STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

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

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2019

SCALPENDI EDITORE

ANNALI 2019_.indd 1 18/11/19 14:24

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2019 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 978-88-32203-51-6
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Montaggio e post produzione
Roberta Russo
Alberto Messina

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: novembre 2019

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.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

La salvaguardia e la conoscenza dei beni mobili colpiti dal terremoto del 1976 in Friuli: paradigma o eccezione?
Paolo Pastres 9

Recensione a Leo Steinberg, Michelangelo's Sculpture. Selected essays
Tommaso Casini 55

Abstract 60

FONTI

«Se sotto questa voce di disegno si comprendino le stampe»: gli Accademici del Disegno di Firenze e la disputa sollevata da un «nobile urbinate»
Carlotta Paltrinieri 65

Abstract 72

INEDITI E RIPROPOSTE

«Ho visto la fotografia e non sono alieno d'aprir trattive per l'acquisto del quadro»: Alessandro Piceller, Corrado Ricci, la monografia su Pintoricchio e la compravendita del Bartolomeo Caporali degli Uffizi
Luca Ciancabilla 75

Il Sassoferrato copista *di Federico Zeri*
Cristina Galassi 101

Abstract 120

LETTERATURA ARTISTICA

*Ragioni figurative in difesa di Dante. Le lezioni sull'*Inferno *di Giovan Battista Gelli*
Silvia Vantaggiato 125

Svelare e occultare la verità:
il Sileno di Alcibiade *e le imprese dell'Accademia degli Occulti di Brescia*
Sonia Maffei 147

Antonio Zanchi e le sue "invenzioni per incisioni".
Il «dessegno» per la Venetia aflita *del Boschini*
Milena Bortone 169

«Breve, ma veritiera Storia della vita di una nostra Pittrice»:
l'elogio di Rosalba Carriera di Girolamo Zanetti
Chiara Piva 189

«Facendo queste come la terza parte della Storia delle Arti del Disegno».
Il dibattito sull'identità delle Anmerkungen über die Baukunst der Alten
di Winckelmann nella querelle *tra Onofrio Boni e Carlo Fea*
Fausto Testa 219

Abstract 238

CRITICA E STORIOGRAFIA

Antonio Solario e gli affreschi nel chiostro del Platano a Napoli.
Spunti di critica tra Otto e Novecento e problemi iconografici
Letizia Gaeta 245

Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso:
prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata
Michele Dantini 269

Gli scritti giovanili di Nino Barbantini: una visione d'insieme,
con brevi cenni sulla ricezione dei precetti ruskiniani
Priscilla Manfren 303

Problemi di metodo: Roberto Salvini, Hans Sedlmayr, e la Scuola di Vienna
Giovanna De Lorenzi 327

Giuseppe Raimondi critico d'arte
Elisa Bassetto 351

Abstract 377

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

Le collezioni di antichità, scultura e arti minori nel palazzo milanese di Giuseppe Bossi, sede della Scuola speciale di pittura (1810-1815)
Silvio Mara 385

Alle origini della Storia dell'arte medievale in Calabria: l'Inventario degli Oggetti d'Arte di Alfonso Frangipane tra studio e tutela
Simona Anna Vespari 415

Maria Accascina, l'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo e il sogno di un museo delle arti decorative a Palazzo Abatellis
Lucia Ajello 433

Abstract 452

ANNALI 2019_.indd 5 18/11/19 15:32

DISCUSSIONI E PROBLEMI

ANNALI 2019_.indd 7 18/11/19 14:24

LA SALVAGUARDIA E LA CONOSCENZA DEI BENI MOBILI COLPITI DAL TERREMOTO DEL 1976 IN FRIULI: PARADIGMA O ECCEZIONE?*

Paolo Pastres

Non potrà forse dalle stesse macerie risorgere
un Friuli ancora più attento, più consapevole del suo essere?
… si continui a studiare o si riprenda a conoscere il proprio passato.
Solo conoscendo il proprio passato in tutta la vasta gamma
delle tradizioni civili e religiose si può sperare in un futuro.
David Maria Turoldo, 1976

La sera di giovedì 6 maggio 1976, poco dopo le 21.00, un violento terremoto della durata di circa 1 minuto, con epicentro il monte San Simeone nei pressi di Venzone (Ud), sconvolse l'intero Friuli, toccando un'area complessiva di 5.700 Km², comprendente 137 comuni, con una popolazione di quasi 600.000 abitanti. Tale sommovimento, classificato del grado 6,5 Richter, pari al 10° della scala Mercalli, fu seguito da numerose altre scosse. Nella zona più vicina all'epicentro il 40% delle abitazioni crollò o rimase irrimediabilmente danneggiato; vi furono 989 morti e più di 3.000 feriti; oltre 100.000 furono i senza tetto; vennero a mancare completamente l'acqua, l'energia elettrica e le comunicazioni telefoniche, difficoltosi risultarono anche i collegamenti stradali. Il successivo 11 settembre, alle 18.30, altre scosse sismiche, susseguitesi per 20 secondi, fecero crollare quanto rimasto indenne nel maggio. Mercoledì 15 settembre in meno di 18 ore furono registrate 43 scosse di grado superiore al 4° Mercalli, di cui due altamente distruttive (alle 5.20 e alle 11.15, quest'ultima del 6,1 Richter). In seguito a questa seconda fase del terremoto quasi 100.000 persone furono costrette ad abbandonare il "cratere" colpito dal sisma. Gli eventi tellurici interessarono 75.000 edifici da riparare e 18.000 da ricostruire completamente. La stima dei danni ammontava a 4.500 miliardi di lire (in valuta del 1977), una cifra colossale, che impose uno straordinario intervento da parte della Repubblica italiana, al suo trentesimo anniversario, in un momento congiunturale di grave difficoltà economica, sociale e politica, che in larga parte fu attuato durante il periodo definito della "Solidarietà nazionale" (1976-1979), in seguito ai risultati delle elezioni politiche del 20 giugno 1976[1]. Si era

* *Il presente testo riprende in parte e aggiorna quanto edito in* Dalla polvere la luce, arte sacra nel terremoto 1976-2016, *catalogo della mostra (Udine, chiesa di Sant'Antonio abate, 15 aprile-22 maggio 2016), a cura di D. Nobile, P. Pastres, Udine 2016, pp. 31-87.*

1 I principali dati statistici relativi agli eventi sismici del 1976 sono riportati nel volume *Atti e documenti sulla ricostruzione delle zone terremotate del Friuli*, a cura di G. Baiutti, R. Dominici, Trieste 2016;

ANNALI 2019_.indd 9 18/11/19 14:24

dunque verificata una tragedia di enormi proporzioni, che in Italia, per il numero di popolazione coinvolta e l'estensione dei danni, aveva come unico precedente il terremoto di Messina del 1908, mentre per la quantità di beni artistici toccati poteva essere comparata solo con l'alluvione di Firenze del 1966 se si eccettuano, beninteso, le conseguenze della II Guerra Mondiale.

Questi, in estrema sintesi, i parametri di una catastrofe naturale che sconvolse un'intera regione e segnò un autentico spartiacque epocale nella sua storia, determinando un prima e un dopo che, a distanza di decenni, richiede un accurato esame condotto con il distacco metodologico dovuto ad eventi ormai consegnati alla Storia, anche per gli aspetti, nient'affatto secondari, relativi al patrimonio artistico.

D'altro canto, ripensare alle date del passato può far emergere singolari simmetrie, attraverso le quali, a volte, si possono comprendere meglio certi passaggi storici. Infatti, l'anno che vide il grave danneggiamento di buona parte dei beni artistici friulani e in qualche caso la loro distruzione, coincideva con il centenario dell'*Inventario delle opere d'arte del Friuli* di Giovanni Battista Cavalcaselle, redatto nel 1876[2]. Quello straordinario regesto delle ricchezze pittoriche e plastiche presenti nel Friuli dell'epoca (restarono perciò escluse Gorizia, Aquileia, Tarvisio e altri centri di notevole interesse artistico, allora compresi nei confini dell'Impero austriaco), stilato da uno dei massimi conoscitori dell'arte italiana e «pioniere della conservazione»[3], dove troviamo registrate oltre ottocento opere (architetture, sculture in pietra e legno, pitture, miniature, tessuti e oreficerie), che spaziano dall'alto medioevo all'Ottocento, era composto quasi esclusivamente da opere di carattere religioso, collocate in edifici di culto pubblici. Del resto, la prevalenza della committenza ecclesiastica in Friuli era già stata notata da Fabio di Maniago, autore della *Storia delle Belle Arti Friulane* (edita nel 1819 e nel 1823), e indubbiamente le opere di carattere religioso contraddistinguono e nobilitano

inoltre, per una rassegna analitica sulla ricostruzione rinviamo ai fondamentali contributi di F. Micelli, in *Friuli 1976-2016. Dalla ricostruzione a un nuovo modello di sviluppo*, a cura di G. Baiutti, Udine 2016; cui aggiungiamo, per la ricostruzione del dibattito politico locale, I. Londero, *Il caso del terremoto in Friuli*, in *L'Italia e le sue regioni. L'età repubblicana*, III, a cura di M. Salvati, L. Sciolla, Roma 2015, pp. 419-431; Id., *L'*Orcolat*: 6 maggio-settembre 1976. Il crogiolo di un'epoca e di un territorio*, in *Politica e politiche dell'autonomia, 50 anni di Consiglio regionale del Friuli Venezia Giulia*, a cura di M. Cucchini, Udine 2016, pp. 237-256. A tali contributi si aggiunga, per una visione comparata, l'importante studio di J. Chubb, *Three Earthquakers: Political Response, Reconstruction, and the Institutions: Belice (1968), Friuli (1976), Campania (1980)*, in *Disastro! Disasters in Italy since 1860. Culture, Politics, Society*, a cura di J. Dickie, J. Foot, F.M. Snowden, New York 2002, pp. 186-233, in particolare alle pp. 201-214; G.P. Nimis, *Terre mobili. Dal Belice al Friuli, dall'Umbria all'Abruzzo*, Roma 2009.

2 G.B. Cavalcaselle, *La pittura friulana del Rinascimento*, a cura di G. Bergamini, Udine-Vicenza, 1973 [ms del 1876]. Le vicende che hanno condotto a tale documento sono riassunte in P. Pastres, *L'*Inventario degli oggetti d'arte della Provincia del Friuli *di Giovanni Battista Cavalcaselle*, in *La conservazione delle opere d'arte in Friuli nell'Ottocento*, a cura di G. Perusini, R. Fabiani, Udine 2014, pp. 108-115.

3 Sulla figura del grande conoscitore si veda soprattutto D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione nell'arte italiana*, Torino 1988.

ANNALI 2019_.indd 10 18/11/19 14:24

con non pochi capolavori il volto artistico della regione[4]. Inevitabile, dunque, che sia stato proprio quel patrimonio a subire i danni più ingenti e ad esso, di conseguenza, andavano rivolte le attenzioni maggiori per il loro recupero.

Certo, nel contesto complessivo della enorme tragedia che il 6 maggio colpì il Friuli, le vicende dei suoi beni artistici possono apparire marginali e in effetti la sorte di piccoli e grandi capolavori è ben poca cosa di fronte ad ogni singola vita umana – come ci ha più volte ricordato Giovanni Testori con provocatoria crudezza –, eppure merita di essere ripercorso il tragitto che dalle macerie e dalla precarietà condusse alla salvezza tante opere e testimonianze del passato, anche per le implicazioni più generali che quei fatti hanno avuto sulla riedificazione materiale e culturale. Non dobbiamo dimenticare, inoltre, che la ricostruzione seguita agli eventi sismici del 1976 fu anche un'epopea di popolo, nella quale le scelte essenziali derivarono da processi democratici, per essere condivise, non subite, dalle popolazioni, compresi gli aspetti che toccavano il patrimonio culturale, il cui recupero, studio e promozione fu oggetto di ampie discussioni e divenne un'orgogliosa forma di autoaffermazione e di riscatto sociale, contro quello che era considerato un inevitabile destino di subordinazione e marginalità, innescando un percorso di "rinascita" che ebbe conseguenze significative, per certi versi decisive, sull'intero processo del post-terremoto in Friuli[5]. Difatti, a fronte di un enorme patrimonio di opere (in gran parte di matrice religiosa) da restaurare e restituire alla collettività, si sviluppò rapidamente un ventaglio di iniziative, proposte, indagini, controversie e progetti che da un polifonico concorso di contributi generò soluzioni e attività i cui risultati sono stati giudicati, da più parti, come esemplari, specie se confrontati con quanto avvenuto in precedenza. In tal senso è emblematico il caso di Gibellina, con il suo recupero affidato all'arte contemporanea; ma anche, andando più indietro, con le lentezze e gli abbandoni, specialmente per le opere considerate "minori", seguiti all'alluvione fiorentina, tanto che nel suo 50° una parte era ancora in attesa di interventi[6]. In effetti, lo vedremo, in Friuli nell'arco di un decennio fu data

4 F. di Maniago, *Storia delle Belle Arti Friulane*, I, a cura di C. Furlan, Udine 1999, p. 14.

5 L'impatto che i disastri naturali – come il terremoto friulano – hanno sui patrimoni culturali (tema riassunto nella definizione di "Cultural Heritage and Natural Disasters") è al centro di una ricca bibliografia, la quale è in parte riassunta in *Cultural Heritage and Natural Disasters. Risk Preparedness and the Limits of Prevention*, atti della conferenza "Cultural Heritage and Natural Disasters" (Leipzig, 26-27 ottobre 2006), a cura di H.R. Meier, M. Petzet, T. Will, Dresden 2008.

6 Una sintesi sulla ricostruzione del Belice è offerta da Chubb, *Three Earthquakes*, cit. (vedi nota 1), pp. 187-201; G. Parrinello, *Belice 1968: istituzioni, territorio, memoria*, in *L'Italia e le sue regioni*, cit. (vedi nota 1), pp. 403-417; più nello specifico per gli aspetti artistici A. Del Puppo, *Destruction and construction in contemporary art, three cases in twentieth-century Italy (Gibellina 1968, Friuli 1976, Napoli 1980)*, in *Wounded cities*, a cura di M. Folin, M. Preti, Leiden 2015, pp. 179-192. Sul caso fiorentino C. Acidini, *L'arte colpita dall'alluvione, dal 1966 a oggi. Ricordi e lavori*, in *Firenze 1966-2016. La bellezza salvata*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, 1 dicembre 2016-23 marzo 2017), a cura di C. Acidini, E. Capretti, Livorno 2016, pp. 23-31.

ANNALI 2019_.indd 11 18/11/19 14:24

soluzione quasi totale al restauro dei beni danneggiati, senza effettuare "discriminazioni" tra i più noti e gli altri, offrendo loro collocazioni adeguate: nei luoghi d'origine, quando possibile, oppure in musei.

Ripercorrendo le specifiche vicende friulane, indubbiamente emerge con chiarezza che i principali attori furono l'ente regionale e la Chiesa udinese, probabilmente allora i principali interpreti della volontà popolare (non va comunque sottaciuta l'egemonia democristiana nella politica regionale dell'epoca, in rapporti dialettici e a volte anche conflittuali con le autorità ecclesiastiche), i quali di concerto svilupparono una originale – forse all'inizio inconsapevole – "politica" di recupero, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico locale[7].

Il dipanarsi di quegli avvenimenti fu costellato da numerosi interventi che – dopo l'avvio, non facile, dei meccanismi per il primo soccorso – ponevano al loro centro soprattutto il destino delle opere da restaurare e il ruolo che esse dovevano ricoprire nella "rinascita" culturale e sociale del Friuli. In proposito è bene precisare che un simile dibattito si sviluppò quasi esclusivamente *intra moenia*, in un perimetro piuttosto chiuso, ma va anche detto che all'epoca quel tipo di discussioni era appannaggio degli "addetti ai lavori", trovando una proiezione pubblica – al di là dei diretti interessati dagli eventi – alquanto limitata[8]; inoltre non va neppure dimenticato che, a livello nazionale, l'attenzione nei confronti della ricostruzione fu presto distratta da altri fatti drammatici, cui si sovrappose il terremo dell'Irpinia del 23 novembre 1980.

Nondimeno, a ben vedere, quanto fu attuato in Friuli a seguito del sisma del 1976 rappresenta forse una pagina unica ed evidenzia un approccio per l'epoca molto avanzato e innovativo nel campo dei beni culturali. Le modalità impiegate, infatti, se da un lato si basavano sostanzialmente su quanto enunciato nella *Convenzione sul patrimonio dell'umanità* stilata a Parigi nel 1972 (in particolare per la definizione di "patrimonio culturale"), dall'altro, per certi versi, sembrano addirittura anticipare, benché in modo del tutto empirico e inconsapevole, alcuni dei concetti che nel 2005

7 In occasione del 40° anniversario dal sisma, il tema dei beni artistici coinvolti è stato affrontato in due mostre documentarie e un convegno: *Dalla polvere la luce, arte sacra nel terremoto 1976-2016*, catalogo della mostra (Udine, chiesa di Sant'Antonio abate, 15 aprile 22 maggio 2016), a cura di D. Nobile, P. Pastres, Udine 2016; *Memorie, arte, immagini e parole del terremoto in Friuli*, catalogo della mostra (villa Manin di Passariano di Codroipo, 24 aprile-3 luglio 2016), a cura di C. Azzollini, A. Giusa, Milano 2016; *Ricostruire la memoria. Il patrimonio culturale del Friuli a quarant'anni dal terremoto*, Atti del Convegno di Studi (Udine, 11-12 maggio 2016), a cura di C. Azzollini, G. Carbonara, Udine 2016.

8 Alcune analisi sul ruolo che i beni culturali hanno avuto nel dibattito pubblico italiano dagli anni ottanta sono contenute, in particolare, nel saggio di D. Manacorda, *Petrolio*, in *De-tutela. Idee a confronto per la salvaguardia del patrimonio culturale e paesaggistico*, a cura di L. Carletti, C. Giometti, Pisa 2014, pp. 117-123; e Id., *I beni culturali tra ricerca tutela valorizzazione e gestione*, in *Individuazione tutela dei beni culturali: problemi di etica, diritto ed economia*, Atti del Convegno (Milano, Istituto lombardo, 7 aprile 2016), Milano 2018, pp. 41-56; inoltre i contributi in *Patrimonio e tutela in Italia. A cinquant'anni dall'istituzione della Commissione Franceschini (1964-2014)*, a cura di A. Longhi, E. Romeo, Ariccia 2017.

ANNALI 2019_.indd 12 18/11/19 14:24

avrebbero rappresentato il fulcro della *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, meglio nota come Convenzione di Faro, ovvero la nozione di "eredità-patrimonio culturale", intesa come un insieme di risorse ereditate dal passato, che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso dei loro valori identitari, e quella di "comunità di eredità", costituita da un insieme di persone interessate ad attribuire valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale – ritenendolo un elemento centrale per lo sviluppo del proprio territorio – e che intendono trasmettere alle generazioni future[9].

Per altro, le rivendicazioni identitarie, che contraddistingueranno tutto l'*iter* della ricostruzione friulana e saranno acute in campo culturale, possono essere declinate anche in un'analisi psicologica, riprendendo una chiave di lettura individuata dal poeta Pierluigi Cappello, secondo cui all'instabilità tipica del terremoto si contrappone il senso di stabilità generato dalla consapevolezza delle proprie radici[10].

In questa sede ci limiteremo, come anticipato, ad approfondire episodi legati alle opere mobili, per lo stretto legame che si è instaurato tra il loro recupero, restauro e valorizzazione, mentre le questioni che toccarono il ripristino del patrimonio edilizio storico e dei contesti urbanistici meriterebbero una trattazione a parte, soprattutto per una disamina delle accese discussioni relative alle modalità di ricostruzione, le quali videro opporsi approcci oscillanti tra preteso pragmatismo che invocava *new towns* e all'opposto il rispetto della tradizione storica[11]. Quelle diverse visioni si concentrarono sul caso emblematico di Venzone (borgo medievale quasi completamente distrutto), con un dibattito, a tratti aspro e intriso di conflitti politici, riassunto in un *pamphlet* scritto a più mani nel 1980 e intitolato *Le pietre dello scandalo*[12], il quale fortunatamente

9 Un'analisi storica sull'approccio alla nozione di bene culturale è presente in M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano 2011. Per una riflessione sulla Convenzione di Faro si veda *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del Convegno (Macerata, 5-6 novembre 2015), a cura di P. Feliciati, Macerata 2016 ("il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage. Supplementi", 05).

10 Considerazioni espresse in un'intervista di Pier Luigi Cappello trasmessa dal canale "RaiNews 24" nel maggio 2016 (reperibile all'indirizzo: http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Friuli-1976-la-rinascita-culturale-dopo-il-sisma-01175f14-d226-496e-b739-57501454960a.html). Le profonde riflessioni di Cappello aprono una diversa prospettiva di lettura degli eventi culturali legati al sisma del 1976 e al contempo fanno rimpiangere l'assenza di quelle di un altro grande poeta della terra friulana, Pier Paolo Pasolini, assassinato nell'anno precedente: certamente sarebbe stata una voce potente, e forse dirimente, nel contrasto tra modernità e tradizione che impegno molta parte del dibattito pubblico sulla ricostruzione. Nondimeno, una stimolante analisi sui pericoli delle affermazioni identitarie e sul modo in cui certi stereotipi si sono formati e vengono iterati, è offerta, benché legata allo specifico caso abruzzese, da C. Felice, *Le trappole dell'identità. L'Abruzzo, le catastrofi, l'Italia di oggi*, Roma 2010.

11 Una interessante riflessione sui temi teorici legati al restauro architettonico, soprattutto degli edifici e dei centri "minori", è offerta da P. Ruschi, *Il restauro dei monumenti colpiti dal sisma: problematiche vecchie e nuove*, in *La scienza e i terremoti. Analisi e prospettive nell'esperienza del Friuli. 1976-1996*, Atti del Convegno (Udine, 14-15 novembre 1996), a cura di A. Zanferrari, F. Crosilla, Udine 1997, pp. 221-225.

