoli, famiglia 285, 286
Russell, Bertrand 33n, 39n
Russo, Antonio 111n
Russo Emilio 210n, 214n, 233n, 238n
Rylands, Philip 402n

S
Sabaté i Mill, Antoni 343n
Sabbatino, Pasquale 187n, 228n
Sacchi, Andrea 186
Sacchi, Pietro Francesco 403, 403n
Sadoleto, Jacopo 37n
de Saint-Yves, Marie Suzanne 323
Saladino, Vincenzo 147n
Salmi, Mario 439, 464, 464n, 465
Salmon, Xavier 290n
Salviati, Francesco 146, 175, 175n
Salvini, Anton Maria 76n
Salvini, Roberto 412n, 412n, 454n
Salviucci Insolera, Lydia 447n
Samek Ludovici, Sergio 75n, 103n, 104n
Sampieri, Vincenzo 248n, 256
von Sandrart, Joachim 191, 191n, 201
Sanguineti, Daniele 405n
Sani, Bernardina 361n
Sanquirico, Paolo 219
Santi di Tito 194n
Santi, Bruno 89n, 92n, 99n, 103n, 104n, 106n
Santini, Stefano 479n
Sapir, Edward 32n
Sapori, Francesco 481n, 485n
Sarfatti, Margherita 423, 423n
Sartoris, Alberto 490, 490n
Sartre, Jean-Paul 34, 34n
Sassi, Raimondo 167n
Saunier, Éric 325n
Sauvage, René Norbert 324n
Savelli, famiglia 337, 377n, 381n
Savelli, Luca 375, 377, 377n
Savettieri, Chiara 287, 288n, 299n, 300n, 301n, 302n, 317, 321n, 332n
Savoia, famiglia 139, 405n,
Savoia, Carlo Emanuele 225
Savoia, Maurizio 230n
Savoia, Vittorio Emanuele III 405n
Savonanzi, Emilio 254, 255
Sborgi, Franco 398n
Scaglia, Giacomo 231
Scaligeri della Fratta, Camillo, vedi Banchieri, Adriano
Scamozzi, Vincenzo 93
Scannelli, Francesco 261, 262n
Scappino, Franco Gabrielli detto 255n
Scavizzi, Giuseppe 149n
Schedoni, Bartolomeo 515, 515n
Scheggia, Giovanni di ser Giovanni detto 70, 70n, 71, 308
Scheiwiller, Giovanni 433n
Schiller, Friedrich 345
Schlick, Moritz 32n, 44n
von Schlosser, Julius 537, 540n, 543
Schmidt, Eike D. 143n
Schmidt, Hans-Werner 175n
Schnapper, Alain 321n
Schoelcher, Victor 195, 195n
Schopenhauer, Arthur 433, 434n
Schram Pighi, Laura 415n
Schrimpf, Georg 424n
Schupbach, William 193n
Schütze, Sebastian 90n, 109n, 211n, 214n, 221n, 222n, 229n
Schwager, Klaus 445, 445n
Schwartz, Emmanuel 327n
Sciolla, Gianni Carlo 279n, 395n
Scipio di Raho 232
Scirocco, Elisabetta 9n, 10n
Scognamiglio, Ornella 321, 321n, 470
Sconci, Maria Selene 366n
Scott, Walter 345
Scotti Tosini, Aurora 442n, 443n, 444n
Scultori, Adamo 262
Searle, John R. 39n
Sebastiano del Piombo, Sebastiano Luciani detto 176n
Sedlmayr, Hans 439
Segneri, Paolo 141
Seidel, Max 397n, 404n