12 M.T. Binaghi Olivati et al., *Le pietre dello scandalo. La politica dei beni culturali nel Friuli del terremoto*, Torino 1980. Il "caso" di Venzone è stato riesaminato in molte occasioni e in particolare in A. Camiz,

ANNALI 2019_.indd 13 18/11/19 14:24

ha visto prevalere la soluzione di una riedificazione nel rispetto di scrupolosi criteri filologici, condotta magistralmente da Marisa Dalai Emiliani. Tutto ciò, l'abbiamo dichiarato, appartiene però a un diverso capitolo che dovrà essere affrontato a parte. Nondimeno, qui possiamo comunque notare che nessuna statua d'oro – citando Shakespeare – è stata eretta per cercare di rischiarare il cielo grigio della morte, bensì, fuor di metafora, la scelta è stata di riaffermare la vita per mezzo della riconquista del proprio passato, secondo il motto «dov'era e com'era», che se forse ha frenato la legittima e necessaria creatività e sperimentazione architettonico-urbanistica, d'altro canto ha certamente evitato autentici scempi sociali (ad esempio nel Belice o a Ghediz in Turchia), rispettando il desiderio, proprio della psicologia di chi ha vissuto il trauma del crollo di case e borghi, di ritrovare, a poco a poco, ciò che credeva perso per sempre, ed ecco quindi l'unico e autentico monumento, tutt'altro che aureo, da innalzare a Giulietta: il ritorno, perlomeno nelle forme, al quotidiano che è stato spezzato.

Anche le vicissitudini delle tante pitture murali lesionate, in qualche caso distrutte, sono state espunte da questa trattazione e ne meriterebbero una a parte, poiché le loro sorti, come chiariremo, furono affidate alla Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia, la quale profuse uno straordinario impegno per conservare una ricchissima produzione di fondamentale rilievo per la storia dell'arte (pensiamo ai cicli di Aquileia, del Pordenone, di Giovanni da Udine, di Tiepolo, solo per citare i più noti), muovendosi lungo i binari ormai consolidati di una tradizione di ripristino (sebbene i restauratori si siano trovati di fronte a difficoltà tecniche enormi e inedite), ma al contempo dovette affrontare complessi problemi, a cominciare dalla necessità di proteggerle dagli agenti atmosferici, in centinaia di siti ormai privi di copertura (e l'estate del 1976 fu purtroppo molto piovosa), decidere su dolorosi stacchi e la destinazione finale dei lacerti, nonché come comportarsi in seguito alla scoperta di autentici palinsesti di affreschi (com'era già avvenuto a Rimini con il terremoto del 1916)[13]. A quelle vicende e alle molte altre ad esse legate, andrebbe effettivamente dedicata un'apposita rilettura critica, viste le tante e impegnative questioni da riconsiderare.

Venzone, una città ricostruita (quasi) "dov'era, com'era"; Venzone, a city rebuilt (almost) "where it was and how it was", "Paesaggio Urbano", 5/6 2012, pp. 18-25; M. Dalai Emiliani, *Venzone 'com'era e dov'era': da eresia a modello*, in *Ricostruire la memoria*, cit. (vedi nota 7), pp. 95-103; F. Doglioni, *Dopo quarant'anni di terremoti*, Roma 2017 ("Ricerche di storia dell'arte", 122), pp. 67-77.

13 Per una ricognizione dei danni causati alle pitture murali friulane e i relativi interventi si veda A. Rizzi, *Scoperte e distruzioni di affreschi in seguito al terremoto in Friuli*, "Ce fastu?", 52, gennaio-dicembre 1976, pp. 171-176; Id., *Interventi sugli affreschi friulani dopo il terremoto (1976-1977)*, Venezia 1977; Id. *Relazione preliminare sulla pittura murale nel Friuli terremotato*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 136, 1977-1978, pp. 227-243; inoltre, C. Furlan, *Affreschi perduti e affreschi ritrovati. Un consuntivo della pittura murale il Friuli a vent'anni dal terremoto*, in *La scienza e i terremoti*, cit. (vedi nota 11), pp. 215-219; e P. Casadio, *L'apporto delle scoperte e dei restauri. Successivi al sisma del 1976, alla conoscenza della pittura murale del Friuli medievale*, in *Ricostruire la memoria*, cit. (vedi nota 7), pp. 207-216.

ANNALI 2019_.indd 14 18/11/19 14:24

Dunque, in questa sede ci limitiamo a un'analisi degli eventi che hanno coinvolto unicamente le opere mobili, prescindendo dall'ormai consolidato "catalogo dei danni", cercando invece di indicare le tappe essenziali del loro recupero, le quali consentono di chiarire un momento importante per la storia della salvaguardia e della tutela dei beni culturali, del restauro[14], e pure per la storia della critica d'arte, declinata specialmente nelle iniziative espositive, il tutto lungo un percorso esemplare sul tracciato assiomatico ricerca-restauro-tutela-valorizzazione. Del resto, quanto accadeva in Friuli alla fine degli anni settanta va inquadrato all'interno di un dibattito ancora abbastanza limitato, quasi esclusivamente concentrato sugli aspetti normativi e teorici, mentre solo pochi anni dopo quei temi sarebbero divenuti oggetto di riflessioni più ampie. In fondo, anche gli interventi attuati in ambito friulano hanno contribuito, almeno in parte, al passaggio dalle discussioni tra addetti ai lavori, allargate solo a qualche "illuminato" esponente della "società civile", a quel confronto pubblico sul ruolo del patrimonio artistico che negli anni ottanta coinvolse una maggiore porzione della società italiana. Perciò, anche in una prospettiva storiografica, è giusto riesaminare quanto accaduto a seguito del sisma.

Inoltre, il sintetico bilancio che ne emerge può rappresentare un utile elemento di confronto con situazioni simili, senza per questo voler indicare alcun "Modello Friuli", come in modo un po' presuntuoso è stato fatto in diverse occasioni, ma piuttosto si è tentato di fornire utili elementi di riflessione da proporre al dibattito sulle metodologie da seguire per le ricostruzioni di ampie porzioni del patrimonio artistico a seguito di calamità naturali.

Una civiltà da conservare «dov'era e com'era»

All'indomani del sisma, certamente anche nel mondo culturale friulano riecheggiava lo stesso angoscioso interrogativo di cui si era fatto interprete Voltaire dopo il terremoto che il primo novembre del 1755 distrusse Lisbona[15]: perché? Domanda, questa, tanto legittima quanto senza vere risposte, che si ripresenta sempre dopo ogni catastrofe

14 Sintesi sull'attività di restauro dei beni mobili, con riferimenti alle questioni metodologiche, sono offerte in G. Perusini, T. Perusini, P. Spadea, *I beni culturali non architettonici: emergenza, recupero e valorizzazione. Un bilancio a vent'anni dal terremoto*, in *Friuli 1976-1996. Contributi sul modello di ricostruzione*, a cura di P. Bonfanti, Udine 1996, pp. 145-157; e T. Perusini, *Il recupero e restauro delle opere d'arte mobili terremotate. Il 'modello Friuli': punti di forza e criticità in un bilancio a quarant'anni dal terremoto*, in *Ricostruire la memoria*, cit. (vedi nota 7), pp. 221-229.

15 Sul significato del sisma portoghese sulla cultura settecentesca si rinvia, perlomeno, ad A. Placanica, *Il filosofo e la catastrofe*, Torino 1985; B. Baczko, *Giobbe amico mio*, Roma 2000.

ANNALI 2019_.indd 15 18/11/19 14:24

naturale e ripropone in forma collettiva la medesima richiesta che Dostoevskij formulava ne *L'idiota* di fronte ai drammi personali, e spetta solo alla sensibilità di ognuno scegliere a chi rivolgerla: perché? Eppure, accanto a queste doverose meditazioni gli intellettuali, non solo friulani, fin da subito iniziarono a porsi pure il problema della portata delle distruzioni delle opere d'arte.

Una simile preoccupazione non derivava unicamente dalla dovuta attenzione nei confronti della tutela dei beni culturali, ma soprattutto dalla percezione, immediata quanto prepotente, che quei danni, oltre al depauperamento del retaggio storico, avrebbero comportato un inevitabile impatto sul tessuto sociale e culturale locale, su quella che in sintesi viene definita la "civiltà friulana", fino a poterne modificare i contorni e addirittura disperderne il contenuto. D'altronde, fino ad allora l'autentico valore e la complessità di quel patrimonio era stato apprezzato solo da una ristretta cerchia di specialisti e molti suoi aspetti restavano ancora sconosciuti, tanto che – bisogna rilevarlo – non erano mancati episodi di incuria e abbandono[16]. Ecco allora che l'azione di recupero di quanto ferito dal sisma divenne il movente della più generale riscoperta e valorizzazione di una storia artistica dalle valenze ancora insospettate. Davvero, in questo caso, possiamo registrare quanto la progressiva conoscenza del passato abbia condotto ad una piena coscienza della propria storia.

Forse, il primo a farsi interprete in modo articolato di quei sentimenti fu lo scrittore Carlo Sgorlon, autore di alcuni tra i maggiori successi narrativi degli anni settanta, il quale intervenne sulla rivista quindicinale "Il Punto", che comparve in edicola il 15 maggio 1976, con un articolo dal titolo assai indicativo, *Che rinascano tutte le strutture alle quali è ancorata la nostra civiltà*. In quel testo possiamo leggere passaggi davvero illuminanti sull'atteggiamento che gli uomini di cultura friulani avevano nei confronti dei loro beni artistici, osservando che «Da noi nascevano molte cose di buon livello, ma nessuna raggiungeva le vette [..] solo statue lignee d'altare, molte belle chiese, degli affreschi di buona fattura; soltanto complessi artistici come il duomo di Venzone o quello di Gemona, di cui oggi piangiamo la perdita, nati dal paziente lavoro di eccellenti artigiani», anzi, Sgorlon proseguiva rilevando come a suo avviso in Friuli il «concetto di arte non si è mai allontanato molto da quello di artigianato»[17]. Stupiscono simili affermazioni, provenienti oltretutto da un appassionato d'arte, le quali stridono con la nostra consapevolezza di un patrimonio ricco di episodi di altissimo valore e

16 Un'interessante riflessione in merito era stata fatta da E. Belluno, *Aspetti e problemi del patrimonio storico-artistico della regione Friuli-Venezia Giulia*, "Bollettino ufficiale della Camera di commercio industria artigianato e agricoltura di Udine", 1-2, 1967, pp. 7-50.

17 C. Sgorlon, *Che rinascano tutte le strutture alle quali è ancorata la nostra civiltà*, "Il punto", 15 maggio 1976, p. 5.

ANNALI 2019_.indd 16 18/11/19 14:24

qualità. Evidentemente, nella percezione precedente al terremoto, proprio quello era il giudizio generale, di chiara derivazione crociana, sulla storia artistica friulana[18]. Tuttavia, il ragionamento del celebre scrittore proseguiva con una riflessione importante e degna di essere messa in rilievo, per le non poche implicazioni che comporta sul piano della conservazione e del recupero: «Il nostro patrimonio artistico è espressione di una cultura sostanzialmente popolare, ma forse proprio per questo il popolo lo sente più suo, e non qualcosa di staccato da sé, confinato in una sfera a lui inaccessibile»[19]. Tale visione, che lega strettamente le opere d'arte al loro contesto, nella prospettiva tracciata da Sgorlon ha un valore essenziale, poiché di conseguenza egli chiedeva con fermezza «che si debba far di tutto per la rinascita dei paesi e delle città distrutte, perché si riformi il tessuto civile, sociale, economico che c'era prima; che rinascano insomma tutte quelle strutture alle quali è ancorata la nostra civiltà»[20], della quale l'arte, ritenuta espressione popolare, rappresentava un elemento sicuramente non secondario. Certo, a monte di simili dichiarazioni c'erano radicati sentimenti di orgoglio per le proprie tradizioni, la cosiddetta "friulanità", rivendicazioni autonomiste e la passione per le culture contadine, tutti tratti che contraddistinguono la poetica di Sgorlon, ma effet-

18 A questa visione, ritenuta retaggio di ideologie sorpassate, si contrapponeva il giornalista de "la Repubblica" Leonardo Coen, il quale osservava: «bisogna notare che in base al modo di valutare le arti tipico del regime fascista il Friuli è sempre stato considerato come una regione di serie C, dove non esistono monumenti, ma opere di artigianato, quindi di scarso interesse», in G. Francescato, *San Daniele era la Siena del Friuli*, "la Repubblica", 30 maggio 1976, p. 16; per altro, nello stesso articolo, che riportava gli esiti di una tavola rotonda sul tema della cultura friulana dopo il terremoto, il Direttore generale dell'Ufficio centrale per i beni ambientali, architettonici, artistici e archeologici del Ministero per il Beni Culturali, Salvatore Accardo, alla domanda sull'entità dei danni subiti dal patrimonio artistico friulano, rispondeva sbrigativamente di avere a disposizione una «catalogazione sommaria di tutti i beni danneggiati sia per la provincia di Udine sia per quella di Pordenone», mentre le sue maggiori preoccupazioni erano rivolte a ben altre opere, poiché egli ricordava che comunque le «scosse di terremoto si sono risentite fino a Venezia e a Padova: ci sono stati danni ai mosaici di Aquileia e alla Cappella degli Scrovegni, dove è già andato il professor Mora dell'Istituto centrale del restauro con altri esperti»: insomma, secondo questa ottica, le distruzioni e i danni subiti dai beni del Friuli erano secondari rispetto alle possibili lievi lesioni subite da opere più celebri. Dichiarazioni, queste, che stupiscono ancor di più se confrontate con quanto documentato in precedenza sul "The New York Times", 12 maggio 1976, p. 3, nell'articolo di M.W. Brownemay, *Quake Leaves the Treasures of Venice Unscathed*, in cui, pur rassicurando i lettori statunitensi sui possibili danni subiti dai tesori di Venezia, viene rappresentato in modo assai realistico il dramma friulano: «In the Friuli region northeast of here – a former dependency of the Venetian city-state during the Renaissance – the destruction of churches, towers, palaces and other artistic treasures has been beyond estimate», tanto che «Experts say that never since the Middle Ages has the general destruction of artistic works there been so complete», e infine riportava lo sconforto del Soprintendente ai Monumenti di Venezia Renato Padoan, per il quale «Now it has turned out to be the wrath of God that has finally finished the art of Friuli». Purtroppo l'atteggiamento di sostanziale sottovalutazione dell'arte friulana, o meglio di sua totale incomprensione, era radicato anche fra gli "intellettuali" locali, come notiamo da quanto riportato in A.M. Boileau et al., *Friuli: la prova del terremoto*, a cura di R. Strassoldo, B. Cattarinussi, Milano 1978, p. 98: «Le sue espressioni artistiche più elevate, le arti con l'A maiuscola non sono sufficientemente caratterizzate rispetto alla matrice veneta e italiana […] Al friulano rimangono pertanto le arti minori, le maschere, gli attrezzi, i costumi, i canti popolari, la lingua».

19 Sgorlon, *Che rinascano*, cit. (vedi nota 17).

20 *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 17 18/11/19 14:24

tivamente testimoniano pure un sentimento allora abbastanza diffuso, che possiamo sintetizzare in questo modo: la produzione artistica locale non ha un grande valore qualitativo, ma rappresentando una parte essenziale della civiltà friulana, insieme a questa deve essere preservata.

D'altra parte, sulle pagine di quello stesso numero della rivista, uno storico dell'arte particolarmente impegnato nello studio delle espressioni locali, Giuseppe Bergamini, tracciava, sotto il titolo *Un patrimonio artistico irrimediabilmente compromesso*, un primo sommario inventario dei danni causati dal sisma alle opere religiose, riconoscendo che proprio queste avevano subito le maggiori perdite, vedendo distrutta «tanta parte del materiale artistico "minore": statue lignee, altari in pietra, acquasantiere e suppellettili sacre, stucchi, armadi», i quali rappresentano «genuine espressioni dell'arte friulana, opere spesso di modesto impegno di autori locali, che traevano motivo di validità non già da un linguaggio magniloquente o stupefacente, quanto dall'essere traduzione viva e immediata dell'anima di un popolo dalla religiosità schietta e avulsa da cerebralismi»[21]. Al termine della dolorosa elencazione delle «opere d'arte toccate dal cataclisma», Bergamini si chiedeva in termini angosciati: «se non sia possibile recuperare per intero buona parte di esse o se, al contrario, non si presenterà ancora più grave il panorama del nostro patrimonio artistico», ma di certo a suo avviso la storia dell'arte del Friuli avrebbe dovuto essere riscritta[22]. Ecco, in quelle considerazioni è espresso chiaramente il binomio tra ricerca storica e tecnica del restauro, – come prescrive la moderna metodologia per gli interventi di recupero artistico –, la cui corretta applicazione contraddistinguerà la complessa esperienza friulana del post-terremoto. Lo stesso studioso tornò sull'argomento alcune settimane dopo, quando ormai in possesso di informazioni pressoché definitive, poteva offrire un contorno preciso sulla portata dei danni[23]. In quella sede Bergamini affacciava pure una riflessione di particolare significato, che toccava un tema cruciale, il quale andava al di là del restauro in sé stesso e cercava di guardare al destino delle opere, riferendosi all'ambito culturale e sociale da cui provenivano e dove, auspicabilmente, dovevano tornare:

> Nasce allora, a pensarci, il senso profondo dell'immensità del dramma che ha colpito il Friuli, dell'incommensurabile perdita subita dal nostro patrimonio culturale. Perché le opere della nostra terra – lo si capisce ora – avevano un senso, avevano una loro

21 G. Bergamini, *Un patrimonio artistico irrimediabilmente compromesso*, "Il punto", 15 maggio 1976, p. 53.

22 Ivi, p. 54.

23 G. Bergamini, *Considerazioni sull'arte friulana dopo il 6 maggio*, "Quaderni della FACE", 48, gennaio-giugno 1976, pp. 6-13.

ANNALI 2019_.indd 18 18/11/19 14:24

validità proprio perché si trovavano inserite in un contesto che continuava a parlare alla nostra gente[24].

Questa considerazione, che sottende al timore di una decontestualizzazione delle opere, sarà ripresa da gran parte degli esperti e diverrà uno dei *leitmotiv* della ricostruzione.

Ancora Bergamini, attraverso le pagine di un numero speciale della rivista della Società Filologica Friulana "Sot la Nape", interamente dedicato al terremoto, riassumeva gli effetti sui manufatti artistici in seguito alla scossa del 6 maggio, i quali, nonostante i tanti beni coinvolti e danneggiati, non apparivano catastrofici e irrimediabili. Nel contempo, però, egli manifestava il timore che tutto il bilancio si limitasse ad un mero computo quantitativo sui beni da restaurare e sulla loro valenza storica, tutto sommato limitata, trascurando invece l'aspetto più grave e doloroso, sottolineando come «il disastro è stato enorme, soprattutto perché è stato sconvolto quel sottile equilibrio che univa uomini e cose, per cui non si può parlare di uno dei due termini prescindendo dall'altro», cosicché la «fase più importante e delicata della ricostruzione sarà proprio questa: non solo rifare le singole case, le singole chiese, restaurare le singole opere, ma ricreare l'ambiente – un ambiente umano, un ambiente friulano – per il quale tutto ciò era stato creato»[25]. Parole, queste, che opportunamente mettevano in guardia sui prevedibili rischi insiti nella fase post-traumatica quando, con l'inevitabile affievolimento dell'attenzione mediatica, si sarebbe acuito il pericolo di una dispersione, per negligente disattenzione o colpevole volontà, di un patrimonio considerato – arbitrariamente – di minore valore.

Ebbene, come emerge dagli esempi citati in precedenza, appare chiaro che lo sfondo su cui si inseriranno i primi provvedimenti di tutela sarà contraddistinto dalla forte e generale preoccupazione che la lesione inferta all'arte potesse rappresentare anche una ferita quasi mortale per l'insieme dei valori culturali friulani, cercando conseguentemente di agire per salvare il salvabile.

Contemporaneamente all'espressione di simili istanze andavano celermente formandosi, almeno per quanto riguardava le opere mobili, strutture operative che si proponevano l'azione di recupero e restauro dei beni danneggiati dal sisma, per iniziativa della Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, in strettissima collaborazione con il Museo Diocesano di Udine. A tal proposito, per meglio inquadrare l'azione svolta con immediatezza dall'ente regionale, va ricordato che dal 1971 esso si era dotato di un'articolazione dedicata proprio alla salvaguardia dei beni culturali, attraverso

24 Ivi, p. 8.

25 G. Bergamini, *Danni al patrimonio artistico del Friuli*, "Sot la Nape", XXVIII, 2-3, 1976 (*Taramòt in Friûl*), p. 53.

ANNALI 2019_.indd 19 18/11/19 14:24

la creazione, con apposito provvedimento legislativo[26], del "Centro regionale per la catalogazione e l'inventario del patrimonio culturale e ambientale del Friuli-Venezia Giulia", la cui sede era collocata nella prestigiosa Villa Manin di Passariano, da pochi anni divenuta proprietà della Regione, con il compito di integrare l'azione dello Stato nella tutela del patrimonio culturale e ambientale, allo scopo di «accertare la consistenza e il valore del medesimo patrimonio; di favorirne la conoscenza, la salvaguardia e la valorizzazione; di facilitare la predisposizione da parte delle competenti pubbliche Amministrazioni, di organici piani di ricerca, di conservazione e di restauro»[27]. Il Centro, dunque, all'origine non aveva in capo funzioni specifiche relative al restauro, quanto, piuttosto, di ausilio scientifico, ma ovviamente, dopo il terremoto, esso venne a rappresentare un punto di riferimento fondamentale per l'istituzione regionale, alla quale il Governo statale devolverà le responsabilità della ricostruzione. Nel 1976 la direzione del Centro era affidata a monsignor Gian Carlo Menis, studioso della storia friulana, il quale allo stesso tempo aveva la responsabilità del Museo Diocesano di Udine[28]: una coincidenza che – con il senno di poi – possiamo ben definire fortunata, poiché, come vedremo, renderà le operazioni, soprattutto nella loro fase iniziale, molto più celeri e semplici. In effetti, all'alba del 7 maggio, le autorità locali si trovarono di fronte, oltre ad un tremendo dramma umano e materiale, a una serie di gravi questioni inedite, non affrontate da nessuno in precedenza, anche per quanto riguardava i beni artistici. Mai, infatti, si era registrata, perlomeno in Italia, una simile distruzione di opere d'arte, per estensione territoriale e capillarità. A ciò si aggiunga la considerazione del grave *vulnus* arrecato alla storia di una importante civiltà figurativa, che si dispiegava lungo un arco di oltre due millenni, posta nel cuore d'Europa. Davvero non era una preoccupazione superflua occuparsi anche del destino dei beni culturali insieme a quello delle abitazioni e dei luoghi di lavoro.

Possiamo pertanto dire che immediatamente dopo il sisma fu messa in moto una vera e propria "macchina", la quale, mentre di giorno in giorno si facevano più precise le notizie sulle opere coinvolte, metteva a fuoco il proprio ruolo dando avvio a una straordinaria avventura culturale, coronata da un successo per nulla scontato.

26 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale, del 21 luglio 1971, n. 27, *Catalogazione del patrimonio culturale e ambientale del Friuli-Venezia Giulia e istituzione del relativo inventario* (legge abrogata dall'art. 11, comma 1, lettera a., L. R. 10/2008, con effetto dal 1 febbraio 2015).

27 L. R. 27/1971, cit. (vedi sopra), art. 2.

28 Il Museo Diocesano d'Arte Sacra di Udine fu istituito nel 1963 dall'allora Arcivescovo monsignor Giuseppe Zaffonato. Dal 1995 ha sede nel palazzo arcivescovile ed ha assunto la denominazione di Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo.

ANNALI 2019_.indd 20 18/11/19 14:24

Il problema «molto serio e di difficile soluzione» del salvataggio dei beni artistici e il ruolo della Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia

Protagonista e *dominus* dell'azione di recupero e restauro delle opere mobili fu la Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, istituita nel 1963, la quale, come noteremo, aveva avviato da alcuni anni una specifica produzione legislativa in merito ai beni culturali, da inserire, con tutte le difficoltà insite in queste operazioni, nel *corpus* statale che, tra l'altro, dal 1974 aveva istituito un apposito Ministero[29].

L'impegno dell'ente regionale per il patrimonio ferito prese avvio in concreto lunedì 10 maggio 1976, il quarto giorno dopo il terremoto[30], mentre si svolgevano i soccorsi più urgenti e forse mancava ancora chiarezza sull'entità complessiva del dramma, nonché sullo stesso destino di ampia parte del territorio friulano, sospeso tra l'idea ardita di una ricostruzione «come era e dove era» (riprendendo, forse per la prima volta e forse pure senza piena consapevolezza di ciò che implicava, il motto coniato a Venezia in occasione del crollo del campanile di San Marco nel 1902), o all'opposto la pragmatica, benché dolorosa, costruzione di nuove comunità[31]. Un'idea, quest'ultima, che ricalcava le nefaste astrazioni sociologico-urbanistiche assunte dopo i disastri del Vajont (dopo il 1963) e del Belice, le quali aleggiarono anche in Friuli, prima di essere fortunatamente accantonate ma – incredibilmente –, riproposte recentemente per L'Aquila.

In quel contesto, concentrarsi sul destino delle opere d'arte, oltre ad essere un dovere per le istituzioni preposte, rappresentava soprattutto una concreta risposta ai tanti interrogativi sul futuro della "civiltà friulana", dimostrando la volontà di non spezzare quel rapporto tra beni culturali (in special modo quelli di natura religiosa), il

29 Per inquadrare storicamente il ruolo delle legislazioni regionali in merito ai beni culturali rinviamo a D. Levi, D. La Monica, *La tutela del patrimonio culturale tra Stato e regioni*, in *L'Italia e le sue regioni*, cit. (vedi nota 1), I, pp. 497-518.

30 La circostanza è ricordata in G.C. Menis, *L'intervento del Museo diocesano di Udine a favore dei beni culturali mobili coinvolti nel terremoto del 1976*, in *Un museo nel terremoto. L'intervento del Museo diocesano di Udine a favore dei beni culturali mobili coinvolti nel terremoto del 1976*, a cura di G.C. Menis, Udine 1987, p. 16.

31 Dopo il terremoto nel Belice, del 1968, i centri abitati furono ricostruiti *ex novo* in zone ritenute più sicure, ma tale soluzione fu contrastata dalle popolazioni e causò gravi problemi sociali e culturali; mentre in Friuli, fortunatamente, si cercò fin dal principio di evitare quelle derive e il pericolo che esse rappresentavano fu avvertito specialmente da alcuni intellettuali, i quali misero in guardia nei confronti di «tendenze ed interventi estranei alla nostra civiltà», come si legge in un «Manifesto» datato 12 maggio 1976 e apparso sul quindicinale "Corriere del Friuli" del maggio 1976 (anno IV, n. 6), sottoscritto da numerosi intellettuali locali. D'altra parte, il legislatore regionale, nella L. R. 33, del 21 luglio 1976 (*Norme per il reperimento di aree da destinare ad interventi edilizi urgenti nei Comuni colpiti dal sisma del maggio 1976 nonché norme in materia di espropriazione per pubblica utilità*), tenne conto di quelle preoccupazioni, e di conseguenza, all'art. 1 del provvedimento, enunciava alcuni principi generali, che dovevano guidare la ricostruzione, e tra questi di particolare interesse risulta quello indicato alla lettera a), che garantiva in via prioritaria «la permanenza delle popolazioni nei Comuni ove erano insediate», se la necessaria sicurezza idrogeologica lo consentiva, e inoltre alla lettera c), era previsto «il recupero e rivitalizzazione del patrimonio storico e culturale».

ANNALI 2019_.indd 21 18/11/19 14:24

territorio in cui sono stati prodotti e la popolazione che per secoli li aveva custoditi. Per rifarci a Quatremère de Quincy, nel maggio del 1976 un nuovo e molto più tragico e potente Miranda era apparso – il terremoto – a rescindere il legame tra l'opera e il suo contesto e non c'erano, allora come ora, soluzioni univoche su cosa fare per ristabilire quell'essenziale rapporto, tanto meno su come farlo.

Quelle messe in atto dalla Regione erano, naturalmente, forme di intervento in un particolare settore della ricostruzione, ma la loro portata andava decisamente al di là della pur necessaria salvaguardia materiale delle opere, per assumere un valore simbolico, che indicava la direzione di una autentica rinascita del Friuli terremotato, dimostrando così che sarebbero risorte le abitazioni, i luoghi di lavoro e pure le chiese in cui, se possibile, altari, statue e quadri sarebbero tornati precisamente al posto che occupavano durante l'ultimo Rosario di quel terribile primo giovedì di maggio. Tutto ciò fa ben comprendere di quali valenze fosse investita l'azione nei confronti dell'arte danneggiata: restituire alla storia artistica brani spesso di notevole valore e al contempo preservare l'identità, anche spirituale, di una comunità.

L'azione esercitata dall'ente regionale si indirizzò fin dall'inizio lungo una precisa direzione, ovvero occuparsi principalmente delle opere di carattere mobile, cioè sculture, quadri e oreficerie, le quali, l'abbiamo sottolineato, provenivano soprattutto da luoghi religiosi, lasciando invece agli organismi statali, ovvero le Soprintendenze, le incombenze relative alle strutture architettoniche e alle loro pertinenze, come gli affreschi[32]. Sulle modalità che condussero a quelle scelte possediamo la preziosa testimonianza proveniente da un protagonista delle operazioni di salvaguardia, Gian Carlo Menis. Egli, in un fondamentale volume del 1987, ricordava le motivazioni che segnarono quelle difficili giornate:

> decidemmo di dedicarsi interamente al salvataggio del patrimonio mobile, il meno colpito momentaneamente dagli insulti diretti del terremoto ma sicuramente il più esposto

32 Sull'azione della Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici del Friuli-Venezia Giulia, la quale si è occupata pure del restauro di opere mobili, si veda soprattutto: *La Conservazione dei Beni Artistici e Storici dopo il terremoto del Friuli (1976-1981),* "Relazioni", 3, Trieste 1983; *La Conservazione dei Beni Artistici e Storici dopo il terremoto del Friuli (1982-1985),* "Relazioni", 5, Trieste 1987; e *La tutela dei Beni Culturali e Ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987)*, "Relazioni", 8, Trieste 1991. Inoltre, va ricordato che nel primo provvedimento assunto dal Governo nazionale per far fronte ai danni del terremoto, il Decreto Legge 13 maggio 1976, n. 227, convertito con modifiche dalla Legge 29 maggio 1976, n. 336, all'art. 43 autorizzava una spesa straordinaria – ovviamente riferita solo agli interventi dell'emergenza – da parte del Ministero per i Beni Culturali per il «ripristino ed il restauro del patrimonio monumentale, archeologico, storico ed artistico», affidandone la competenza alle «soprintendenze ai monumenti, alle gallerie ed alle antichità»; anche nelle successive norme riservate alla ricostruzione del Friuli (la L. 730, del 30 ottobre 1976, la L. 546 dell'8 agosto 1977 e la L. 879 dell'1 dicembre 1986) erano previsti stanziamenti in favore del patrimonio artistico.

ANNALI 2019_.indd 22 18/11/19 14:24

al pericolo di ulteriore dispersione, per gli antichi mali che lo affliggevano, per i danni recenti inflitti dal sisma e dalle avverse condizioni meteorologiche, per i possibili furti, per l'incuria, per l'imprevidenza[33].

Inoltre, Menis riporta un importante colloquio avuto con il Commissario straordinario, il Sottosegretario Giuseppe Zamberletti, appena nominato dal Consiglio dei Ministri (presieduto da Aldo Moro), il quale accolse con entusiasmo l'iniziativa intrapresa dall'amministrazione regionale e assicurò la massima collaborazione in merito a tutte le autorizzazioni necessarie[34].

Di conseguenza, dal 10 maggio si avviò, in modo un po' fortunoso date le circostanze, ma sicuramente non improvvisato, la raccolta delle opere, con una prima sede provvisoria presso il Centro regionale per le foreste di Udine, città che oltre ad essere capoluogo provinciale era stata toccata solo marginalmente dal sisma. Tale collocazione era indubbiamente inadeguata, anche perché attraverso i mezzi di comunicazione era stata data ampia pubblicità all'iniziativa e lanciato un appello affinché gli oggetti d'arte confluissero nel neonato centro, in previsione del loro restauro oppure per evitare furti o danneggiamenti, con la conseguente necessità di assicurare ad essi anzitutto un ricovero sicuro e dignitoso. A questo problema iniziale diede un'immediata soluzione il Sindaco di Udine, Angelo Candolini, il quale mise a disposizione la chiesa di San Francesco, di proprietà comunale e da tempo non più adibita al culto, dotata di spazi sufficientemente ampi e, particolare non secondario, facilmente sorvegliabili[35]. Per mesi quell'edificio medievale sarebbe stato il simbolo della volontà di recupero culturale del Friuli disastrato, divenendo quello che per Firenze fu la Limonaia di Boboli dopo l'alluvione.

Questa breve ricostruzione delle circostanze che condussero all'inizio della raccolta delle opere e all'individuazione della sede, appaiono eloquenti circa il clima presente in regione nel maggio del 1976, segnato da straordinari esempi di positiva collaborazione tra le varie amministrazioni dello Stato, gli enti locali e quelli ecclesiastici: circostanza che fino allora era stata sostanzialmente estranea alla tradizione burocratica italiana e che forse è rimasta unica[36].

33 Menis, *L'intervento*, cit. (vedi nota 30), p. 15.

34 *Ibidem*.

35 Ivi, p. 16.

36 L'esperienza del deposito di San Francesco suscitò pure alcune critiche: su tutte vanno menzionate quelle espresse da Alberto Rizzi, Ispettore storico dell'arte alla Soprintendenza del Friuli-Venezia Giulia, il quale, intervenendo sulle pagine di un quotidiano veneziano, affermava che «Tralasciando l'errore tecnico – rilevato apertamente dal prof. Urbani, direttore dell'Istituto centrale del restauro nel convegno a Ca' Foscari del 22 ottobre scorso – commesso dalla Regione di voler ammassare in un unico antico contenitore più di 1.400 opere, va sottolineato come, agendo con astuta gradualità, il Centro di catalogazione di Passariano,

ANNALI 2019_.indd 23 18/11/19 14:24

Nella chiesa ormai adibita a deposito e affidata alla responsabilità di Luciana Marioni Bros e Luciano Perissinotto, a partire dal 14 maggio iniziarono a giungere i beni da salvaguardare e restaurare: la prima opera fu l'altare ligneo del Moranzone, proveniente da Gemona del Friuli e ad essa fu assegnato il numero 1 dell'Inventario che registrava, in ordine cronologico, quanto ricevuto[37]. Quest'ultima osservazione, oltre a dar conto di un evento significativo, vuole pure sottolineare l'importanza rivestita dagli elenchi redatti da chi era stato incaricato di prendersi cura delle opere, segnalandone i dati essenziali: in primo luogo la provenienza, un aspetto per nulla banale se si considera che gran parte di esse erano sostanzialmente inedite e in precedenza non erano state oggetto di alcuna catalogazione. Si tratta, quindi, di documenti che risultano oggi preziosi per gli storici del restauro e della conservazione, ma soprattutto furono allora strumenti fondamentali per regolare e dare un certo ordine all'afflusso dei materiali, il quale era avvenuto in maniera tanto massiccia quanto disordinata. In proposito i numeri sono eloquenti: tra il 14 e il 31 maggio affluirono a San Francesco 775 opere, cui altre 511 si aggiunsero durante il mese di giugno e 90 da luglio a fine agosto, mentre tra settembre e dicembre, anche in conseguenza della grave scossa del 15 settembre, ne arrivarono 175, cosicché alla fine dell'anno raggiunsero la ragguardevole cifra di 1548 unità, una componente indicativa dei circa 4000 oggetti salvati[38]. In quell'insieme un'aliquota significativa era composta da intagli, certamente molto diffusi nelle chiese friulane ma anche manufatti particolarmente fragili, e forse alcuni di essi più che dal terremoto erano stati rovinati da una decennale incuria[39].

In aggiunta all'edificio sconsacrato, furono adibiti a deposito, dedicato specificatamente alle oreficerie, pure alcuni locali del vecchio Seminario di Udine, luogo che ospitava il primo nucleo del Museo Diocesano. Per quanto riguarda i molti centri colpiti dal sisma nella Destra Tagliamento, il punto di raccolta fu fissato nel Museo

cioè l'Assessorato, si sia di fatto impadronito della gestione di tale materiale, fino ad arrivare ad un piccolo *golpe* chiudendo un bel giorno la chiesa e impedendo alla Soprintendenza di avere una copia delle chiavi e di esercitare il doveroso controllo in base alla vigente legge 1089 del giugno 1939 sui beni artistici, nella fattispecie ecclesiastici. Tale colpo di forza venne giustificato in base alla legge regionale, del 16 agosto 1976, n. 43, con la quale l'Amministrazione regionale è autorizzata ad effettuare il restauro del locale patrimonio artistico, dimenticando però che al successivo articolo è specificato che tale attività deve essere "condotta d'intesa con i competenti organi dello Stato"» (A. Rizzi, *Affreschi della discordia*, "Il gazzettino", 6 novembre 1976, p. 3; testo riproposto in Id., *Due anni di restauri di affreschi in Friuli. In appendice affreschi e polemiche*, Venezia 1978, pp. 37-38).

37 Menis, *L'intervento*, cit. (vedi nota 30), p. 16. L'*Inventario delle opere recuperate dopo il terremoto del 6.5. 76 e depositate nella chiesa di S. Francesco di Udine*, è conservato presso l'Archivio del Museo Diocesano di Udine (d'ora in poi AMDU), b. *Terremoto 1976*.

38 In proposito si veda il diagramma pubblicato in Menis, *L'intervento*, cit. (vedi nota 30), p. 20. Inoltre, un esteso regesto dei beni artistici toccati dal sisma, mobili e immobili, fu presentato, a cura del Centro regionale per la catalogazione e l'inventario del patrimonio culturale e ambientale del Friuli-Venezia Giulia, nell'*Elenco delle opere distrutte o danneggiate dal terremoto nel Friuli*, "Arte Veneta", 30, 1976, pp. 297-304.

39 Lo nota Teresa Perusini in Perusini, *Il recupero*, cit. (vedi nota 14), p. 223.

ANNALI 2019_.indd 24 18/11/19 14:24

civico di Pordenone, dove pervennero oltre cento pezzi, soprattutto dipinti. Sempre nel capoluogo del Friuli occidentale, nella chiesa di San Francesco, furono depositati affreschi strappati, mentre presso il Seminario vescovile trovarono riparo le oreficerie[40]. Anche a Tolmezzo, in palazzo Campeis, fu costituito un deposito per gli oggetti d'arte, gestito dal locale Museo di Arti e Tradizioni Popolari; mentre a Venzone il centro di raccolta fu collocato nella caserma degli Alpini, fino al 15 settembre, dopodiché i beni furono trasferiti a Udine.

Le concitate fasi iniziali vissute tra le mura di San Francesco a Udine sono state descritte da Luciana Marioni Bros, la quale ha narrato la propria «esperienza di cinque mesi tra le opere d'arte più o meno disastrate del Friuli», ricordando che « convennero a S. Francesco sculture lignee, tele, tavole, altari in marmo e in legno, da tutta la vasta area sconvolta dal terremoto nella Provincia di Udine», mentre il sisma di metà settembre «portò nel centro di Udine nuovo materiale, quello proveniente da Venzone ed altro dalla Carnia»[41]. La studiosa ricorda pure come nel deposito udinese «Ovviamente si è accolto ogni sorta di opere e da parte di chiunque: chi aveva oggetti d'arte più o meno danneggiati, più o meno d'arte, se si vuole, li portava»[42], specificando che esse giunsero «con spontanea sollecitudine: quasi sempre»[43], rilevando, inoltre, la presenza di moltissime opere d'intaglio. Lo scritto di Marioni Bros assume un particolare valore poiché, oltre ad essere una interessante cronaca di quanto era appena accaduto a San Francesco, pone

40 Il coordinamento fu affidato ad Antonio Forniz, Ispettore onorario alle antichità e ai monumenti, il quale tra il 1974 ed il 1980 ricoprì l'incarico di Commissario del Museo Civico di Pordenone.

41 L. Marioni Bros, *Esperienze di cinque mesi nella chiesa di S. Francesco*, "La panarie", 33-34, 1976, p. 11. Una prestigiosa attestazione, in ambito internazionale, dell'importanza dell'azione svolta nel deposito udinese si ritrova nell'articolo di W.P. Luce, *Italians Tray to Salvage Art Damaged in Quake*, "The New York Times", 8 giugno 1976, p. 25, in cui, dopo un'ampia descrizione delle attività messe in atto in San Francesco, la situazione friulana è riassunta ai lettori statunitensi in questi termini: «This is not Venice or Florence or Rome. The rural plain of Friuli has never produced spectacular wealth, and from prehistoric times down through recent wars it has served as an invasion route for troops finding the pass through the Julian Alps to the north relatively easy going. No rich civic or religious court developed that could attract the great masterworkers of the Renaissance». L'attenzione che la stampa degli Stati Uniti presta agli eventi friulani (va ricordato in proposito che il Vice Presidente Nelson Rockefeller visitò le zone colpite a pochi giorni dal sisma e fece giungere ingenti aiuti), e la mobilitazione messa in atto dal critico d'arte del "The New York Times" Thomas B. Hess per raccogliere fondi con la vendita di opere donate dai maggiori artisti americani dell'epoca, riunitisi nel comitato *Friuli art and monument* – FRIAM (in realtà poi confluite nelle collezioni del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Casa Cavazzini a Udine), va inquadrata nel contesto più generale della Guerra Fredda e nello specifico si deve ricordare che le elezioni politiche del 20 giugno 1976 si presentavano come particolarmente delicate e fonte di preoccupazione per Washington, in considerazione della prevista avanzata del PCI (inoltre il Friuli, regione posta a contatto con la "cortina di ferro", ospitava una delle maggiori basi USAF in Europa). Su tali questioni, di grande rilievo e di non facile interpretazione, rinviamo, per la parte artistica, a F. Belloni, *Friuli 1976: la collezione d'arte americana FRIAM*, in *Palinsesti*, a cura di A. Del Puppo, Milano 2006, pp. 22-39; inoltre per i rapporti tra Italia e USA, U. Gentiloni Silveri, *L'Italia sospesa. La crisi degli anni Settanta vista da Washington*, Torino 2009. Un tentativo di inserire le vicende friulane nell'ambito internazionale è offerto da Chubb, *Three Earthquakes*, cit. (vedi nota 1).

42 Marioni Bros, *Esperienze*, cit. (vedi sopra), p. 11.

43 Ivi, p. 12.

ANNALI 2019_.indd 25 18/11/19 14:24

opportunamente l'accento su una questione cruciale relativa alla salvaguardia dei beni colpiti dal terremoto, notando che «una cosa è la fruizione religiosa dell'opera d'arte, un'altra cosa e ben differente è la conservazione scientifica»[44]. Tale osservazione, da un lato toccava problemi specifici di teoria del restauro e dall'altro metteva in rilievo il tema, ormai divenuto ineludibile, relativo alla sorte dei beni salvati, proponendo in proposito una sorta di doppio binario, differenziando cioè le modalità di intervento tra quanto «può essere restituito alla vita spirituale della comunità» e pertanto «va integrato entro certi limiti o comunque con procedimenti sempre reversibili, reso intellegibile nelle sue forme immediatamente», da ciò che viceversa sarà destinato al museo, il quale «dovrà essere filologicamente letto, ed il restauro dovrà essere condotto in modo da restituire quanto più possibile dell'originale, sacrificando tutte le sovrapposizioni»[45]. Un simile suggerimento, che solleva un interrogativo «molto serio e di difficile soluzione»[46], ci restituisce bene la portata delle questioni che gli operatori si trovarono ad affrontare quotidianamente durante tutto il tragitto che ha condotto alla completa restituzione dei beni artistici danneggiati dal sisma. D'altronde, per meglio comprendere le incognite affrontate in quelle situazioni, giova rilevare che nella *Carta del restauro* stilata nel 1972, il testo allora di riferimento generale per chi era chiamato ad attuare interventi metodologicamente e scientificamente corretti sui beni artistici, non erano presenti indicazioni precise per i casi di danni causati da eventi traumatici e distruttivi – quel è un terremoto –, concentrandosi in modo quasi esclusivo sulle fisiologiche alterazioni causate dallo scorrere del tempo[47].

Le oltre 1500 opere giunte a San Francesco rimasero custodite tra le mura dell'edificio medievale fino all'ottobre del 1977, quando una piccola porzione fece rientro nei luoghi d'origine, mentre la restante maggioranza fu trasferita in alcuni locali del Seminario di Udine, adibiti a depositi del Museo Diocesano[48]. Quest'ultima soluzione di ricovero, piuttosto precaria, si protrasse fino alla fine del 1982, per essere sostituita con gli ampi spazi disponibili in villa Miotti a Borgobello di Tricesimo[49].