Sellaio, Francesco di Neri detto 67
Sementi, Giovanni Giacomo 229-230, 255
Sempronio, Giovanni Leone 212, 212n, 233, 233n
Sénéchal, Philippe 321n
Serafini, Alessandro 282n
Serlio, Sebastiano 171, 171n, 172
Serota, Nicolas 535, 535n
Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges 448, 348n, 364, 364n, 366, 369, 373, 374n, 379-380
Serra, Luigi 435, 435n
Setari, Walter 536n
Settis, Salvatore 287n, 288n
Seurat, Georges 428
Severini, Gino 432, 432n
Sforza, Pallavicino 218n
Sframeli, Maria 142n, 143n
Sgarbi, Vittorio 467n, 515n
Sgarbozza, Ilaria 288n
Sgrilli, Bernardo Sansone 92, 113
Shafran, Tiffany 540n
Shakespeare, William 542
Shearman, John 52n, 178, 178n
Sherman, Cindy 538
Sicca, Cinzia Maria 283n
Signac, Paul 428, 428n
Signorelli, Luca 348, 349, 352, 354
Silvagni, Giovanni 348
Silvani, Gherardo 94, 97, 97n, 109
Silvani, Pierfrancesco 97n, 104
Silver, Kenneth Eric 429n
Silvestro dell'Aquila, Silvestro di Giacomo detto 17
Simari, Maria Matilde 141n
Sini, Giovanni 97n
Sirani, Elisabetta 255
Sironi, Mario 486
Sisto III 369
Sisto IV 213n
Sisto V (Felice Peretti) 93, 253
Šklovskij, Viktor Borisovič 38n
Soderini, Niccolò 277-278, 282, 284, 286, 316
Soffici, Ardengo 419, 424, 424n, 425-426, 426n, 427, 427n, 429, 429n, 432, 432n, 434, 434n
Sohm, Philip 193n
Solá, Antonio 344, 344n
Soleri Brancaleoni, Giuseppe 507n
Somalvico, Bruno 415n
Sommariva, Giulio 399n, 400n
Souriau, Etienne 51, 52
Soyer, Louis-Charles 327, 328n, 331, 470
Soyer, Louise-Charlotte 323, 324n, 328, 328n
Soyer, Marie-Pauline de Saint-Yves Landon 321, 321n, 322, 322n, 323-324, 324n, 327, 328n, 330-337, 470
Soyer, Paul-Constant 323, 324n, 327, 332
Soyer, Pierre 323
Spada, Bernardino 234, 234n, 236, 250
Spada, Leonello 515, 516n
Spada, Virgilio 99n
Sparti, Donatella Livia 75n, 149n
Specchi, Alessandro 111, 125
Speranza, Stefano 232
Spicciani, Carlo 485
Spieth, Darius 289n, 290n, 291n, 293n, 296n
Spina, famiglia 514n
Spinelli, Riccardo 77, 77n, 80n, 81n, 82n, 83n, 85n, 140n, 143n, 149n
Spinellli, Niccolò 65
Staglieno, Marcello 400n
Starcky, Laure 326n
Stefaneschi, Jacopo 379, 380n
Stefano Fiorentino 65
Steiger, Josephine Charlotte 327
Stein, Susan Alyson 321n
Stella, Guido Balsamo 492
Stella, Jacques 326, 326n
Stendhal, Marie-Henri Beyle detto 293, 296, 296n
Stigliani, Tommaso 219
Stoichita, Victor I. 45n, 221n
Stoltz, Barbara 184n
Storti, Daniela 189n
Stradano, Giovanni (Jan van der Straet) 146
Strich, Fritz 439, 439n
Strozzi, Bernardo 400, 409
Strozzi, Carlo 72, 90, 92
Strozzi, Tommaso di Rossello 72
Strozzieri, Yuri 446n
Struhal, Eva 64n, 75n, 91n, 112n, 140n
Stuart Mill, John 40
de Superville, David Pierre Humbert 348
Susinno, Stefano 344, 344n, 351n, 352n
Sypher, Wylie 52n

T

Taddei, Adelmo 399n
Tafuri, Manfredo 445, 445n, 446, 446n, 451
Tagliaferro, Laura 401n
Taglioli, Maddalena 395n
Taillasson, Jean-Joseph 299
Tambini, Anna 457, 457n, 458n, 518n
Tambroni, Gaetano 509, 509n
von Tamm, Franz Werner 279
Tanturli, Giuliano 92n
Targioni Tozzetti, Giovanni 149