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

47 Per il testo della *Carta del Restauro 1972* (diramata dal Ministero della Pubblica Istruzione, con circolare n. 117 del 6 aprile 1972), rinviamo a quanto riportato in C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, pp. 131-154; per altro, com'è noto, la *Carta* del 1972 attinge ai principi enunciati dallo stesso, pubblicati per la prima volta nel 1963; inoltre *Documenti sul restauro: La Carta di Venezia e la Carta del Restauro, 1972*, Cassaco 1979. Sulle teorie di Brandi rinviamo a B. Zanardi, *Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto*, Milano 2009; e *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Atti dei seminari di München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris; a 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi*, a cura di G. Basile, Saonara-Lurano 2008.

48 Come descritto in Menis, *L'intervento*, cit. (vedi nota 30), p. 27.

49 Ivi, p. 28; Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale, 16 agosto 1982, n, 52, *Ulteriori*

ANNALI 2019_.indd 26 18/11/19 14:24

A questa febbrile attività di recupero, accompagnata da impegnativi problemi teorici, era necessario associare una cornice amministrativa che assicurasse l'assoluta legalità e correttezza delle azioni intraprese, le quali, com'era evidente, si sarebbero sviluppate lungo un arco di tempo sicuramente non breve. Pertanto, il 18 maggio una delibera della Giunta Regionale presieduta da Giovanni Comelli, su proposta dell'assessore competente Alfeo Mizzau, constatati i gravi danni subiti dal patrimonio storico e artistico, rilevando essere di «fondamentale importanza agevolare e coordinare il salvataggio, il prelievo e il collocamento in idonee sistemazioni delle opere d'arte, curandone altresì i primi interventi di restauro» e «in tal senso, è necessario un coordinamento delle attività dei Centri di raccolta all'uopo istituiti», affinché «siano salvaguardati i valori del patrimonio culturale ed ambientale della regione», costituì il «"Centro di raccolta delle opere d'arte e di salvaguardia dei beni culturali ed ambientali"»[50]. La responsabilità e il funzionamento della nuova struttura furono affidati al "Centro regionale di catalogazione", chiamato ad operare in sintonia con le altre amministrazioni, nominando quindi suo coordinatore Gian Carlo Menis. A tale organismo l'amministrazione regionale aveva attribuito i soli compiti relativi alla raccolta ed al restauro delle opere d'arte, affidando invece ad altri strumenti legislativi e strutture quelli concernenti la salvaguardia del patrimonio edilizio storico e culturale[51]. In una successiva delibera,

norme in materia di conservazione e valorizzazione di beni culturali, Capo II, C*onservazione, valorizzazione e fruizione pubblica del patrimonio artistico e storico recuperato nelle zone colpite dal sisma del 1976*, art, 7: «L'Amministrazione regionale è autorizzata ad intraprendere iniziative per la conservazione, la valorizzazione e la fruizione del patrimonio artistico e storico recuperato nelle zone colpite dai sismi del 1976, fino a quando non sarà possibile alle sedi originarie» e art. 8: «Per la realizzazione delle finalità di cui al precedente articolo 7 da parte del Museo diocesano di arte sacra di Udine. L'amministrazione regionale è autorizzata a concedere appositi finanziamenti al legale rappresentante della predetta istituzione» (Legge abrogata da art. 49, comma 1, lettera d., L. R. 23/20015, a decorrere dal 1 gennaio 2016).

50 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Delibera della Giunta Regionale, n. 1358, 17 maggio 1976: «Premesso che i danni provocati dal terremoto che ha sconvolto il Friuli il 6 maggio ed i giorni successivi hanno arrecato conseguenze gravissime anche al patrimonio storico, artistico, culturale ed ambientale; Considerato che è necessario intervenire con immediatezza per limitare, nella misura più ampia possibile, le conseguenze dannose del sinistro, evitare ogni ulteriore danno correlato […] È costituito in Udine […] il "Centro di raccolta delle opere d'arte e di salvaguardia dei beni culturali ed ambientali", avente lo scopo di organizzare il salvataggio, il prelievo ed il restauro delle opere d'arte, nonché di esplicare azione di consulenza, informazione ed assistenza a favore della salvaguardia dei beni culturali ed ambientali negli interventi di ripristino e ricostruzione conseguenti al terremoto del maggio 1976».

51 Per la ricostruzione e il recupero degli immobili di valenza storica, artistica e ambientale, la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia è intervenuta con diversi provvedimenti legislativi, in particolare con l'art. 37 della L. R. 60 del 18 novembre 1976 (Legge abrogata da art. 49, comma 1, lettera a., L. R. 23/2015, a decorrere dall'1 gennaio 2016); l'art. 8 della L. R. 30 del 20 giugno 1977; e il capo IV della L. R. 77 del 23 novembre 1981 (Legge abrogata da art. 49, comma 1, lettera c., L. R. 23/2015, a decorrere dell'1 gennaio 2016). Per una sintesi su tali questioni si rinvia a *1976-1986 la ricostruzione del Friuli*, *realizzazioni, trasformazioni, approfondimenti, prospettive, un approccio multidisciplinare*, a cura di S. Fabbro, Udine 1986; *L'opera della Regione Friuli-Venezia Giulia a favore dei beni architettonici*, Trieste 1988; R. Gentilli, G. Croatto, *Il patrimonio salvato. Il recupero dell'architettura spontanea friulana dopo gli eventi sismici del 1976*, Udine 2008. Per quanto riguarda gli edifici di culto, il quadro legislativo nazionale (L. 336/1976, L. 730/1976 e L. 546/1977 e l'Ordinanza del Commissario Straordinario del Governo per il Friuli, Zam-

ANNALI 2019_.indd 27 18/11/19 14:24

dell'8 giugno 1976, la Giunta suddivise il territorio sinistrato in 8 zone, ognuna delle quali affidata ad un coordinatore[52]. L'attività ufficiale del Centro di raccolta terminò il 9 febbraio 1977, in seguito all'emanazione di un'apposita delibera, nella quale si affermò come il recupero delle opere d'arte ed in genere dei beni mobili aventi valore culturale si poteva considerare concluso e che aveva avuto inizio il «restauro effettivo di tali beni»[53].

Non solo, da subito era apparso chiaro che l'esigenza fondamentale consisteva nel restauro dei beni e che ad esso doveva provvedere la Regione, la quale decise di dotarsi di un adeguato strumento operativo, ampliando le competenze affidate dal 1971 al "Centro regionale per la catalogazione". Nel merito fu rapidamente prodotta un'apposita legge regionale, la 43 del 16 agosto 1976, che modificava e integrava le disposizioni presenti nel testo che istituiva il Centro[54], il quale, oltre a «procedere alla catalogazione del patrimonio culturale», sarebbe stato di conseguenza chiamato anche a «promuovere ed effettuare il restauro di tale patrimonio»[55], d'intesa con i competenti organi dello Stato, in collaborazione con istituti specializzati ed esperti[56].

L'impegno della Regione in favore del restauro delle opere mobili proseguì, al pari di quello dello Stato, mediante lo stanziamento dei fondi necessari, prevedendoli nelle varie norme che si occupavano in generale della ricostruzione – in proposito l'attività legislativa fu davvero intensa, se pensiamo che nel corso del 1976 l'Assemblea regionale licenziò ben 14 provvedimenti dedicati agli effetti del terremoto, cui si sommano

berletti, n. 190 del 15 marzo 1977) ha consentito la stipula di una convenzione tra il Ministero dei Lavori Pubblici e l'Arcidiocesi di Udine, con la quale il Provveditorato regionale alle Opere Pubbliche affidava in concessione all'Arcidiocesi le fasi progettuali ed esecutive degli interventi; in merito si veda soprattutto S. Di Giusto, *L'Ufficio della Curia Arcivescovile di Udine per il recupero delle chiese danneggiate o distrutte*, in *Chiese prima e dopo il terremoto in Friuli. Cjase di Diu cjase nestre*, Atti del 1° e 2° Convegno (Udine, 11 marzo 2011; Udine, 22-23 giugno 2012), a cura di S. Piussi, D. Omenetto, Udine 2013, pp. 101-106; nello stesso volume, alle pp. 210-220, è presentato l'elenco completo dei 381 interventi effettuati dalla Curia Arcivescovile di Udine in Concessione:

52 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Delibera della Giunta Regionale, n. 1543, dell'8 giugno 1976.

53 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Delibera della Giunta Regionale, n. 289, del 9 febbraio 1977.

54 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale, 16 agosto 1976, n. 43, *Modifiche ed integrazioni alla legge regionale 21 luglio 1971, n. 27, modificata ed integrata dalle leggi regionali 20 agosto 1973, n. 49, 17 luglio 1974, n. 30 e 25 novembre 1975, n. 72, concernente la catalogazione del patrimonio culturale e ambientale del Friuli-Venezia Giulia e istituzione del relativo inventario* (legge abrogata da art. 11, comma 1, lettera e., L. R. 10/2008, con effetto dal 1° febbraio 2015).

55 L. R. 43/1976, art. 1 (sostituisce l'art. 1 della L. R. 27/1971).

56 L. R. 43/1976, art. 3 (sostituisce l'art. 5 della L. R. 27/1971), che istituiva, secondo la nuova denominazione, il «Centro regionale per la catalogazione del patrimonio culturale e ambientale del Friuli-Venezia Giulia per l'impianto, la redazione, l'aggiornamento e la conservazione del relativo inventario, nonché per promuovere e per effettuare il restauro di tale patrimonio». Per una sintetica storia del Centro si rinvia a L. Marioni Bros, A. Giacomello, R. Auriemma, *La scuola regionale per il restauro: dall'emergenza al nuovo percorso formativo*, in *Ricostruire la memoria*, cit. (vedi nota 7), pp. 47-57.

ANNALI 2019_.indd 28 18/11/19 14:24

integrazioni e correzioni a leggi precedenti – e in leggi specificatamente riservate a temi culturali, a cominciare dalla menzionata 43 del 1976, la quale attribuiva al Centro regionale per la catalogazione il compito di «promuovere ed effettuare il restauro» dei beni culturali[57]. A tal riguardo, in una norma seguente, la legge regionale 57 del 1979, nel Capo III[58], veniva precisato che il Centro era autorizzato ad eseguire restauri del patrimonio, «a chiunque esso appartenga», d'intesa con i competenti organi statali, e che i relativi costi sono a «carico totale dell'Amministrazione regionale, nei limiti della disponibilità», avendo titolo per usufruire del beneficio i «proprietari dei beni mobili storici, artistici o culturali, già catalogati ed inventariati»[59]: in tale modo il Centro regionale di Passariano, oltre a proseguire nell'opera di studio, poteva esercitare direttamente un ruolo di primo piano nell'impegnativa azione di recupero delle opere terremotate. Ancora, nella legge 60 del 18 novembre 1976[60], all'articolo 49 erano autorizzati contributi alle amministrazioni locali insieme ad altri enti e istituzioni, pubblici e privati, per il restauro di «beni mobili, considerati di interesse artistico»[61], cioè soggetti ai vincoli previsti dalla legge statale in materia allora

57 Per un primo quadro complessivo dell'attività legislativa regionale e dei suoi esiti concreti si rinvia alla sintesi, in cui sono presentati anche i dati economici, presentata nell'opuscolo *Ricostruzione dieci anni. Bilancio legislativo. La legislazione regionale nella ricostruzione del Friuli, un'esperienza unica*, a cura della Presidenza del Consiglio Regionale, Trieste, Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, 1986 (supplemento a "Regione cronache Friuli-Venezia Giulia", 82, 10 aprile 1986), in cui compare una sezione intitolata *Riscoperta attraverso il recupero la storia millenaria del Friuli*, pp. 42-45, dove leggiamo: «Il recupero del patrimonio artistico costituisce uno degli aspetti più qualificanti della gigantesca opera ricostruzione che ha impegnato, dopo il 1976, le popolazioni friulane, le Amministrazioni locali, la Regione, lo Stato» (p. 42), nonché, per quanto riguarda l'emergenza, che «fondamentale è stato il salvataggio di quadri, statue, oreficerie, oggetti d'arte minori, recuperati dalle chiese danneggiate e distrutte» (p. 43). Per una ricostruzione dettagliata delle discussioni consiliari sulla ricostruzione: *Il dibattito in Assemblea sulla ricostruzione nelle zone terremotate del Friuli*, Trieste 1981; *L'esperienza legislativa di una tragedia: a vent'anni dal terremoto del Friuli*, a cura della Segreteria generale del Consiglio Regionale, Trieste 1996. Un riepilogo pressoché conclusivo degli interventi è presentato in *Il ventennale del terremoto e il punto sulla ricostruzione nel dibattito consiliare*, Trieste 1996, in cui è raccolta la *Relazione dell'Assessore alla ricostruzione Gianfranco Moretton, sullo stato della ricostruzione del Friuli dopo gli eventi sismici del 1976 (30 aprile 1996)*, pp. 7-25. Infine, una raccolta degli atti normativi relativi al dopo sisma del 1976 si trova in *Il terremoto del 1976. Legislazione per la ricostruzione*, Trieste 2001.

58 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, legge regionale, 1° settembre 1979, n. 57, *Interventi regionali in materia di beni ambientali e culturali*, Capo III, *Integrazioni e modifiche alla legge regionale 21 luglio 1971, n. 27, concernente la catalogazione del patrimonio culturale ed ambientale del Friuli-Venezia Giulia e istituzione del relativo inventario* (il Capo III della L. R. 57/79 è abrogato da art. 11, comma 1, lettera f., L. R. 10/2008, a decorrere dal 1° febbraio2015).

59 L. R. 57/1979, cit. (vedi nota 53), art. 18 (comma aggiunto all'art. 1 della L. R. 27/1971, come modificato con l'art. 1 della L. R. 43/1976; articolo abrogato da art. 11, comma 1, lettera f., L. R. 10/2008, a decorrere dal 1° febbraio 2015).

60 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale, 18 novembre 1976, n. 60, *Interventi per lo sviluppo dei servizi e degli istituti bibliotecari e museali e per la tutela degli immobili di valore artistico, storico od ambientale, degli archivi storici e dei beni mobili culturali del Friuli-Venezia Giulia* (Legge abrogata da art. 49, comma 1, lettera a., L. R. 23/2015, a decorrere dal 1° gennaio 2016).

61 L. R. 60/76, cit. (vedi nota 55), art. 49: «È autorizzata la concessione di contributi in conto capitale a favore di Province, Comuni e di altri enti ed istituzioni, pubblici e privati, per l'esecuzione di lavori di con-

ANNALI 2019_.indd 29 18/11/19 14:24

vigente, la 1089 del 1939. Su tutto questo *corpus* normativo il legislatore regionale tornò ad intervenire con la 77 del 23 novembre 1981[62], specialmente nel Capo II, nel quale era ulteriormente modificato il dettato delle leggi 27 del 1971 e 43 del 1976, per chiarire e meglio specificare le funzioni del Centro, con particolare riguardo al tema del restauro[63]. Inoltre, con la legge regionale 52 del 16 agosto del 1982[64] veniva affrontata direttamente la questione dei beni mobili colpiti dai terremoti del 1976, affermando all'art. 7 che «L'Amministrazione regionale è autorizzata ad intraprendere iniziative per la conservazione, la valorizzazione e la fruizione pubblica del patrimonio artistico e storico recuperato nelle zone colpite dai sismi del 1976, fino a quando non sarà possibile la sua restituzione alle sedi originarie»[65], mentre nell'articolo seguente viene puntualizzato che per conseguire questi obiettivi l'Amministrazione regionale è autorizzata a concedere appositi finanziamenti al «Museo diocesano di arte sacra di Udine»[66], il quale, fin dal maggio del 1976 si era assunto un ruolo di primo piano nelle operazioni, anche in seguito alla creazione da parte dell'Arcidiocesi del Comitato raccolta opere d'arte, e dalla fine del 1977 – quando la chiesa di San Francesco fu sgombrata – aveva in deposito migliaia di oggetti d'arte, alcuni di straordinaria importanza.

Parallelamente a questa serie di interventi legati alle conseguenze del terremoto, promossi direttamente dall'ente regionale, in virtù della propria specialità sancita dalla Costituzione e della volontà devolutiva espressa del Governo del tempo (con il D.P.R. 616 del 1977), prendeva forma proprio nel giugno del 1976 un'importante novità in materia di beni culturali, attraverso la creazione dei Comitati per i beni culturali,

servazione, restauro e valorizzazione di beni mobili, considerati di interesse artistico, storico ed archeologico ai sensi della legge 1° giugno 1939, n. 1089, nonché per l'acquisto e l'installazione di apparecchiature ed attrezzature volte ad assicurare la migliore custodia e conservazione, e per il maggiore godimento dei beni medesimi da parte della collettività» (articolo abrogato da art. 49, comma 1, lettera a., L. R. 23/2015, a decorrere dal 1° gennaio 2016).

62 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale, del 23 novembre 1981, n. 77, *Modifiche, integrazioni e rifinanziamenti di leggi regionali operanti nel settore bei beni ambientali e culturali. Interventi per l'acquisizione e il restauro di immobili di notevole valore artistico, storico e culturale* (Legge abrogata da art. 49, comma 1, lettera c., L. R. 23/2015, a decorrere dal 1° gennaio 2016).

63 L. R. 77/81, cit. (vedi nota 57), Capo II, art. 9; tale provvedimento è stato abrogato dall'art. 11, comma 1, lettera g., L. R. 10/2008, con effetto dal 1° febbraio 2015.

64 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale, 16 agosto 1982, n. 52, *Ulteriori norme in materia di conservazione e valorizzazione di beni culturali* (Legge abrogata da art. 49, comma 1, lettera d., L. R. 23/2015, a decorrere dal 1° gennaio 2016).

65 L. R. 52/82, cit. (vedi nota 59), art. 7 (articolo abrogato da art. 49, comma 1, lettera d., L. R. 23/2015, a decorrere dal 1° gennaio 2016).

66 Ivi, art. 8: «Per la realizzazione delle finalità di cui al predente articolo 7 da parte del Museo diocesano di arte sacra di Udine, l'Amministrazione regionale è autorizzata a concedere appositi finanziamenti al legale rappresentante della predetta istituzione» (articolo abrogato da art. 49, comma 1, lettera d., L. R. 23/2015, a decorrere dal 1° gennaio 2016).

ANNALI 2019_.indd 30 18/11/19 14:24

organi paritetici tra Stato e Regioni, istituiti con gli articoli 32 e 35 del D.P.R. 805 del 3 dicembre 1975, che organizzava il Ministero per i beni culturali[67]. Va notato, a margine, che la "devoluzione" alle Regioni di alcune competenze statali sui beni culturali si colloca paradossalmente a ridosso dell'istituzione del Ministero (1974), creando così una serie di difficoltà nelle attribuzioni dei ruoli e delle funzioni, che si rifletteranno anche in forme di paralisi burocratica e di difficoltà a dare piena e coerente attuazione alle norme; in particolare l'articolo 48 prevedeva l'assegnazione alle Regioni, attraverso successive norme, ma senza chiarire i termini, delle competenze in materia di tutela e valorizzazione del patrimonio: indicazione che avrebbe dovuto attendere due decenni per trovare un'applicazione normativa, con il d. Lgs. 112 del 1998.

I Comitati per i beni culturali, nella previsione del legislatore, dovevano coordinare gli interventi degli organi periferici del Ministero, cioè le Soprintendenze locali, con quelli delle Regioni, le quali in gran parte si stavano dotando di apposite articolazioni riservate alla catalogazione e al restauro. Indubbiamente si trattava di una sfida, condotta su molti piani: da quello strettamente amministrativo a quello scientifico, passando attraverso la cruciale questione delle risorse economiche, dando origine a un modello che comunque le successive riforme della legislazione hanno accantonato. Del resto, i Comitati paritetici non diedero grandi frutti, restando costantemente ancorati alla fase di studio e di proposta, senza entrare nel merito delle vere questioni e soprattutto non riuscendo ad attuare un'autentica programmazione concertata degli interventi e delle relative risorse[68]. Simili limiti si registrano pure nell'esperienza maturata in Friuli Venezia Giulia che comunque, proprio a causa degli eventi sismici, presenta dei tratti originali. Infatti, sulla base della legge 336 del 29 maggio 1976 (che convertiva con modificazioni il decreto legge 43 del 13 maggio 1976)[69], l'8 giugno dello stesso

67 Decreto del Presidente della Repubblica 3 dicembre 1975, n. 805 – Organizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali, art. 35: «In ogni capoluogo è istituito un Comitato regionale per i beni culturali composto dai capi degli uffici che costituiscono la conferenza regionale di cui all'art. 32 e da un numero pari di membri rappresentanti della Regione e da questa eletti o nominati secondo i propri provvedimenti. Il Comitato elegge nel proprio seno il Presidente e il vice Presidente. Il Comitato ha funzioni: *a*) di collegamento informativo e conoscitivo permanente tra lo Stato e la Regione; *b*) di coordinamento delle iniziative e delle attività esecutive dello Stato e della Regione mediante lo scambio di informazioni reciproche, la predeterminazione di programmi annuali e pluriennali delle iniziative comuni e delle iniziative dello Stato, della Regione e degli enti infraregionali, da sottoporre, quando investono problemi o soluzioni di particolare impegno, al Consiglio nazionale dei beni culturali e ambientali; *c*) di promozione e di proposta di interventi, amministrativi e tecnici, da parte dello Stato e della Regione».

68 Sui Comitati i giudizi degli studiosi sono generalmente negativi, per tutti valga quello in S. Foà, *La gestione dei beni culturali*, Torino 2001, p. 247.

69 La Legge 336 del 29 maggio 1976 (che convertiva con modificazioni il Decreto legge 43 del 13 maggio 1976), all'art. 43 autorizzava il Ministero per i Beni Culturali ad una spesa straordinaria per il «ripristino ed il restauro del patrimonio monumentale, archeologico, storico ed artistico» colpito dal sisma, affidandone la competenza alle «soprintendenze ai monumenti, alle gallerie ed alle antichità», le quali, sulla base del nuovo ordinamento ministeriale, dovevano concertare gli interventi con le autorità regionali.