Tartuferi, Alessandro 64n
Tartuferi, Angelo 364, 467n
Tassi, Giovan Battista 146n
Tasso, Torquato 228, 231
Tassoni, Alessandro 238, 238n
Taverna, Brunoro 219
Tedesco, Piero di Giovanni 65
Tempesta, Antonio 231
Tempesti, Domenico 140, 145, 145n
Terraroli, Valerio 479n, 483n
Thelen, Heinrich 99n
Thiem, Christel 405n
Thiem, Gunther 175n
Thieme, Ulrich 323, 323n
Thomassin, Henri-Simon 193, 193n, 204
Thorvaldsen, Bertel 347
Tibaldi, Pellegrino Pellegrini detto 93, 440, 442, 445
Ticozzi, Stefano 174n, 180n
Timmel, Vito 485
Tinelli, Tiberio 194n
Tinti, Mario 435, 435n, 491, 492, 492n
Tintoretto, Jacopo Robusti detto 173, 266, 405, 405n, 406
Tiziano (Tiziano Vecellio) 172-174, 174n, 176n, 180, 213n, 226, 261, 261n, 271, 350, 405, 405n, 410
Toesca, Pietro 371n, 456, 456n, 465
Tognetti, Francesco 510, 510n
Tomasi Gabriele 44n
Tomasi Tongiorgi, Lucia 67n
Tomei, Alessandro 366n, 371n, 380n, 455n
Tommasi, Anna Chiara 362n
Tondani Ganganelli, famiglia 514, 525, 545
Tondani Ganganelli, Cinzia 514, 525
Tondani Ganganelli, Clelia 514, 525
Tondani Ganganelli, Felice 514, 522, 525
Tondani Ganganelli, Gertrude 514, 525
Tondani Ganganelli, Matilde 514, 522, 525
Tonini Adamo 522, 525
Tonini, Lucia 360n
Tori, Attilio 413n, 421n
Torlontano, Rossana 9, 9n, 10, 11n, 58
Tormen, Gianluca 64n, 364n
Torres Amat, Félix 345
Torri, Flaminio 146
Torrigiani, famiglia 85
Torrigiani, Pietro 185n
Torriti, Jacopo 368, 370-372
Torriti, Piero 405n
Toscano, Bruno 350n, 454n
Tosi, Alessandro 67n
Tosini Patrizia 217n
Toulmin, Stephen E. 41n, 42, 42n, 44n
Tovey, Brian 75n, 91n
Tozzi Ileana 16n
Tozzi Simonetta 517n
Trachtenberg, Marvin 92n
Trerè, Filippo 453n
Trevisani, Francesco 281, 283n
Trimarco, Angelo 537n
Trione, Vincenzo 424n
Tripier Le Franc, Justin 290n
Trivulzio, Gian Giacomo Teodoro 219, 219n
Tronsarelli, Ottavio 217, 217n
Tscholl, Philipp 93n
Tumidei, Stefano 361n
Turchini, Angelo 457n
Turini, Baldassarre 169
Turner, Nicholas 286n
Turriziani, Simona 89n

U

Uccelli, Alessandro 438n
Uccelli Scipione 257n
Uccello, Paolo 170
Udone, Andrea 171, 172n
Ugo da Carpi 166, 167, 167n
Ugonio, Pompeo 367
Unglaub, Jonathan 223n
Urbano VIII (Maffeo Vincenzo Barberini) 108-109, 211-212, 212n, 213, 216n, 217n, 219, 222, 222n, 223, 230n, 232n, 234, 247
Utrillo, Maurice 420

V

Vaisse, Pierre 326n
Valerio, Valentina 9n, 10n
Valesio, Giovan Battista 230, 230n
Valesio, Giovanni Luigi 211n, 231, 233n
Valiavicharska, Zhivka 536n
Van Bloemen, Jan Frans 279
Van Campen, Jacob 98
Van Dyck, Anthon 138, 296, 405, 405n, 406, 410, 503, 503n, 505-508, 511-513, 516, 519-520, 527, 545
Van Maldeghem, Eugeen 195, 207
Van Ostade, Adriaen 298, 302
Van Wittel, Gaspar 90
Van de Sandt, Udolpho 296n, 326n
Vannini, Pietro 13
Vannutelli, Carla 402n
Vantaggiato, Silvia 71n
Varchi, Benedetto 52, 52n, 54
Varni, Santo 398, 403
Vasari, Giorgio 37, 63, 63n, 64, 64n, 65-68, 68n, 69, 69n, 70, 70n, 71, 71n, 72, 76, 89-91, 91n, 92-94, 94n, 95, 96n, 101, 101n, 102, 102n, 107-109, 144, 159-161, 161n, 162, 162,n, 163-164, 164n, 165, 166n, 167-168, 168n, 169-170, 171n, 172, 172n,

173-174, 174n, 175, 175n, 176-177, 177n, 178-180, 183, 183n, 184, 184n, 185-187, 191n, 308, 310, 312-313, 362, 362n, 363n, 374, 374n
Vazzoler, Maddalena 401n
Veervoordt, Axel 539n
Velani, Livia 424n
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 261
Vélez, Pilar 344n
Venturi, Adolfo 248n, 249n, 395, 395n, 396n, 397n, 398-401, 401n, 402, 402n, 403-407, 407n, 408, 426, 473, 503, 505-507, 521, 527
Venturi, Aldo 395n
Venturi, Carlo Gaspare 522
Venturi Gianni 214n
Venturi, Lionello 359, 359n, 420, 420n, 422n, 425-426, 426n, 427, 427n, 428, 431n, 433, 433n, 435, 438, 491
Venuti, Marcello 104
Verani, Cesare 15
Verbraeken, René 160n
Verdi, Orietta 190n
Vermeer, Jan 290
Veronese, Paolo Caliari detto 146,-147, 226
Vettori, Pietro 228
Viani, Simone 439n
Vidolenghi, Leonardo 402n
Vigée Lebrun, Elisabeth 288-289, 290n
Vignali, Jacopo 146n
Vignola, Jacopo Barozzi detto 93, 441
Vilar, Manuel 343, 348, 348n
Viliani, Andrea 537
Villa, Giovanni Battista 397n, 398n, 401n, 402n, 403n, 404n
Villani, Filippo 36n
Villani, Giovanni 91n
de Villareal y Gamboa, Sebastián 148, 148n
Vincent, François-André 324
Viola, Govanni Battista 241-242, 242n
Virgilio (Publio Virgilio Marone) 210n
Visconti, Ennio Quirino 257n, 261, 332n
Vitali Federica 367n
Vitali, Lamberto 433n
Vitiello, Rossana 9, 9n, 10n
Vitruvio (Marco Vitruvio Pollone) 98, 102
Vivant Denon, Dominique 292, 292n, 293
Viviani, Vincenzo 92, 94, 141
de Vlaminck, Maurice 429
Voet, Ferdinando 146n
Vollard, Ambroise 426, 426n, 427, 427n
Volpe, Alessandro 455n, 456n, 457n, 460n, 469n,
Volpe, Carlo 229n, 453, 453n, 454, 454n, 455-457, 457n, 458, 458n, 459-461, 461n, 462-463, 463n, 464-465, 465n, 466, 466n, 467, 467n, 468, 468n, 469, 476
Volterrano, Baldassarre Franceschini detto 75, 77-86, 309

W

Wackernagel, Martin 31, 31n
Waldman, Louis A. 137n
Walsh, David 537n
Warburg, Aby 53, 53n, 535

Washek, Matthias 92n
Wasserman, Jack 444, 444n, 445, 445n, 446, 475
Watteau, Antoine 298, 299
Wazbinski, Zygmunt 168n
Weber, Cristoph 212n
Weber, Nadir 142n
Weddigen, Tristan 437n
Weil-Garris Brandt, Kathleen 143n
Weininger, Otto 433, 434n
Weinthal, Louis 534n
Weiwei, Ai 542
Wheelock, Arthur K. Jr. 290n
Whorf, Benjamin L. 32n
Wicar, Jean-Baptiste 299
Wiegel, Hildegard 360n
Wiertz, Antoine 195
Willette, Thomas 113n
Willich, Hans 441, 441n
Winckelmann, Johann Joachim 294, 298, 298n
Wind, Edgar 42, 42n
Windelband, Wilhelm 40, 59
Windler, Christian 142n
Wittgenstein, Ludwig 32n, 33, 33n, 38n, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 42n, 44, 44n, 46, 46n, 47, 59
Wittkower, Rudolf 99, 439, 442-444, 444n
Wölfflin, Heinrich 437, 437n, 438, 438n, 439, 439n, 440-443, 447-448, 475
von Wright, Georg H. 40, 40n, 41, 59

Y
Yates, Frances A. 35
Yee, Lydia 537n
Young, Edward 298, 298n

Z
de Zabaleta, Antonio 347n
Zagarelli, Pompeo 254
Zambeccari, Francesco Maria 256, 256n, 257
Zambeccari, Luigi 251, 254-255, 255n, 257, 257n
Zambelloni, Franco 415n
Zanelli, Domenico 195, 195n
Zanelli, Gianluca 397n, 402n
Zanetti, Pietro (o Pirro) 248n, 249, 256
Zanfi,Caterina 415-416
Zangolo da Rimini 457-458, 467
Zappi Fontana, Flaminio 244n
Zappi Fontana, Lavinia 244
Zappi Fontana, Laudomia 244, 244n
Zappi Fontana, Orazio 244, 244n
Zappi Fontana, Prospero 244n
Zappia Caterina 508n
Zavattari, famiglia 400, 409
Zeri, Federico 400n, 455n, 518
Zerner, Henri 51, 51n, 60
Zeusi 227n, 228n, 233n, 235n
Zevi, Bruno 445, 445n
Zgraja, Karolina 174n
Zoboli, Giacomo (Jacopo?) 281n, 283n, 285
Zuccari Alessandro 229n
Zuccari, Federico 55, 55n, 56, 170n
Zucchini, Aldo 484n
Zuffi, Stefano 191n

Annotazioni

Annotazioni

Annotazioni

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE 2018 A CURA DI SCALPENDI EDITORE S.R.L.
PRINTED IN ITALY