ANNALI 2019_.indd 31 18/11/19 14:24

anno il Ministro per i Beni Culturali e Ambientali, Mario Pedini, decretava l'istituzione di un Comitato paritetico per il coordinamento degli interventi sui beni culturali della Regione Friuli-Venezia Giulia colpiti dal terremoto del maggio 1976 (in seguito aggiornato con la dicitura "maggio-settembre 1976"), cui erano assegnate funzioni di «collegamento e il coordinamento delle iniziative mediante lo scambio di informazioni reciproche nonché di promozione e di proposta di interventi relativi ai beni culturali nelle zone del Friuli-Venezia Giulia colpite dal terremoto del maggio 1976»[70]. Il nuovo e precipuo organismo fu insediato a Udine il 28 giugno 1976, alla presenza del Ministro[71]. Anche in questo modo, certamente emblematico, le istituzioni volevano segnalare il loro impegno e l'importanza del recupero dei beni artistici nell'ambito più generale della ricostruzione del Friuli terremotato.

Tornando al destino concreto delle opere d'arte salvate dalle macerie, nei primi mesi del 1977 Menis – il direttore del Centro regionale per la catalogazione – poteva tracciare un sintetico bilancio dell'azione di recupero, indicando il principale problema della regione nella necessità di attuare una ricostruzione che mettesse al centro le persone, gli individui e la loro rete di relazioni, per cui il «più urgente restauro deve essere quello della comunità stessa; bisogna cioè ricostruire il tessuto umano nelle zone devastate»[72], elencando quindi i vari settori più propriamente storici toccati dal sisma e bisognosi d'interventi: i contesti urbani, l'architettura monumentale e infine le opere mobili. A proposito di queste ultime, nei confronti delle quali Menis esercitava un ruolo di primo piano, dopo aver ripercorso le fasi dell'emergenza, «molte volte anche disorganica, talora congestionata, disarticolata, ma efficiente e provvidenziale», poteva dichiarare con orgoglio che «il 95% degli oggetti d'arte mobile più notevoli del Friuli sono stati salvati»[73]. Di seguito, il discorso passò ad affrontare la questione del loro restauro, che presentava notevoli difficoltà sia sul piano teorico sia su quello pratico, per le cui risoluzioni risultava assai preziosa l'esperienza maturata sul campo, nel deposito di San Francesco durante l'estate del 1976, insieme all'équipe di restauratori messi a disposizione dalla Provincia Autonoma di Trento e dal Governo della Baviera, insieme

70 Decreto del Ministro per i Beni Culturali e Ambientali (on. Mario Pedini), dell'8 giugno 1976, in cui è pure specificata la composizione del comitato: «cinque rappresentanti della Regione Friuli-Venezia Giulia nominati dalla Regione con proprio provvedimento; il Soprintendente ai beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Trieste; il Soprintendente ai beni archeologici del Veneto e del Friuli-Venezia Giulia di Padova; il capo dell'ufficio distaccato di Udine della Soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Trieste; il direttore dell'Archivio di Stato di Udine; un ispettore centrale – architetto, designato dal Ministro» (copia del Decreto in AMDU, b. *Terremoto 1976*).

71 Cfr. *Verbale di insediamento del Comitato per i beni culturali di cui al Decreto dd. 8 giugno 1976 del Ministro per i beni culturali e ambientali*, in AMDU, b. *Terremoto 1976*.

72 G.C. Menis, *Il restauro delle opere d'arte in Friuli dopo il terremoto*, in *Friuli 6 maggio 1976, Ciclo di conferenze sul Friuli devastato dal terremoto* (Trieste, 11 gennaio-5 aprile 1977), Trieste [1977], p. 103.

73 Ivi, p. 108.

ANNALI 2019_.indd 32 18/11/19 14:24

ai quali era stato «consolidato un metodo»[74]. Tale metodica veniva riassunta in due punti: il primo consisteva nel privilegiare il restauro delle sculture lignee, in quanto «espressione più significativa della civiltà artistica locale» e pure il «settore delle opere d'arte mobili più ferito dal terremoto e il più trascurato, bisogna pur dirlo, anche nel passato»; il secondo riguardava l'assoluta necessità di adottare il «concetto moderno di restauro», che «mira non ad integrare o ad aggiornare un linguaggio ritenuto arcaico o superato per motivi di moda o di culto, ma, al contrario, a recuperare il linguaggio originario dell'opera d'arte o comunque quanto di esso è ancora superstite»[75]. Inoltre, Menis non solo manifestava la propria convinzione secondo cui «bisogna restaurare tutti i beni culturali recuperati»[76], una richiesta che effettivamente avrebbe trovato attuazione negli interventi degli anni a venire, ma si spingeva fino ad auspicare la formulazione di un «piano organico che si rivolga primariamente alle opere danneggiate dal terremoto, ma anche a quelle molte altre opere d'arte che in tutto il Friuli attendono soccorsi urgenti», senza limitarsi unicamente a quanto colpito direttamente dal sisma, dato che il tragico evento del 1976 «ci ha aperto gli occhi su una situazione generale e precedente di permanente calamità»[77]. Proprio per porre rimedio a quel doloroso stato di cose, che il terremoto aveva solo accentuato e drammatizzato, veniva presentata l'ambiziosa proposta di una «grande campagna di restauro, che riqualificasse il patrimonio artistico nella sua sostanza storica, estetica e culturale, e, soprattutto nel suo ruolo sociale d'immagine e di parametro dell'identità culturale friulana»[78]. Dunque, nella visione avanzata nel 1977 da Menis il restauro artistico assumeva un ruolo che andava ben oltre le contingenze, divenendo addirittura il mezzo privilegiato per attuare la riqualificazione di un intero territorio e con esso delle personalità di chi vi abita e si rispecchia nel proprio patrimonio culturale, proponendo un'ottica forse eccessivamente condizionata da una sorta di ottimismo sociologico.

Oltre alle difficoltà, incertezze e possibilità connesse all'azione di restauro, tra gli specialisti iniziavano a sorgere ulteriori apprensioni, delle quali si fece interprete nel 1977 Giuseppe Bergamini – le cui riflessioni sui beni culturali accompagnarono l'intero percorso della ricostruzione friulana – intervenendo in un numero de "La Vita Cattolica" – il settimanale diocesano udinese – dedicato alla prima ricorrenza del dramma friulano[79]. In tale occasione era stato affrontato, ancora una volta, il tema

74 *Ibidem*.
75 Ivi, pp. 108-109.
76 Ivi, pp. 109-110.
77 Ivi, p. 110.
78 *Ibidem*.
79 G. Bergamini, *La cultura di una terra*, "La Vita Cattolica", 7 maggio 1977, p. 11.

ANNALI 2019_.indd 33 18/11/19 14:24

dei beni culturali colpiti, proponendo però una chiave di lettura problematica e incentrata sul loro futuro, preoccupandosi del destino di opere che rappresentavano buona parte della ricchezza della civiltà figurativa friulana. Infatti, dopo aver stigmatizzato le «innumerevoli conferenze» su quanto perduto, lo studioso rilevava che «Non si è ancora affrontato, ciò che a mio avviso sarebbe stato invece necessario, il difficile problema inerente la sistemazione futura delle opere d'arte salvate e opportunamente restaurate», chiedendosi in proposito, quando «lasciati i centri di raccolta nei quali si trovano, quale sarà la loro destinazione?», e ancora, se esse «Troveranno forse alloggio in un Museo? E dove?»[80]: interrogativi allora certamente delicati e di non facile soluzione. Tuttavia, l'autore dell'articolo, scartata l'anacronistica idea del museo come deposito, proponeva una soluzione che rispettasse «due giusti principi», che, a suo avviso, avrebbero dovuto guidare le decisioni future, molte delle quali alla metà del 1977 erano ancora oggetto di oscillazioni tra la volontà di ricostruire le comunità nella loro dimensione precedente al terremoto oppure in forme completamente nuove. Il suggerimento che veniva formulato in quella sede riguardava anzitutto la restituzione delle opere alle «popolazioni di appartenenza in quanto bene della comunità», e poi, in secondo luogo, la necessità che queste fossero rese «nuovamente vive, tali da parlare all'animo della gente»[81]. A quest'ultima asserzione si associava un'ulteriore questione, cioè dove ricollocare le opere in concreto, tenendo conto che nella quasi totalità esse provenivano da ambienti religiosi non più esistenti o fortemente lesionati, il cui destino appariva alquanto incerto, anzi in quel momento era opinione diffusa che solo una piccola parte di quegli edifici poteva credibilmente essere ricostruita o restaurata, per cui Bergamini avanzava l'ipotesi di inserirle in «centri polivalenti di cultura», dove dovevano trovare casa le varie istituzioni culturali dei Comuni (scuole, biblioteche, teatro, sala conferenze), in sintonia con le tendenze urbanistiche dell'epoca, ponendo alcune opere all'interno di una «piccola sezione museale capace di dare, in breve sintesi, un'idea del patrimonio artistico del luogo», mentre altre sarebbero state esposte nei vari locali d'aggregazione dei centri: «lì, allora, come già prima in chiesa, potrebbero veramente rivivere nel quotidiano contatto con la gente; lì assolverebbero pienamente alla loro funzione di simbolo di quel passato culturale che il terremoto ha distrutto»[82].

Da un simile intervento emerge bene come a distanza di dodici mesi dal sisma, l'apprensione principale degli storici dell'arte fosse ormai rivolta non tanto al restauro

80 *Ibidem*.

81 *Ibidem*. Sono, questi, degli interrogativi che hanno investito anche altri contesti, come quello dell'Italia centrale dopo il sisma del 2016, per il quale rinviamo a "Predella", 12, 2016, numero speciale *Il patrimonio artistico in Italia centrale dopo il sisma del 2016*, a cura di G. de Simone, E. Pellegrini.

82 Bergamini, *La cultura*, cit. (vedi nota 79), p. 11.

ANNALI 2019_.indd 34 18/11/19 14:24

delle opere, dato per scontato seppur con tempi incerti, bensì al loro futuro, per quanto atteneva la salvaguardia da furti o ulteriori danni, e soprattutto per la necessità di ristabilire il rapporto con il tessuto sociale e culturale da cui derivavano. D'altronde, gli interrogativi sulla destinazione dei beni culturali e le possibili soluzioni avanzate, risultavano ancora di difficile interpretazione nel 1977, dato che in quel momento la stessa ricostruzione generale, appena iniziata, appariva densa di incognite. Dunque, anche le corrette indicazioni formulate sul rientro dei beni nelle loro comunità e principalmente nelle chiese di appartenenza si scontrò, per diversi anni a venire, con l'indisponibilità fisica delle costruzioni, specialmente quelle sacre, adatte a riaccoglierle. Malgrado ciò, per fortuna fu proprio quella la strada seguita dalle istituzioni, attraverso la progressiva maturazione della consapevolezza dell'indissolubilità del rapporto tra le opere e le loro collocazioni d'origine, evitando perciò, quanto più possibile, la loro musealizzazione o ancor peggio il limbo – o meglio l'incubo – di un deposito "provvisorio-permanente". In fondo, a questo principio e alla coscienza dell'importanza della cultura per la rinascita del Friuli, fa riferimento una pubblicazione diffusa dalla Regione a due anni dal sisma, con l'eloquente titolo *Il Friuli guarda al futuro*, allo scopo di informare la cittadinanza su quanto fatto e sui programmi a venire, dove leggiamo, a proposito dell'impegno per il ripristino del patrimonio artistico, che esso rappresenta «uno strumento importantissimo per la salvaguardia della civiltà friulana, che non è solo memoria del passato, ma si traduce, soprattutto, in ricchezza e in equilibrio di valori umani e comunitari»[83].

Il ruolo della Chiesa friulana nella salvaguardia delle opere d'arte

Senza dubbio la Chiesa friulana assunse un ruolo di primo piano nelle fasi che seguirono il terremoto, sia nei momenti dell'emergenza sia nel periodo successivo, manifestando in più occasioni un proprio originale punto di vista sulle modalità della ricostruzione, non tanto per ciò che riguardava gli aspetti contingenti, quanto piuttosto sui rischi connessi alla perdita dell'identità della regione. Simili preoccupazioni furono interpretate soprattutto dall'arcivescovo udinese monsignor Alfredo Battisti, il quale, infatti, in un intervento del 1976 affermava senza mezzi termini:

> La Chiesa udinese è quindi chiamata in causa nella ricostruzione. Non si tratta di rifare solo le case, ma di ricostruire il Friuli. Il volto del Friuli ricostruito non potrà

83 *Sensibile azione per la salvaguardia del patrimonio artistico*, in Il *Friuli guarda al futuro, 6 maggio 1976-6 maggio 1978*, supplemento, "Regione cronache Friuli-Venezia Giulia", 97, 4-5 maggio 1978, p. 48.

ANNALI 2019_.indd 35 18/11/19 14:24

essere materialmente identico a quello del passato: sarà nuovo. Ma non dovrà essere stravolto o contraffatto, dovrà salvare e riesprimere in forma moderna i grandi valori etnici, culturali, spirituali e morali che sono il più prezioso patrimonio di questa terra[84].

In quel «compito grave ed urgente»[85] assunto dalla Chiesa udinese era ovviamente compreso pure il ruolo da tenere nei confronti del patrimonio artistico coinvolto dal sisma[86]. Del resto, tali beni erano principalmente di natura religiosa, appartenenti agli enti ecclesiastici e, per quanto riguardava le opere mobili, raccolti quasi interamente nei deposti del Museo Diocesano di Udine. Quindi, la Chiesa friulana era chiamata in causa in prima persona nelle scelte relative alla ricostruzione, partecipando alle molte occasioni di discussione sul tema, specialmente in relazione alla ricostruzione degli edifici sacri[87].

In merito, tra i molti contributi, anche polemici, si segnala quello di Remo Cacitti, apparso ad un anno esatto dal sisma, sul settimanale diocesano udinese "La Vita Cattolica" del 7 maggio 1977, con il titolo *Il patrimonio di una gente*, in cui era preso in esame il «problema dei beni culturali in Friuli, cioè del salvataggio, del recupero e della

84 A. Battisti, *Difendiamo un popolo*, in Id., *Profezia di un vescovo*, Udine 1993, pp. 274-275, a p. 274.

85 Espressione impiegata da mons. Battisti: «È necessario che il popolo friulano assuma in proprio la gestione della ricostruzione; non la può, non la deve delegare solo ad alcuni amministratori eletti a rappresentarlo. Soltanto allora la ricostruzione del Friuli sarà autentica promozione umana, perché opera di tutto un popolo che diventa soggetto attivo della sua storia, artefice del suo futuro. Creare questa coscienza riteniamo compito grave ed urgente della Chiesa udinese; per questo stanno abbozzando riflessioni e stimoli alcuni gruppi allo scopo di preparare una assemblea di cristiani che si interroghino sul problema della ricostruzione», in Battisti, *Difendiamo un popolo*, cit. (vedi sopra), p. 275.

86 Prima del 1976, per quanto riguarda il rapporto delle Chiesa con i propri beni culturali, il riferimento teorico era rappresentato soprattutto dai saggi raccolti nel volume, promosso dal Consilium Centrale pro Arte Sacra in Italia, *Tutela e conservazione del patrimonio storico e artistico della chiesa in Italia*, a cura di G. Fallani, Bergamo 1974.

87 Sulla questione, appare di estremo interesse, sebbene non strettamente legato al tema dei beni artistici, un articolo di Raimondo Strassoldo del novembre 1976, dal provocatorio titolo *Perché ricostruire le chiese?* In esso il sociologo e intellettuale friulano si interrogava sui processi di inarrestabile secolarizzazione in atto anche nella comunità locale, nelle cui dinamiche a suo avviso non sarebbe estranea neppure la Chiesa stessa, ritenendo che di fronte al dramma del terremoto sia venuta meno al proprio ruolo, non riconducendo alle volontà Divine o del Maligno la causa dei mali terreni, essendo in preda ad una «crisi d'identità, e quindi di sicurezza di sé», chiedendosi perciò, «se non possiamo confidare in contropartite ultraterrene, che senso hanno le sofferenze? E che senso le preghiere e gli edifici per il culto?», e di conseguenza «Perché, dunque, prevedere nei paesi del nuovo Friuli un posto centrale per un'istituzione, la chiesa, che non è stata capace di occupare il focus delle anime devastate?», concludendo quindi che ricostruire chiese e campanili «dov'erano e com'erano sarebbe solo un ipocrita omaggio a qualcosa che non c'è più, o, peggio, un atto di bassa politica» (R. Strassoldo, *Perché ricostruire le chiese?*, "Corriere del Friuli", 14, novembre 1976, pp. 1, 4). La proposta di Strassoldo, formulata con indubbio coraggio, non ebbe seguito e le chiese – fortunatamente – ripresero il loro posto nei centri urbani del Friuli terremotato, eppure le sue riflessioni toccavano argomenti cruciali, di carattere universale e di straordinaria complessità, che restano attualissimi, interrogando, a ben leggere, la cultura locale, oltre alla Chiesa, sul ruolo sociale dei beni ecclesiastici e sul loro rapporto con la sacralità: questioni che hanno influenzato anche gli esiti della ricostruzioni friulana e sulle quali, in fondo, il dibattito è ancora aperto.

ANNALI 2019_.indd 36 18/11/19 14:24

valorizzazione del nostro patrimonio storico e artistico», il quale, a parere dell'autore, era stato «per un anno praticamente assente da tutti gli interventi legislativi e operativi nel Friuli terremotato»[88]. L'accusa lanciata dalle pagine dell'organo di stampa dell'Arcidiocesi, in verità, era rivolta ai criteri che stavano indirizzando la ricostruzione dei monumenti – per altro in gran parte chiese – e dei complessi urbanistici, seguendo i quali sarebbero stati intaccati i connotati culturali e sociali – ovvero l'identità – del Friuli, mentre, al contrario, veniva dimostrato apprezzamento per quanto fatto nel settore delle opere mobili, evidenziando che «molti sono stati gl'interventi di recupero dalle macerie di statue, dipinti, altari, fregi, di tutti quegli ornamenti cioè che costituivano il tessuto connettivo della nostra popolare e vivissima "storia dell'arte"», e tutto ciò era stato fatto «senza curarsi molto delle beghe salottiere degli accademici che stanno a discutere se questa è arte nel Friuli o del Friuli, molti hanno capito che quel salvataggio era un autentico contributo alla rinascita del Friuli, poiché nessun popolo può sopravvivere a lungo senza la permanenza della memoria del proprio passato»[89].

Delle molteplici iniziative promosse dalla curia, due eventi si imporranno sugli altri: un'esposizione di tesori d'arte religiosa organizzata nel 1977 d'intesa tra l'Arcivescovo di Vienna e quello di Udine, intitolata *Friaul lebt*, sulla quale torneremo in seguito in modo più dettagliato; e poi un convegno ecclesiale tenutosi a Udine nel 1979, *Cjase di Diu, cjase nestre*, cioè *Casa di Dio, casa nostra*, totalmente riservato ai «Problemi di Arte Sacra in Friuli dopo il terremoto», come recita il sottotitolo[90]. Anche la scelta d'impiegare la lingua friulana per il titolo di quell'incontro era un'ulteriore sottolineatura del profondo legame tra la Chiesa locale e il suo popolo. A corollario di quell'importante occasione fu organizzata una mostra fotografica dedicata all'evoluzione storica dell'architettura sacra, ai danni subiti e al problema del post-terremoto.

Il convegno *Cjase di Diu, cjase nestre*, fu indetto, dopo un primo annuncio, da mons. Battisti, con un apposito documento, il 29 gennaio 1979[91]. A quella data erano passati quasi tre anni dal sisma e ormai la portata dei danni non solo era assolutamente chiara e definita, ma soprattutto molta strada era già stata intrapresa nel recupero, attraverso l'attuazione delle norme statali e regionali emanate in proposito, tanto che gli indirizzi seguiti per l'edilizia abitativa e quella produttiva lasciavano intravedere

88 R. Cacitti, *Il patrimonio di una gente*, "La Vita Cattolica", 7 maggio 1977, p. 8.

89 *Ibidem*.

90 *Cjase di Diu, cjase nestre. Problemi di arte sacra in Friuli dopo il terremoto*, Atti del Convegno Ecclesiale (Udine, 22-24 giugno 1979), [Udine 1979]. Per un'analisi di tale esperienza si veda, soprattutto, S. Piussi, *Convegno ecclesiale 1979* "Cjase di Diu, cjase nestre. *Problemi di arte sacra dopo il terremoto". Rilettura delle intenzioni e dei criteri per la ricostruzione*, in *Chiese prima e dopo*, cit. (vedi nota 51), pp. 83-92.

91 A. Battisti, *Lettera di indizione del Convegno (Udine, 25 gennaio 1979)*, in *Cjase di Diu,* cit. (vedi sopra), pp. 293-295.

ANNALI 2019_.indd 37 18/11/19 14:24

gli esiti definitivi, ma restavano pure importanti questioni ancora aperte e una di esse riguardava proprio la ricostruzione, allora appena intrapresa, degli edifici di carattere religioso, i quali in buona parte ricadevano nelle opere finanziate dalle leggi statali 336 e 730 del 1976, insieme alla 546 del 1977[92]. In effetti, l'appuntamento udinese voleva essere soprattutto un sussidio teorico al clero, ai tecnici e agli specialisti impegnati in quella enorme impresa. Di conseguenza, tra le finalità del Convegno, enunciate nella *Lettera di indizione*, figurava al primo capo la volontà di «verificare a che punto è, e come procede, il ripristino dell'enorme patrimonio artistico sacro gravemente danneggiato», specialmente per quanto riguardava le chiese, definite «elemento determinante dell'architettura locale», e inoltre rilevava la necessità di fornire alle «comunità "committenti" ed ai progettisti esecutori dei "criteri di fondo" perché le nuove chiese, pur rispettando la tradizione del passato, rispecchiassero nello spazio sacro il modo nuovo di celebrare la Liturgia»[93], ritenendo, infine, che in questo modo si potesse «salvaguardare l'anima di una cultura locale come quella friulana, che ha sempre visto e sentito la chiesa come elemento essenziale del paese»[94]. In effetti, come possiamo evincere dagli Atti del Convegno, che si tenne nella Cattedrale di Udine dal 22 al 24 giugno 1979, in collaborazione tra l'Arcidiocesi di Udine e la Diocesi di Concordia-Pordenone, gran parte dei lavori fu riservata alla trattazione degli argomenti in vario modo attinenti l'architettura religiosa. Un tema di quel tipo non interessava solo l'ambito locale, per le ovvie esigenze di ricostruzione, ma toccava in generale l'intera Chiesa, poiché rappresentava la prima occasione di attuazione su larga scala delle riforme, teologiche e normative, introdotte dal Concilio Ecumenico Vaticano II – i cui lavori si erano conclusi nel 1965 – in tema di arte sacra, con particolare riferimento proprio all'architettura, chiamata a modellarsi sulle esigenze della nuova liturgia, nel ripristino

92 La Legge del 29 maggio 1976, n. 336, all'articolo 35, riservava al Ministero dei Lavori Pubblici ed ai suoi uffici periferici (Provveditorato Regionale alle Opere Pubbliche e Genio Civile) il ripristino provvisorio e definitivo e la ricostruzione degli edifici di culto colpiti dal terremoto, stanziando la somma di 10 miliardi di lire, in cui erano compresi anche gli edifici demaniali, e di altri 2 miliardi per interventi urgenti di ripristino provvisorio per le stesse tipologie di beni (il Commissario straordinario del governo, Zamberletti, con Ordinanza del 15 novembre 1976, n. 146, estendeva i benefici della legge per i ripristino degli edifici di culto a tutto il territorio della Regione interessato dal terremoto, non solo alle zone più colpite, come le interpretazioni restrittive della norma lasciavano intendere); la Legge del 30 ottobre 1976, n. 730, stanziava un'ulteriore somma di 20 miliardi per il ripristino degli edifici di culto e demaniali; la Legge dell'8 agosto 1977, n. 546 (nota come "Legge per la ricostruzione del Friuli"), all'art. 11 prevedeva un altro stanziamento di 10 miliardi per il ripristino degli edifici di culto e demaniali e inoltre che l'esecuzione dei relativi lavori potesse avvenire anche mediante la modalità dell'affidamento in «concessione all'ordinario diocesano competente per territorio»; per altro, la stessa norma destinava 100 miliardi di lire, in un arco di cinque anni, alla Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia per tutte le opere di interesse storico-artistico, che quindi includevano anche gli edifici sacri, i cui interventi, anche in questo caso, potevano essere affidati in «convenzione» a privati (art.17). Inoltre, per l'applicazione di tali provvedimenti si veda la nota 38.

93 Battisti, *Lettera di indizione*, cit. (vedi nota 91), p. 293.

94 Ivi, p. 294.

ANNALI 2019_.indd 38 18/11/19 14:24

dell'esistente e ancor di più nelle costruzioni *ex novo*[95]. Tale eccezionale circostanza fu rimarcata anche da mons. Battisti, in sede di presentazione degli Atti, osservando che la «ricostruzione cade in un momento di inedito trapasso culturale e di profondo rinnovamento ecclesiale. Dal Concilio Vaticano Secondo ha preso avvio la più vasta riforma ecclesiale e liturgica di questi ultimi secoli»[96]. Infine, lo stesso presule sintetizzava il significato dell'appuntamento udinese nell'omelia pronunciata nella giornata conclusiva, affermando: «Ci siamo decisi ad affrontare i grossi problemi dell'arte sacra in Friuli dopo il terremoto, a tre anni dal tragico sisma, convinti di rispondere alle aspirazioni più profonde dei friulani», con la piena consapevolezza che «alla cultura del Friuli è intimamente legata l'arte sacra»[97].

Nondimeno, oltre alle discussioni sulle nuove forme degli spazi liturgici, nel Convegno ecclesiale *Cjase di Diu, cjase nestre* trovarono spazio pure riflessioni sulle opere mobili, in due distinti interventi, i quali affrontavano il tema su versanti differenti e con prospettive distinte, sebbene, infine convergenti. Nel primo contributo, Gian Carlo Menis – colui che aveva avuto la responsabilità dell'emergenza e nel 1979 deteneva nei depositi del Museo Diocesano da lui diretto un'ingente parte delle opere recuperate – rilevava anzitutto che nel Friuli del dopo terremoto era presente un «singolare risveglio di consapevolezza popolare nei riguardi del patrimonio culturale»[98], e di seguito rendeva esplicita la tesi – largamente condivisa anche al di fuori del Convegno – secondo cui l'arte sacra rappresentava l'espressione dell'identità culturale dei friulani, elencando in proposito un'ampia serie di fattori sociali ed esempi storici, i quali conducevano ad un'asserzione che sintetizzava il concetto di fondo: «Il bene culturale sacro ci appare, dunque, nella sua globalità, come specchio privilegiato dei tratti essenziali della fisionomia etnica friulana e, di conseguenza, indice suggestivo del grado di evangelizzazione della popolazione locale»[99]. A dimostrazione di una simile visione è riportata anche la produzione artistica in Friuli tra XV e XVI secolo,

95 Nel Concilio il tema dell'arte fu affrontato nella Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium*, nel capitolo VII; inoltre riveste particolare valore il *Discorso di Paolo VI ai membri della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia*, tenuto il 17 dicembre 1969 (reperibile all'indirizzo https://w2.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1969/december/documents/hf_p-vi_spe_19691217_pont-commissione-arte.html; ultima consultazione il 16 febbraio 2019). Per una rassegna sulla ricostruzione delle chiese friulane e le questioni legate all'architettura sacra post-conciliare, si veda, in particolare, *Chiese prima e dopo il terremoto in Friuli*, cit. (vedi nota 51), cui si aggiunga per una visione più generale: T. Perusini, L. Miani, S. Piussi, *Architettura ed arti nelle chiese del XXI secolo. Un rapporto possibile?*, "Vultus Ecclesiae", 6, 2005, pp. 71-81.

96 A. Battisti, *Presentazione*, in *Cjase di Diu*, cit. (vedi nota 91), p. 9.

97 A. Battisti, *Omelia nella celebrazione eucaristica in cattedrale, 29 giugno 1979*, in *Cjase di Diu*, cit. (vedi nota 90), p. 303.

98 G.C. Menis, *La tradizione architettonica della Chiesa friulana*, in *Cjase di Diu,* cit. (vedi nota 90), p. 46.

99 Ivi, p. 47.

ANNALI 2019_.indd 39 18/11/19 14:24

caratterizzata dalla cosiddetta "scuola tolmezzina", ritenuta il «momento più felice della storia dell'arte locale», quello in cui i «critici riconoscono l'esistenza di un'arte tipicamente "friulana" per forma e contenuti», ed è contrassegnato «esclusivamente da prodotti d'arte sacra. Statue lignee, tavole, tele, oreficerie, in un'epoca di totale latitanza del mecenatismo nobiliare, vengono prodotte su ordinazione delle comunità dell'intero Friuli per le esigenze del culto e della devozione locale», concludendo che «Forse è difficile ritrovare sotto altre latitudini un'arte così impregnata d'anima popolare»[100]. Queste affermazioni sull'arte friulana del Quattro-Cinquecento risultano decisamente interessanti non tanto sul piano critico, dato che esprimono un punto di vista che cerca, con una evidente forzature ideologica, di conciliare esegesi storica e visione dottrinale (con esiti improbabili), ma perché esse effettivamente riguardano la maggioranza delle opere coinvolte dal sisma, provenienti da piccoli centri e prodotte in quel periodo storico, e poi per il fatto che, in ultima analisi, paiono esprimere una visione dell'arte religiosa, anche del passato, che deriva e coincide con quella emersa dal Concilio Vaticano II, improntata cioè ad una semplicità e povertà evangelica, o, per citare la Costituzione *Sacrosanctum Concilium*, «piuttosto una nobile bellezza che una mera sontuosità»[101]. Quest'ultimo non è un aspetto secondario e oltre ad avere una indubbia valenza culturale, può toccare da vicino pure la questione del recupero dei beni, per le scelte che inevitabilmente la Chiesa, ovvero i suoi rappresentanti, era chiamata ad effettuare per quanto di propria competenza: in altre parole, forse la riscoperta e l'attenzione prestata nei confronti di certe espressioni artistiche, specialmente la scultura lignea, trovava fondamento nell'idea che esse fossero rappresentative di un mondo popolare, umile e ancorato a profondi valori spirituali, quale doveva essere – secondo questa prospettiva – il Friuli, tanto da far pensare, come appunto nel caso dell'intaglio, che la considerazione per alcune opere derivi, più che dal valore stilisti-

100 *Ibidem*.

101 La citazione è tratta dalla Costituzione sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium*, del 4 dicembre 1963, capitolo VII, art. 124: in tale documento, è importante sottolinearlo, è presa in considerazione solo l'arte sacra, in quanto destinataria della liturgia, mentre non viene specificatamente affrontata l'arte religiosa. Sui rapporti tra Chiesa e arti figurative dopo il Concilio Ecumenico Vaticano II (sulla base della *Sacrosanctum Concilium*, nonché dei pronunciamenti dei papi Paolo VI, Giovanni Paolo II e Benedetto XVI), soprattutto nei riguardi delle espressioni contemporanee, la letteratura è vastissima, mentre minori risultano gli interventi sul tema del restauro e della valorizzazione ispirati alla riforma liturgica; tuttavia, tra i titoli più recenti sull'argomento si veda: R. van Bühren, *Kunst und Kirche im 20. Jahrhndert, die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils*, Paderborn 2008; D. Estivall, *La Chiesa e l'arte secondo il Concilio Ecumenico Vaticano II, note per un'ermeneutica delle riforme nella continuità*, Città del Vaticano 2012; *Nobile semplicità. Liturgia, arti e architettura del Vaticano II*, Atti dell'XI Congresso liturgico internazionale "Il Concilio Vaticano-Liturgia, architettura, arti" (Bose, 30 maggio-1 giugno 2013), a cura di G. Boselli, J.F. Baldovin. Magnano 2014; G. Santi, *Arte e artisti al Concilio Vaticano II, preparazione, dibattito, prima attuazione in Italia*, Milano 2014; inoltre i contributi della sezione *Continuità di vita e mutamenti nelle chiese* della rivista "Arte Cristiana", 106, 908, 2018.

ANNALI 2019_.indd 40 18/11/19 14:24

co-formale, dall'essere simboliche di una religiosità genuina e semplice, da cui traspare il *sensus fidei*. Non è certo questa la sede per approfondire temi storici della portata di quelli evocati dalle considerazioni di Menis, che oltretutto andrebbero inseriti nel dibattito sul problematico rapporto, o per meglio dire presa di distanza, tra Chiesa postconciliare e forme artistiche incentrate sull'ostentazione, ma comunque crediamo essi possano aver esercitato un certo peso nelle determinazioni assunte dalla Chiesa locale, anche in merito alle priorità nel recupero dei beni terremotati e più in generale sul rapporto con la cultura friulana. Salvare le espressioni artistiche religiose, sembra dirci – in definitiva – *Cjase di Diu, cjase nestre*, significava dunque preservare i valori più autentici della cultura locale.

Invece, pienamente incentrato sulle tematiche inerenti al recupero fu l'altro intervento che si occupava delle opere mobili, dovuto a Giuseppe Bergamini, primo direttore del Centro per la catalogazione e studioso assai attento alla scoperta del patrimonio diffuso sul territorio, il quale sottolineava quanto le chiese locali fossero «prezioso scrigno per la maggior parte delle opere d'arte che lungo i secoli si sono prodotte in Friuli»[102]. Anche in questo caso il relatore faceva riferimento, come espressione figurativa esemplare, alla scultura lignea, la quale «rappresenta in Friuli un fatto di storia, di civiltà e di cultura, oltre che di arte», ma la inquadrava, anziché in una visione prettamente devozionale, nel proprio contesto storico, rilevando quanto essa rispondesse alle esigenze di una committenza popolare, generalmente dotata di scarse disponibilità economiche: «Di qui l'imponente fioritura di opere d'intaglio in Friuli, che non trova riscontro, quantitativamente, se non in Toscana o in Trentino»[103]. Da un simile approccio, che rilevava il ruolo avuto dalle opere nelle vicende locali, derivava, quasi inevitabilmente, l'interrogativo sul loro destino conservativo, già espresso dal medesimo studioso in precedenti occasioni, ponendo al Convegno la domanda se queste potevano «essere restituite alle comunità cui appartenevano, alle chiese per le quali erano state create?»[104]. A tale quesito la risposta di Bergamini è chiara e univoca, oltre che ineccepibile: «ogniqualvolta ciò sia possibile, le opere dovranno essere ricollocate nel luogo in cui si trovavano, perché solo in tal caso riprenderanno il loro vero significato spirituale e artistico, nonché affettivo, per tutti coloro che in esse vedevano perpetuarsi memorie e tradizioni del passato», anche se gli spazi, spesso del tutto nuovi, non potranno più essere quelli precedenti il sisma, è «solo questione di buona

102 G. Bergamini, *Tutela recupero e promozione del patrimonio artistico friulano*, in *Cjase di Diu*, cit. (vedi nota 90), p. 66.

103 Ivi, p. 69.

104 Ivi, p. 71.

ANNALI 2019_.indd 41 18/11/19 14:24

volontà, è solo questione di gusto»[105]. Tuttavia, lo studioso era consapevole che non tutto sarebbe potuto tornare da dove era partito e perciò proponeva di potenziare il Museo Diocesano di Arte Sacra, cui si sarebbe dovuto dare una sede di prestigio: il Palazzo Arcivescovile di Udine[106]. Gli auspici pronunciati da Bergamini si sarebbero in seguito realizzati e certamente quanto elaborato durante i lavori di *Ciase di Diu, cjase nestre*, soprattutto offrendo le basi storiche che giustificano i vincoli culturali esistenti tra i beni artistici religiosi e le comunità cui appartengono, contribuì, forse in modo determinante, all'esito sperato. Difatti, la maggior parte delle opere colpite dal terremoto sono state ricollocate nei luoghi d'origine, mentre alcune, troppo fragili o esposte ai furti, hanno trovato alloggio nel Museo Diocesano – la cui attuale sede è il settecentesco palazzo patriarcale – e da lì: «Diranno queste opere, della travagliata storia del Friuli; diranno del lungo e sofferto processo artistico; parleranno ad una comunità allargata e saranno, nello stesso tempo, valida testimonianza del nostro passato, simbolo di speranza per il nostro futuro»[107].

Le mostre d'arte come mezzo privilegiato per promuovere il recupero del patrimonio terremotato (1976-1986)

Nel proprio intervento al Convegno Ecclesiale *Cjase di Diu. Cjase nestre* del 1979, Giuseppe Bergamini affermava: «per tutelare, per salvare le bellezze del Friuli, si rende indispensabile la loro conoscenza. Prima operazione da farsi, dunque, è quella di promuovere una conoscenza quanto più possibile approfondita del nostro patrimonio artistico, necessaria premessa per giungere a creare quella coscienza popolare cui si affidano salvaguardia e tutela»[108]. Questo auspicio, in effetti, fu ampiamente raccolto dagli storici dell'arte, i quali si impegnarono in un'azione di grande rilievo, scandagliando in profondità le vicende del mondo figurativo friulano, letteralmente riscoprendo una civiltà artistica che fino al 1976 era nota solo nelle emergenze ed aveva contorni ancora assai sfumati: probabilmente non ci sono molti altri esempi di uno sforzo tanto ampio e fruttuoso d'indagine sul patrimonio artistico di un territorio.

La storia dell'arte in Friuli è oggi ben nota, fin nelle sue articolazioni più marginali, tanto che dalla necessaria conoscenza dell'esistente gli studiosi sono ormai passati a quella della sua comprensione, e soprattutto le acquisizioni sono state diffuse ed offerte

105 *Ibidem*.
106 Ivi, p. 72.
107 *Ibidem*.
108 Ivi, pp. 69-70.

ANNALI 2019_.indd 42 18/11/19 14:24

ad un ampio pubblico[109]. Forse, la tragedia del sisma offrì l'occasione agli intellettuali locali di riappropriarsi pienamente e senza complessi della propria storia, scoprendovi personalità ed episodi dotati di interesse e fascino, la cui portata ha dimensioni che vanno ben al di là dei confini della regione.

L'azione di riscoperta e promozione del patrimonio culturale locale trovò espressione soprattutto attraverso alcune iniziative di carattere espositivo, le quali, per loro natura, erano in grado di rivolgere il proprio messaggio ad un pubblico molto vasto, allargando di conseguenza la ristretta cerchia degli addetti ai lavori[110], cui sono indirizzati solitamente i saggi, le tavole rotonde, le conferenze ed i convegni[111], riuscendo quindi ad incidere sulle convinzioni generali, contribuendo a determinarle e anche, nel nostro caso, a sovvertirle. Come vedremo, si trattava, in fondo, di mostre concepite seguendo la collaudata formula che Roberto Longhi fin dal 1959 aveva definito di «ricognizione regionale»[112], allora ormai molto impiegata ma ancora sostanzialmente assente in ambito friulano[113], la quale prevede la rassegna di opere, anche di varia

109 Una eloquente sintesi degli studi sull'argomento sono i volumi curati di Paolo Pastres: *Arte in Friuli. Dal Quattrocento al Settecento* (2008), *Arte in Friuli. Dalle origini dall'età patriarcale* (2009), *Arte in Friuli. Dall'Ottocento al Novecento* (2010).

110 Dell'importanza rivestita dalle rassegne espositive per la conoscenza, divulgazione e conservazione del patrimonio artistico friulano era pienamente consapevole anche l'Amministrazione regionale, la quale decise di divenire parte attiva, o meglio protagonista, di simili iniziative culturali, cosicché nella Legge regionale dell'1 settembre 1979, n. 57, *Interventi regionali in materia di beni ambientali e culturali*, all'art. 15, apportava delle significative modifiche all'art. 50 della L. R. 60/1976, introducendo l'art. 50 *bis*, che prevedeva contributi regionali per l'organizzazione di «mostre di preminente interesse regionale volte al recupero e alla valorizzazione del patrimonio storico, etnico ed artistico del Friuli-Venezia Giulia. Le mostre di preminente interesse regionale costituiscono un servizio sociale e sono, come tali, largamente accessibili alla comunità della regione»; e inoltre nell'art. 50 *ter*: «L'Amministrazione regionale è autorizzata a sostenere spese dirette e a concedere contributi forfetari di carattere straordinario per iniziative e manifestazioni volte alla conservazione ed alla divulgazione della cultura e delle tradizioni popolari del Friuli-Venezia Giulia, anche fuori del territorio regionale» (l'art. 15 della L. R. 57/1979 è abrogato da art. 49, comma 1, lettera b., della L.R. 23/2015, a decorrere dal 1° gennaio 2016).

111 Dopo il terremoto furono ospitate numerose iniziative di altissimo livello scientifico, che coinvolsero esperti internazionali, indirizzate all'analisi degli interventi sui beni culturali colpiti da catastrofi. Tra esse, notevole rilievo ebbe la Conferenza I.C.O.M.O.S. (International Council of Monuments and Sites), promossa da Pietro Gazzola e tenutasi a Udine nel dicembre del 1976 e nell'aprile del 1977, dedicata proprio ai beni culturali delle zone colpite da un sisma; per gli atti di quegli incontri: *L'esperienza internazionale nella conservazione dei beni culturali nelle zone terremotate. Congresso internazionale, Parte 1 – Aspetti giuridico-amministrativi (Udine, 3-4 dicembre 1976). Parte 2 – Istanze culturali e individuazione di concrete direttrici per la ricostruzione del Friuli (Udine, 23-24-25 aprile 1977),* Udine 1982. A essa possiamo aggiungere: gli *Atti della 1^ Conferenza regionale sui beni culturali. Friuli-Venezia Giulia e beni culturali, bilancio di un decennio, prospettive future. Udine, 25-26 marzo 1983*, a cura della Direzione regionale dell'Istruzione, Formazione professionale, Attività e Beni Culturali, Trieste 1984; e *1976-1986 prima e dopo, per una carta dei diritti dei beni culturali nel terremoto*, Venzone 1997 ("Bollettino dell'Associazione Amici di Venzone", 18/19, 1989-1990).

112 La definizione deriva da un intervento di Longhi in un convegno del 1959, il cui testo è stato pubblicato in R. Longhi, *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, "Paragone", 235, 1969, pp. 3-23; ora in Id., *Critica d'Arte e Buongoverno*, Firenze 1985 (*Opere complete di Roberto Longhi*, XIII), p. 72.

113 Durante gli anni sessanta e l'inizio dei settanta in Friuli vi fu un'intesa attività espositiva, rivolta soprattutto alla riscoperta di importanti figure locali o legate al territorio, tra le quali, Nicola Grassi (1961),

ANNALI 2019_.indd 43 18/11/19 14:24

tipologia, legate a un determinato territorio, distribuite lungo un ampio arco cronologico, con l'intento di illustrare una tradizione artistica, promuovendo la conoscenza, la tutela e la salvaguardia del patrimonio, in grado di «rivelare spesso opere sconosciute e quasi irraggiungibili», che «nell'occasione vengono medicate e sanate» grazie a interventi di restauro[114].

Il percorso di valorizzazione della storia artistica friulana prese avvio fin dalle prime settimane che seguirono gli eventi del 6 maggio ed il primo esito si concretizzò il successivo 5 settembre nella cornice di Villa Manin di Passariano, dove fu inaugurata la mostra *Capolavori d'arte in Friuli. Una cultura da salvare*, aperta fino al 31 dicembre 1976 e organizzata dalle "Biennali Udinesi d'Arte Antica", cui si devono i principali eventi espositivi durante gli anni sessanta e settanta. La rassegna, che prese il posto di una prevista mostra su Sebastiano Ricci, fu curata da Aldo Rizzi, direttore dei Civici Musei di Udine e delle Biennali, indubbiamente lo storico dell'arte friulano allora di maggiore reputazione[115], ed articolata in due sezioni. La prima di esse, denominata *Capolavori d'arte antica*, composta da 95 opere (dipinti, oreficerie, sculture e codici miniati), disegnava un avvincente percorso nell'arte locale dal Trecento al Novecento, attraverso i suoi tesori più significativi e noti, giunti dai depositi provvisori – alcuni ancora con i segni della calamità –, dai maggiori musei regionali e da collezioni private, in grado di fornire, secondo Rizzi, una «utile ed efficace sintesi della civiltà figurativa nostrana», la quale costituisce una eredità artistica che è «misura di una storia e di una radice etnica», al fine di «documentare la volontà di ripresa della nostra terra e la maturità culturale di una gente che non rinnega il passato»[116]. La seconda sezione, *Una cultura da salvare*, intendeva invece proporre una testimonianza viva delle ferite subite dal patrimonio, per mezzo di una serie di immagini fotografiche dei monumenti colpiti[117]. Il senso da attribuire all'iniziativa fu riassunto dal presidente delle

Luca Carlervarijs (1963), Sebastiano Bombelli e Antonio Carneo (1964), Giambattista Tiepolo (1971); senza dimenticare la ricostruzione di contesti particolari come in occasione della *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli* (1966), e *Mostra della pittura veneta del Seicento in Friuli* (1968), tutte iniziative di cui fu regista Aldo Rizzi, che ne curava anche i cataloghi, spesso con introduzioni di Rodolfo Pallucchini. Per l'estate del 1976 a villa Manin di Passariano era prevista una rassegna dedicata a Sebastiano Ricci, sempre curata da Rizzi, che però, a causa del sisma, non ebbe luogo.

114 Longhi, *Mostre*, cit. (vedi nota 112), p. 72.

115 Su Aldo Rizzi (Udine, 1927-1996), I. Reale, *Rizzi Aldo, storico dell'arte*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, 3. *L'età contemporanea*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, G. Bergamini, Udine 2011, pp. 2985-2989.

116 A. Rizzi, *Introduzione*, in *Capolavori d'arte in Friuli*, catalogo della mostra (villa Manin di Passariano, 5 settembre-31 dicembre 1976), a cura di A. Rizzi, Milano 1976, p. 12.

117 *Una cultura da salvare*, catalogo della mostra (villa Manin di Passariano, 5 settembre-31 dicembre 1976), con scritti di G. C. Menis, E. Belluno, A. Degani, A. Rizzi, Milano 1976. Questa esposizione suscitò diverse riflessioni e interventi, tra i quali menzioniamo, per l'interesse delle considerazioni svolte, l'articolo *Una cultura da salvare: quale?*, "Corriere del Friuli", 12 settembre 1976, p. 3, non firmato, ma attribuibile al

ANNALI 2019_.indd 44 18/11/19 14:24

Biennali Udinesi, Bruno Cadetto, che fu anche Sindaco di Udine ed esponente della Democrazia Cristiana, per il quale la rassegna doveva anzitutto «ribadire la volontà di ripresa» del Friuli, poi «concorrere al recupero della dotazione monumentale della nostra terra» e infine impegnare l'auspicato utile economico per la «creazione di una idonea struttura che consenta di far fronte all'assillante problema del restauro della grande messe di opere d'arte, o di semplice ma significativo artigianato, insidiate dal terremoto»[118]. Inoltre, sempre il presidente delle Biennali, sosteneva la convinzione che una simile impresa potesse contribuire fattivamente alla «presa di coscienza dei valori spirituali del passato»[119], auspicata per i friulani e considerata la premessa per un autentico sviluppo, in primo luogo culturale, ma anche sociale e politico. Di fatto, molto di quanto organizzato nei mesi e anni successivi al terremoto si muoverà lungo le direttrici segnalate da Cadetto: diffondere la conoscenza delle bellezze artistiche friulane, in primo luogo tra gli stessi friulani, per renderli pienamente consapevoli e orgogliosi della propria storia, e al contempo sensibilizzare, anche attraverso la raccolta

Direttore del periodico, d'orientamento autonomista, Gianfranco Ellero, in cui leggiamo: «mentiremmo se dicessimo di condividere in toto i criteri di selezione delle opere esposte e il peso attribuito ai vari periodi storici. Noi crediamo, infatti, che sia necessario uscire una buona volta agli schemi critici dell'*arte in Friuli*, per incominciare un discorso, molto interessante e necessario (e urgente soprattutto dopo il 6 maggio) sull'*arte del Friuli* e dei Friulani», riferendosi alla presenza di alcuni autori non autoctoni e alla scarsa attenzione nei confronti della contemporaneità, nella convinzione che i «criteri di selezione diventano anche criteri di comprensione e di inquadramento critico», e di conseguenza «Tutti siamo convinti che il Friuli ha una cultura da salvare, ma ancora non abbiamo ben capito quale sia questa cultura», affermando quindi la convinzione che «noi friulani abbiamo la responsabilità di tutte le opere d'arte che si trovano in Friuli», ma anche, da un punto di vista critico, il «diritto e il dovere di sapere se esiste un nostro peculiare modo di essere artisti e in che rapporto stiamo con il resto del mondo nel campo della produzione artistica». A simili quesiti, a parere di Ellero, la mostra di Passariano non dava convincenti risposte. Invece, pesanti critiche all'organizzazione e alle finalità dell'iniziativa furono rivolte da Alberto Rizzi, storico dell'arte e ispettore della Soprintendenza, il quale, dalle pagine de «Il gazzettino», definiva la mostra «inopportuna e addirittura provocatoria», voluta da organismi che «intendevano trionfalisticamente sottolineare un'arbitraria funzione monopolistica sui beni artistici regionali, applicandovi la demagogicamente fallimentare politica del "bessoi", cioè "da soli"» (A. Rizzi, *Gli affreschi mutilati*, "Il gazzettino", 8 ottobre 1976, p. 3; testo riproposto in Id., *Due anni di restauri* cit. [vedi nota 36], pp. 33-34; gli stessi concetti, seppur con minior carica polemica, sono presenti in Id., *Scoperte e distruzioni di affreschi in seguito al terremoto in Friuli*, "Ce fastu?", 52, gennaio-dicembre, 1976, pp. 171-183). A tale attacco rispose sullo stesso quotidiano l'Assessore regionale ed esponente democristiano Alfeo Mizzau, sottolineando che la rassegna di Passariano rispondeva alla necessità di «tener vivi nell'opinione pubblica i problemi della rinascita della civiltà friulana così duramente ferita», ritenendo che «Solo una larga adesione popolare potrà infatti sorreggere un'impresa tanto difficile ed impegnativa» (A. Mizzau, *Dottore, lei sbaglia*, "Il gazzettino", 22 ottobre 1976, p. 3; intervento riportato anche in Rizzi., *Due anni di restauri*, cit.]vedi nota 36], pp. 35-36). Alberto Rizzi replicò, ancora su "Il gazzettino", del successivo 6 novembre (A. Rizzi, *Affreschi della discordia*, «Il gazzettino», 6 novembre 1976, p. 3; testo riproposto in Id., *Due anni di restauri* cit. [vedi nota 36], pp. 37-38); concludeva quindi l'aspro scambio di giudizi Bruno Cadetto, Presidente delle Biennali udinesi d'Arte Antica, sul medesimo quotidiano il 7 dicembre 1976, rilevando: «Forse Alberto Rizzi non ha capito lo spirito con cui le due rassegne sono nate», poiché gli sarebbe sfuggito quanto le «mostre di Passariano si inseriscono coerentemente nella problematica più vasta e complessa della ricostruzione» (B. Cadetto, *Lo spirito di Passariano*, "Il gazzettino", 7 dicembre 1976, p. 3).

118 B. Cadetto, *Premessa*, in *Capolavori d'arte* cit. (vedi nota 116), p. 5.

119 *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 45 18/11/19 14:24

di fondi, circa la necessità di restaurare il patrimonio ferito, insomma, salvare davvero la cultura del territorio[120].

La rassegna di villa Manin trae probabilmente ispirazione, almeno in parte, dalla celebre mostra *Firenze restaura* del 1972, organizzata in occasione del quarantennale del laboratorio dell'Opificio delle Pietre Dure, nella quale le sezioni centrali erano dedicate a quanto danneggiato dall'alluvione del 1966, presentando opere restaurate o ancora ferite, con un ampio corredo di pannelli fotografici[121]. Una scelta di quel tipo era motivata dalla volontà di documentare l'attività dell'istituto e al contempo dal desiderio di sensibilizzare l'opinione pubblica su quanto restava da fare: esigenza, quest'ultima, avvertita prepotentemente anche dagli organizzatori friulani, che, oltretutto, avevano necessità di porre in primo piano il tema del patrimonio artistico, che rischiava di essere dimenticato di fronte a esigenze ben più impellenti, e da qui l'inserimento nel titolo della rassegna del termine *cultura*, applicato sia ai beni, intesi nella loro materialità, sia alla storia civile e spirituale del Friuli.

Anche il secondo grande evento espositivo, *Friaul lebt – 2000 Jahre Kultur im Herzen Europas* (Friuli vive – Duemila anni di civiltà nel cuore dell'Europa), inaugurato il 4 maggio 1977 nel monastero di Dürnstein nei pressi di Vienna, seguì la traccia evidenziata nella presentazione di *Una cultura da salvare*, offrendo quindi una rassegna di opere che diffondesse, in questo caso a livello internazionale, l'interesse per l'arte friulana e raccogliesse fondi a favore della ricostruzione[122]. Si trattò di una mostra di eccezionale rilievo, che, dopo la prima tappa di Dürnstein si spostò nella Künstlerhaus di Vienna (dal 9 dicembre 1977 al 15 gennaio 1978), per poi proseguire in altre località austriache, a Klagenfurt, presso la Kärtnerlerhaus (dal 22 gennaio al 12 marzo 1978), a Bregenz, ospitata nel Landesmusem (18 marzo-1 maggio), e infine a Salisburgo, nel Diözesanmuseum (dal 6 maggio al 15 ottobre 1978): quasi un anno di trasferta per un centinaio di opere rappresentative della civiltà artistica friulana, dall'epoca pre-romana al Settecento, provenienti da musei e collezioni private, che certamente ne illustrarono adeguatamente la grandezza e contribuirono a far giungere notevoli fondi per la ricostruzione del duomo di Venzone[123].

120 Anche per altri disastri successivi è stata impiegata la stessa formula, come testimonia, nel caso dell'Abruzzo, l'esposizione *S.O.S. arte dall'Abruzzo, una mostra per non dimenticare*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 24 aprile 2010-5 settembre 2010), cura di F.L. Porcaroli, Roma 2010.

121 *Firenze restaura, il laboratorio nel suo quarantennio, mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle Gallerie*, catalogo della mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo-4 giugno 1972), guida alla mostra a cura di U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze 1972.

122 Per una ricostruzione delle vicende legate all'organizzazione e alla fortuna della mostra *Friaul lebt* rinviamo a Menis, *L'intervento* cit. (vedi nota 30), pp. 24-26.

123 Ivi, p. 26.

ANNALI 2019_.indd 46 18/11/19 14:24

L'idea della mostra *Friaul lebt* era sorta nell'autunno del 1976 su proposta del presidente del Comitato carinziano di aiuti al Friuli, l'ingegner Walter Horn, e fatta propria dall'Arcivescovo di Vienna, il cardinale Franz Köning, il quale coinvolse l'arcivescovo di Udine, mons. Alfredo Battisti. I due alti prelati diffusero, il 2 dicembre 1976, una dichiarazione congiunta, in cui leggiamo che gli «arcivescovi di Vienna e di Udine hanno colto l'occasione della tremenda catastrofe sismica che ha colpito il Friuli, per promuovere insieme una vasta organizzazione di aiuti», da cui sarebbe derivata la manifestazione *Friuli vive*[124]. L'intento di tale rassegna era di «evidenziare le molteplici e valide energie spirituali, religiose ed artistiche che, muovendo dal Friuli, hanno determinato reciproci influssi tra questa terra e l'Austria», dato che i «due popoli infatti del Friuli e dell'Austria hanno tra loro profonde relazioni», e da questo «millenario legame, che verrà suggestivamente illustrato dai capolavori d'arte esposti alla mostra, il nostro aiuto fraterno dovrà attingere tutta la sua forza», informando, infine, che i «fondi raccolti verranno completamente messi a disposizione per la ricostruzione dei monumenti dell'arte sacra in Friuli»[125]. Inoltre, in questo importante documento i due presuli specificarono il ruolo che a loro avviso doveva essere assegnato alla ricostruzione dei monumenti religiosi, i quali «in un mondo sconvolto sono segno di salvezza e agiscono, al di là della drammatica situazione momentanea e delle urgenti necessità materiali, indicano agli uomini il cammino, rinsaldano la loro fede, orientandoli a Dio»[126]. A Udine l'iniziativa fu presentata da mons. Battisti in un incontro con i giornalisti tenutosi in palazzo Patriarcale l'11 dicembre 1976, e in quella occasione l'Arcivescovo diffuse un ulteriore documento nel quale, a proposito dei danni arrecati al patrimonio artistico, sottolineava che per la sua ricostruzione c'era bisogno anche degli aiuti internazionali[127]. Nella visione dell'Arcivescovo udinese la rassegna austriaca non rappresentava solo un prezioso ausilio alla rinascita dei monumenti friulani, ma era pure un'occasione per ribadire un legame storico e insieme proporre una direzione di cammino, oltre che alla Chiesa, anche alla politica, in una prospettiva di riunificazione fra Ovest ed Est allora solo sperata dai più coraggiosi, per cui *Friaul lebt* è un

> fatto nuovo, forse unico nei rapporti tra chiese di Stati diversi in Europa, che rivela la chiesa nella sua unità e universalità. Ed è un fatto grande perché ricostruisce quella

124 *Dichiarazione congiunta degli arcivescovi di Vienna e Udine*, Franz Card. Köning e Alfredo Battisti, Vienna 2 dicembre 1976, pubblicata in "La Vita Cattolica", 11 dicembre 1976, p. 8; riportata anche in Menis, *L'intervento*, cit. (vedi nota 30), p. 24, n. 27.

125 *Ibidem*.

126 *Ibidem*.

127 Dichiarazione di mons. Battisti presentata alla stampa, Udine 11 dicembre 1976, riportata in Menis, *L'intervento*, cit. (vedi nota 30), p. 25.

ANNALI 2019_.indd 47 18/11/19 14:24

> unità spirituale di popoli creata per secoli dall'antico patriarcato di Aquileia e pone le premesse per più intime relazioni tra le chiese sorelle d'Europa, al di là dei confini e dei regimi politici e, come auspica il Concilio, fa diventare la chiesa veramente il sacramento dell'unità in Cristo[128].

Quindi, secondo tale interpretazione, *Friuli vive* doveva collocarsi tra quelle esposizioni artistiche internazionali che spesso sono occasioni per instaurare rapporti diplomatici, sostituendo con la forza della cultura i canali ufficiali, per lanciare, come in questo caso, segnali di grande spessore morale e politico[129]. Tutto ciò fu documentato in un sobrio catalogo, cui collaborarono prestigiosi studiosi italiani ed austriaci, impegnati a ripercorrere lo sviluppo dell'arte nella regione, ponendo speciale attenzione ai rapporti con la vicina cultura austriaca[130].

La Chiesa locale, anche con *Friaul lebt*, affermava così il proprio ruolo di primo piano nella ricostruzione, nella cultura e, in definitiva, nella collettività locale: posizione che la successiva secolarizzazione della società avrebbe notevolmente ridotto, se non annullato. Inoltre, va notato che l'esposizione del 1977, allestita per sensibilizzare e raccogliere fondi, fu orchestrata con una diocesi straniera, quasi a sottolineare come i legami tra Udine e Vienna fossero più profondi e fruttuosi di quelli con Roma: l'istituzione ecclesiastica avvertiva forse la presenza di un sentimento di diffidenza – se non di risentimento – nei confronti dello Stato[131] e di esso voleva farsi interprete, con una iniziativa culturale?

Nel 1979, nella residenza che fu dei Manin a Passariano – sede privilegiata per le rassegne d'arte in Friuli – trovò spazio un'altra mostra particolare: non più antologica come le precedenti, bensì, potremmo dire, monografica, dato che presentava il restauro – per certi versi da considerare emblematico – dei lacunari che componevano il soffitto di San Giovanni Battista a Gemona del Friuli, edificio gravemente danneggiato[132]. In tale occasione furono esibite le 36 tavole superstiti delle originali 42 – le 6 mancanti erano ridotte in frammenti a causa dei crolli del 6 maggio – eseguite nel 1533 da

128 *Ibidem*.

129 L'importanza culturale e religiosa della mostra *Friaul lebt* fu sottolineata da mons. Battisti nella relazione che tenne a Friburgo il 14 settembre 1978, in occasione dell'85° giornata dei Cattolici tedeschi, riportata in A. Battisti, *Friaul: ein Beispiel christlicher Solidarität in Katastrophenfällen – Friuli: un esempio di solidarietà cristiana nei casi di catastrofe*, Udine 1978, pp. 27-28 (nella traduzione italiana).

130 *Friaul lebt – 2000 Jahre Kultur im Herzen Europas*, catalogo della mostra (Dürnstein, Wien, Klagenfurt, Bregenz, Sanzburg, 1977-1978), a cura di G.C. Menis, A. Rizzi, Wien 1977.

131 Per tali pulsioni si rinvia a Londero, *Il caso*, cit. (vedi nota 1).

132 A. Rizzi, *Il recupero di un capolavoro di Pomponio Amalteo*, Milano 1979; questo volume documenta la mostra del restaurato soffitto della chiesa di San Giovanni Battista di Gemona, tenutasi a villa Manin di Passariano nel 1979.

ANNALI 2019_.indd 48 18/11/19 14:24

Pomponio Amalteo[133]. I lacunari dell'artista, raffiguranti *Profeti*, *Sibille*, *Dottori della Chiesa* e *Apostoli*, inseriti in clipei ornati con grottesche, rappresentano indubbiamente una delle espressioni più alte della poetica pittorica dell'allievo e genero del Pordenone e, al contempo, dell'intero Rinascimento friulano. Tuttavia, ciò che per noi è rilevante è il fatto che questi cassettoni subirono davvero tutti i possibili danni derivanti dal terremoto: il crollo dell'edificio, la sepoltura sotto le macerie, il danneggiamento del supporto ligneo, l'esposizione alle intemperie e l'incauto trasporto nell'emergenza. Eppure, solo tre anni dopo potevano essere restituite al loro splendore[134]. Va notato che a Passariano le 36 tavole perfettamente restaurate furono collocate in modo da trasmettere il più possibile ai visitatori l'idea dell'ambiente d'origine, mentre dopo la chiusura della mostra tornarono in un deposito e da allora non hanno ancora trovato una sistemazione definitiva e soprattutto adeguata alla loro bellezza. Forse, proprio questa è l'ombra più profonda in un panorama altrimenti luminoso.

Un altro progetto indirizzato a favorire la ricostruzione friulana, destinato ad avere grande respiro internazionale, fu rappresentato dalla *Mostra della Civiltà friulana di ieri e di oggi*, inaugurata il 10 maggio 1980 a villa Manin di Passariano, dal 1982 proposta in alcune città italiane ed in oltre venti città straniere, dell'Europa, nord e sud America e Australia, con testi in sette lingue (italiano, friulano, inglese, tedesco, francese, spagnolo e portoghese)[135]. Si trattava di un'autentica antologia culturale, articolata in sei fasi, distinte da altrettante date simboliche, che dall'epoca romana conduceva agli anni settanta del Novecento, per mezzo di duecentocinquanta schede, da cui derivavano pannelli fotografici, calchi, riproduzioni e la presenza di alcuni originali, accompagnati da eloquenti didascalie. Tutto ciò descriveva gli aspetti maggiormente significativi del Friuli, toccando la sua storia, la letteratura, l'economia, la vita popolare, la toponomastica, l'emigrazione e ovviamente l'arte, cui era riservata un'ampia rappresentanza. L'esposizione fu promossa dalla Regione Autonoma e organizzata dalla Società Filologica Friulana, mentre per la parte internazionale intervenne pure l'Ente Friuli nel Mondo. La sua cura fu affidata a Giuseppe Bergamini, il quale chiamò a collaborare i maggiori esperti dei

133 Sui cassettoni gemonesi si veda C. Furlan, *Amalteo e la decorazione del soffitto della chiesa di San Giovanni Battista a Gemona*, in *Memorie*, cit. (vedi nota 7), pp. 661-677.

134 Rizzi, *Il recupero*, cit. (vedi nota 132). In tale catalogo è ricordato come la necessità del recupero di queste opere fu segnalata al Lions Club di Regensburg da Aldo Rizzi, mentre il loro restauro fu eseguito da Gian Paolo Rampini.

135 *Civiltà friulana di ieri e di oggi*, catalogo della mostra (villa Manin di Passariano, 10 maggio-novembre 1980), a cura di G. Bergamini, Udine 1980. Dopo l'esordio a villa Manin, la mostra fu allestita a: Bellinzona (Svizzera) nel marzo-aprile 1982; San Gallo (Svizzera); Bruxelles (Belgio); Montreal (Canada); Sudbury (Canada); New York (U.S.A.); Toronto (Canada); Windsor (Canada); Vancouver (Canada); Caracas (Venezuela); Valencia (Venezuela); Buenos Aires (Argentina); Mendoza (Argentina); Sydney (Australia); Melbourne (Australia); Aprilia; Torino; Basilea (Svizzera); Strasburgo (Francia); Milano; Montevideo (Uruguay); Johannesburg (Sud Africa); Genova; San Paolo (Brasile).

ANNALI 2019_.indd 49 18/11/19 14:24

vari settori rappresentati – l'elenco degli studiosi impegnati con saggi e schede giunge al numero di quaranta –, orchestrando un insieme di straordinario livello culturale. L'iniziativa aveva preso avvio già nel 1976, dopo che la *Fogolârs Federation of Canada* si era rivolta alla Regione per essere aiutata a realizzare un'esposizione in grado di illustrare le principali vicende della loro "Piccola Patria" colpita dal terremoto[136]. Dopo quella richiesta l'Amministrazione regionale conferì appositi incarichi per l'evento, inteso come «concorso alla ricostruzione dell'identità culturale del Friuli», specificando che «La Mostra sarà presentata alla comunità regionale e, successivamente, alle principali comunità dei friulani emigrati, in Italia e all'estero»[137]. Sulla base di tale disposizione il compito di dar forma alla rassegna fu affidato alla Società Filologica Friulana. A proposito di quest'ultima associazione, la quale fin dal 1919 è certamente la più rappresentativa dell'anima del territorio, va ricordato che essa ebbe un ruolo di notevole rilievo anche nella fase successiva al sisma, specialmente attraverso la sensibilizzazione sui danni arrecati al patrimonio artistico; inoltre, il suo Comitato Direttivo, riunitosi il 25 giugno 1977, stilò un impegnativo documento intitolato *La ricostruzione del Friuli*, dove al primo punto leggiamo «La ricostruzione materiale e morale dei paesi colpiti dal terremoto dovrà avere come suo essenziale supporto lo sviluppo culturale del Friuli, da realizzare attraverso la difesa e la valorizzazione del suo patrimonio culturale, linguistico e artistico», e al successivo viene espressa la convinzione che «È servizio della cultura di tutti i cittadini il ricupero delle opere d'arte, concepito come riacquisto delle ricchezze umane cui un popolo nei tempi ha dato vita e valore»[138].

Una prospettiva assai diversa, non più solo di divulgazione ma pure di approfondimento scientifico, fu quella seguita dalla *Mostra della scultura lignea in Friuli*, tenutasi a villa Manin di Passariano dal 18 giugno al 31 ottobre 1983, a cura di Aldo Rizzi, organizzata dalle Biennali d'Arte Antica – emanazione dei Civici Musei di Udine – nell'ambito delle celebrazioni del millennio di Udine[139]. Sebbene essa non fosse direttamente ancorata alle esigenze della ricostruzione, al contrario delle rassegne precedentemente prese in esame, il tema trattato, l'intaglio, era certamente quello legato in modo più stretto alle vicende del 1976, dato che proprio le sculture lignee erano state le opere più colpite, anche per la loro capillare diffusione nelle chiese delle zone

136 G. Bergamini, in *Civiltà friulana*, cit. (vedi sopra), p. 8.

137 Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Legge regionale, del 16 giugno 1978, n. 68, *Interventi regionali per l'organizzazione e l'allestimento di una Mostra della civiltà friulana di ieri e di oggi* (legge abrogata da art. 1, comma 1, L. R. 11/2010), art. 1.

138 Società Filologica Friulana, *La ricostruzione del Friuli. Documento* (Udine, 25 giugno 1977), s. n. t. [ma Udine 1977].

139 *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra (villa Manin di Passariano, 18 giugno-31 ottobre 1983), a cura di A. Rizzi, Udine 1983.

ANNALI 2019_.indd 50 18/11/19 14:24

terremotate, nonché per il ruolo che la storiografia locale aveva loro assegnato, cioè quello di espressione più tipica e genuina, potremmo dire simbolica, dell'arte friulana. In tal senso è eloquente la dedica ideale della mostra a don Giuseppe Marchetti[140] il quale, per primo, dedicò all'intaglio friulano studi approfonditi e capillari, sfociati nel 1956 in una monografia di fondamentale valore[141]. L'evento espositivo fu preceduto da un convegno internazionale di studi, il quale nel 1983 convocò a Udine alcuni tra i maggiori esperti dell'argomento che, in quegli anni, effettivamente, era appannaggio di specialisti, anche tra gli stessi storici dell'arte[142]. Iniziative come quella organizzata da Rizzi allargarono il pubblico di appassionati dell'argomento, come testimoniano i circa 70.000 visitatori che affollarono la rassegna di Passariano[143].

Nella grandiosa residenza voluta dai Manin furono quindi esposte una sessantina di opere, provenienti in particolare da località della Carnia, che illustravano in modo esemplare, quanto spettacolare, un eccezionale percorso, il quale prendeva avvio nell'XI-XII secolo per giungere fino al Settecento, punteggiato da autentici capolavori, in parte eseguiti da personalità di rilievo come Domenico da Tolmezzo e Giovanni Martini. Molte delle opere esposte in quella rassegna erano state colpite dal terremoto e restaurate recentemente, anche in seguito ad una campagna sistematica appositamente avviata, ed alcune di esse direttamente dal Centro regionale di Passariano, il quale si era ormai specializzato nel settore ligneo, affrontando spesso inedite problematiche per il recupero di quei manufatti e, proprio per dar conto di quell'impegno, insieme alle metodologie impiegate, nel catalogo della mostra era presente un saggio affidato a Luciana Marioni Bros, docente presso quell'Istituto, in qui è stato esposto il criterio seguito nelle attività: «ogni intervento di restauro diventa il mezzo per la conoscenza e l'approfondimento della cultura che ha espresso l'opera d'arte»[144]. Ecco, in una simile

140 A. Rizzi, *La Mostra della scultura lignea in Friuli, breve nota*, in *La scultura lignea in Friuli*, Atti del Simposio Internazionale di Studi (Udine, 20-22 ottobre 1983), a cura di A. Rizzi, Udine 1985, pp. 130-137, a p. 130: «La Mostra era dedicata idealmente a Giuseppe Marchetti, lo storico dell'arte cui la cultura è debitrice di tanti studi in materia, spesso pionieristici e sempre illuminanti». Sulla fortuna dell'intaglio nelle esposizioni friulane si rinvia a R. Fabiani, "*Nel restituire all'antico splendore": le mostre di scultura lignea in Friuli Venezia Giulia fra Dopoguerra e sisma del 1976*, in *Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII)*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, 2014), a cura di L. Mor, Torino 2014, pp. 95-98.

141 G. Marchetti, N. Nicoletti, *La scultura lignea nel Friuli*, Milano 1956.

142 *Ibidem*.

143 Rizzi, *La Mostra*, cit. (vedi nota 140), p. 130.

144 L. Bros, *La presenza del centro regionale di restauro*, in *Mostra della scultura*, cit. (vedi nota 139), p. 41. Inoltre, per una riflessione sul restauro della scultura lignea in Friuli si veda G. Perusini, *Il dibattito sulla reintegrazione della scultura lignea policroma dal 1950 ad oggi ed i restauri italiani*, in *Die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums (München, 14-17 maggio 2003), Hrsg. U. Schädler-Saub, München 2005, pp. 67-85, in particolare alle pp. 78-82.

ANNALI 2019_.indd 51 18/11/19 14:24

esemplare dichiarazione, veniva reso evidente il vincolo tra l'azione di ripristino e quella della ricerca, storica e scientifica, con cui, dopo il trauma del 1976, furono condotte le operazioni di salvaguardia del patrimonio culturale friulano e la sua conseguente promozione[145].

A dieci anni di distanza dal sisma, nel 1986, la ricostruzione aveva raggiunto traguardi di notevole importanza, che da molti erano considerati straordinari, compreso quanto effettuato nell'ambito del restauro delle opere mobili. Una sintesi di tutto ciò fu realizzata dalla Regione, a cura della Segreteria generale straordinaria per la ricostruzione del Friuli e dalla Direzione generale dell'istruzione, della formazione professionale, delle attività e beni culturali, con una rassegna dal titolo *Friuli ricostruzione 1976-1986*, svoltasi a villa Manin di Passariano, dal 6 giugno al 30 settembre 1986, a cura del Soprintendente regionale Gino Pavan[146]. In essa, con l'ausilio di grafici, fotografie e immagini televisive, era narrata la scossa, il disastro, l'emergenza e la ricostruzione, lungo un itinerario articolato in 26 sezioni. All'interno di quel percorso trovò spazio anche un'ampia rassegna sul restauro dei beni culturali, comprendente, ovviamente, anche quello delle opere mobili, con particolare riferimento a quanto realizzato dalla Regione per mezzo del Centro di Passariano, specialmente per la scultura lignea, oltre ad una rassegna dei principali interventi effettuati dalla Soprintendenza ai beni ambientali e architettonici, archeologici, artistici e storici. A corredo dell'esposizione furono dati alle stampe due volumi, uno dei quali riservato a *Il recupero e il restauro del patrimonio artistico e culturale* in cui, oltre all'azione dello Stato, era documentato l'apporto del Centro regionale di Catalogazione, con il corredo di approfondite schede sulle opere restaurate nel suo ambito[147].

Nell'occasione dell'inaugurazione della mostra, l'Assessore regionale competente alle attività e beni culturali, Dario Barnaba, pronunciò un ampio discorso, in cui riepilogava a grandi linee l'entità delle lesioni al patrimonio culturale e quanto svolto in suo favore, sviluppando alcune interessanti considerazioni, che manifestavano gli indirizzi

145 In precedenza le opere restaurate erano state oggetti di alcune mostre: *Dodici anni di restauro ai monumenti e alle opere d'arte (1946-1958), elenchi e notizie delle opere*, Trieste 1958 (contiene *Catalogo della mostra dei restauri ai monumenti e alle opere d'arte della Venezia Giulia e del Friuli*, a cura di E. Belluno); *Mostra delle restaurate ancone lignee di Domenico da Tolmezzo*, catalogo della mostra (Udine, Battistero del duomo, 8-9 settembre 1962), a cura di E. Belluno, B. Civiletti, Udine 1962; *Prima mostra del restauro*, catalogo della mostra (Udine, Salone del Castello, 9-30 giugno 1963), a cura di A. Rizzi, Udine 1963. Inoltre, segnaliamo il volume di E. Belluno, *Il restauro come opera di gusto, la difesa dei beni culturali nel Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1973.

146 *Friuli ricostruzione 1976-1986*, II, a cura di Segreteria generale straordinaria per la ricostruzione del Friuli e Direzione generale dell'istruzione, della formazione professionale, delle attività e beni culturali, Trieste 1988. In tale catalogo il Soprintendente regionale Gino Pavan è definito «Commissario della Mostra».

147 L. Bros, *L'attività di restauro del Centro Regionale di Catalogazione di Villa Manin*, in *Friuli-Ricostruzione*, cit. (vedi sopra), pp. 163-185.

ANNALI 2019_.indd 52 18/11/19 14:24

sottesi alla ricostruzione del settore. Difatti, l'esponente della Giunta regionale riteneva necessario, anzitutto, «ricordare e riflettere sul significato dell'equazione esistente fra i beni culturali e quell'identità popolare che, rilanciata, come uno slogan, nei giorni dell'emergenza, permane nel tempo come chiara consapevolezza dell'intera popolazione friulana»[148], una comunità che, meritava rimarcarlo, anche «nel lungo disagio della ricostruzione ha sempre considerato primario – al pari della casa, del focolare – il recupero dei beni tramandati dalla cultura dei padri», e rilevando come da quel sentimento era nato uno straordinario «interesse attivo per l'identificazione e la valorizzazione di questi beni», tanto che «nell'arco di pochi anni l'opera intensa di studiosi e di appassionati ha dato luogo a una vera fioritura di ricerche e di pubblicazioni, sia sul piano erudito sia su quello della più larga divulgazione, che ha alimentato la conoscenza e, insieme, l'affetto e la sollecitudine pubblica per questo fragile patrimonio»[149].

Infine, benché non legato a nessun evento espositivo, è indispensabile ricordare il volume *Un museo nel terremoto*, edito nel 1987 dal Museo Diocesano d'Arte Sacra di Udine e a cura di Gian Carlo Menis, con schede di Luciana Marioni Bros, poiché può essere considerato una sorta di *summa* di tutto ciò che riguarda i beni artistici mobili interessati dal terremoto ed è frutto dei protagonisti del loro recupero[150]. Infatti, il saggio introduttivo di Menis offre una dettagliata ricostruzione di quanto realizzato per la salvaguardia delle opere, riportando tutti i vari passaggi, fin dalle drammatiche ore immediatamente successive al sisma[151]. A quella sintesi fa seguito l'inventario delle 3847 opere – dipinti, sculture lignee, codici miniati e oreficerie – consegnate dapprima al deposito udinese di San Francesco e poi al Museo Diocesano, suddivise per luoghi di provenienza e corredato da un repertorio, costituito da dettagliate schede storico-critiche e sui restauri, le quali forniscono un'enorme serie di conoscenze, risultate fondamentali per gli studi successivi, rivelando in molti casi preziose scoperte attributive[152]. Davvero, sfogliando *Un museo nel terremoto* possiamo renderci immediatamente conto sia della portata del dramma subito dal patrimonio d'arte mobile friulano sia dello straordinario impegno profuso dal Museo Diocesano, insieme all'ente regionale, per il suo ripristino e anche per una puntuale conoscenza scientifica, premessa indispensabile a ogni serio intervento.

148 D. Barnaba, *Il restauro del patrimonio culturale danneggiato dal terremoto 1976-1986*, in *Il restauro del patrimonio culturale. Mostra "Friuli ricostruzione '76-'86", villa Manin di Passariano*, Passariano (Codroipo) 1986, p. 3.

149 Ivi, p. 4.

150 *Un museo nel terremoto*, cit. (vedi nota 30).

151 G.C. Menis, *L'intervento*, cit. (vedi nota 30), pp. 11-30.

152 L. Marioni Bros, *Inventario dei beni culturali mobili ricoverati nel deposito del Museo Diocesano di Udine dopo il terremoto del 1976*, in *Un museo nel terremoto,* cit. (vedi nota 30), pp. 31-348.

ANNALI 2019_.indd 53 18/11/19 14:24

A conclusione di questa sintesi, con la consapevolezza che il patrimonio artistico mobile interessato dal terremoto del 1976 è stato recuperato e valorizzato (così come la quasi totalità di quello immobile, mentre ben altro discorso sarebbe da fare per quello immateriale), resta in sospeso una domanda, anzi la domanda: quanto fatto in Friuli può essere assunto ad esempio da estendere per casi simili, purtroppo frequenti in Italia, sia per la fragilità del territorio sia per la densità di beni culturali, tenendo presenti, ovviamente, le differenze che ogni situazione impone? Oppure quanto avvenuto e qui documentato nella virtuosa sequenza recupero-restauro-valorizzazione, resta, pur nella consapevolezza della validità del modello, che proprio perciò è da conoscere e tenere presente, un'eccezione irripetibile? Ebbene, l'esperienza di quanto accaduto in altri casi fa propendere, pure senza entrate nel merito dei diversi contesti, per la seconda soluzione, evidenziando la discrasia – probabilmente ineliminabile – tra la pianificazione teorica e l'effettiva attuazione. Tuttavia, mi permetto una riflessione conclusiva, ma non dirimente: forse ciò che è accaduto in Friuli, ovvero il disvelamento e la celebrazione dell'invisibile ma tangibile rete di relazioni esistente tra le opere d'arte (il patrimonio, appunto) nella sua accezione olistica, che comprende sia acclarati capolavori sia mediocri esiti di ignoti, è stato possibile, oltre che per un fortunato allineamento di fattori (in massima parte di carattere politico e di valore interazionale), solo grazie al pieno coinvolgimento, in parte offerto in parte conquistato, dei corpi intermedi della società – associazioni, intellettuali, Chiesa e partiti politici – consapevoli del loro ruolo e possibilità, i quali però negli anni si sono frantumati fino ad annullare le proprie potenzialità. Ecco, una serie di situazioni propizie ha consentito che i beni culturali friulani siano stati avvertiti come componenti essenziali della ricostruzione e considerati importanti, non meno delle abitazioni e delle attività produttive, perché in essi la popolazione ritrovava una sorta di ponte con il proprio trascorso. Non è il caso, qui, di scomodare categorie complesse come quella dell'identità, che spesso è intesa in senso tanto generico e generale da risultare inconsistente (ce lo insegnano, tra gli altri, Amartya Sen e François Jullien), ma certamente, lo sappiamo bene, le testimonianze del passato, specie quelle materiali e con valenze storico-artistiche, acquistano – per la verità, sono attribuiti loro – valori simbolici potenti, tanto da assumere un rilievo civile, reputato quasi indispensabile: in Friuli ciò è avvenuto, per sua fortuna.

ANNALI 2019_.indd 54 18/11/19 14:24

RECENSIONE A LEO STEINBERG, *MICHELANGELO'S SCULPTURE. SELECTED ESSAYS*

Tommaso Casini

Leo Steinberg (1920-2011), storico dell'arte cosmopolita, nato a Mosca, vissuto tra Berlino, Londra e New York, conosceva bene l'Italia e in particolar modo la cultura artistica a Roma tra rinascimento e barocco. Della sua vasta produzione è stato tradotto in lingua italiana il libro – fondamentale – *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna* (New York, Pantheon Book 1983; Milano, Il Saggiatore, 1986) poi riuscito in forma ampliata nel 1996 da The University of Chicago Press, ma non più riedito in italiano[1]. A compensazione di questa immeritata disattenzione, nel maggio del 2017, si è tenuto a Roma un congresso internazionale dal titolo *Leo Steinberg Now. Il pensiero attraverso gli occhi* in cui è stata messa a fuoco l'attualità della figura di uno studioso eclettico, e per certi versi eretico, che ha lasciato una traccia significativa nella storia della critica d'arte per l'acume del suo pensiero. I numerosi e vasti studi di Steinberg, dall'arte moderna a quella contemporanea, hanno mostrato sotto una nuova luce artisti come Leonardo, Michelangelo, Borromini, Picasso, De Kooning, Rauschenberg e Johns, sollevando questioni cruciali riguardo al loro linguaggio e, più ampiamente, riguardo ai temi delle arti visive.

I libri e i saggi di Steinberg risultano sempre spiazzanti per le novità metodologiche e per l'apertura verso nuovi campi d'indagine. Si pensi a *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York, Oxford University Press, 1972), o alla lettura del Cenacolo vinciano attraverso la fortuna visiva a stampa e pittorica in *Leonardo's Incessant Last Supper* (New York, Zone Books, 2001). Il ruolo che l'opera critica di Steinberg ha svolto nel dibattito culturale europeo e statunitense del XX secolo, e le questioni teoriche e metodologiche che ha illuminato nel campo degli studi storico-artistici, finora erano stati poco indagati, e sono oggetto della lettura critica a più voci che si annuncia trasversale e interdisciplinare, negli atti del menzionato convegno romano,

1 Altri testi tradotti in italiano sono: *Il finale di partita di Picasso*, in *Pablo Picasso*, a cura di E. Grazioli, Milano 1996, pp. 284-318 ("Riga", 12); *Las Meninas di Velázquez*, in *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, a cura di A. Nova, Milano 1997, pp. 75-88; *Altri Criteri*, in *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, a cura di G. Di Giacomo e C. Zambianchi, Roma-Bari 2008, pp. 95-138.

ANNALI 2019_.indd 55 18/11/19 14:24

al momento dell'uscita di questa recensione ci auguriamo già disponibili in libreria[2]. Ad alimentare in maniera significativa il rinnovato interesse per Steinberg è stato pubblicato nell'autunno del 2018 l'atteso *Michelangelo's Sculpture. Selected essays* da The University of Chicago Press, il primo di cinque volumi previsti dei suoi scritti prodotti durante la sessantennale carriera di accademico e prolifico conferenziere la cui variegata attività era rimasta in gran parte in forma dattiloscritta. Steinberg aveva la consuetudine di rivedere e aggiornare gli argomenti delle sue ricerche nel corso degli anni, come accaduto per i celebri saggi su *Las Meninas* di Velázquez e *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso. Il volume pertanto offre uno spettro completo dei testi già editi, e qui ripubblicati (spesso con integrazioni) e altri invece totalmente inediti.

Poco prima della morte lo studioso aveva incaricato Sheila Schwartz, sua collaboratrice per più di quarant'anni, di organizzare la pubblicazione postuma di saggi già editi e conferenze tenute durante il corso della sua carriera. Il primo volume, dedicato alla scultura di Michelangelo, oggetto di queste righe, sarà seguito nell'autunno del 2019 da quello sulla pittura del maestro toscano, con un'introduzione di Alexander Nagel. Composto di undici capitoli tratterà l'ampio raggio che va dal Tondo Doni alla Cappella Paolina passando per il corpus principale dedicato agli studi sugli affreschi sistini. Successivamente seguiranno i volumi sui maestri antichi, Picasso e altri maestri moderni.

Cinque dei nove saggi del volume sulla scultura si concentrano sulle Pietà michelangiolesche – quella di San Pietro (1498-1499), la Pietà fiorentina (1547-1555), ora nel Museo dell'Opera del Duomo, e la Pietà Rondanini oggi al Castello Sforzesco di Milano, iniziata nel 1552 alla quale Michelangelo lavorava – come noto – ancora poco prima della sua morte nel 1564 e infine la Madonna nella cappella dei Medici a Firenze (1521-1534).

Il lavoro di editing, meticoloso e attento di Sheila Schwartz – in occasione anche del trasferimento al Getty Research Institute di Los Angeles delle carte dello studioso – ha consentito di creare una pubblicazione coesa e omogenea che rappresentasse al meglio il pensiero di Steinberg destreggiandosi filologicamente tra le varie versioni delle numerose conferenze e articoli pubblicati, eliminando le ridondanze e lavorando nel massimo rispetto dell'autore, per il risultato finale reso con ammirevole acribia.

Nonostante Steinberg abbia insegnato lungamente storia dell'arte prima all'Hunter College di New York, e poi all'Università della Pennsylvania, a partire dalla metà degli

2 *Leo Steinberg Now*, a cura di G. Cassegrain, C. Cieri Via, J. Koering, S. Schwartz, Roma 2019; si veda anche D. Di Cola, *Leo Steinberg e un libro inedito su Mantegna. Presenze e assenze del corpo di Cristo*, in *Spazi bianchi. Le espressioni letterarie, linguistiche e visive dell'assenza*, a cura di A. Buoniconto, R. Cesaro, G. Salvati, Soveria Mannelli 2019, pp. 399-411, nonché sempre di D. Di Cola, *Disegno e danza «guide migliori dell'erudizione». Esperienze e metafore del corpo nel pensiero di Leo Steinberg*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi di storia dell'arte della Sapienza (2)*, a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Roma 2018, pp. 295-302.

ANNALI 2019_.indd 56 18/11/19 14:24

anni settanta del secolo scorso, per quasi due decenni, è sempre stato considerato un *outsider* tra gli storici dell'arte. Richard Neer apre la sua introduzione al volume citando Ernst H. Gombrich che in una celebre recensione sul "New York Review of Books", nel 1977, aveva scritto a proposito dei suoi studi su Michelangelo: «È un modello pericoloso da seguire», per la sua attitudine a privilegiare il piano visivo su quello letterario, allegorico e storico-documentario, per altro sempre tenuti in debita considerazione. La formazione di Steinberg – afferma Sheila Shwartz – si era svolta più nei musei e nelle scuole d'arte che nelle biblioteche. Da qui l'idea di attribuire al discorso attorno alle immagini i famosi «other criteria» privilegiando la comparazione con altre immagini della tradizione iconografica – con una particolare attenzione alla storia dell'incisione di determinati soggetti – intessendola di argute riflessioni sui punti di vista dell'osservatore.

Steinberg era un attento iconologo e al contempo collezionista di stampe. Considerava però il metodo iconologico una delle chiavi tra le molte utilizzabili per la comprensione dei linguaggi visivi nella loro complessità. Gli altri includevano l'imprescindibile studio ravvicinato in prima persona dell'opera e l'esperienza di ricezione da parte dello spettatore.

Questa metodologia di ispirazione olistica lo portò ad avanzare una serie di opinioni audaci, anche non ortodosse su Michelangelo. Nella visione di Steinberg, la figura michelangiolesca nell'arte esisteva non solo come una delle più alte celebrazioni della complessa bellezza umana, della sua corporeità, ma anche il potente veicolo per la rappresentazione di emozioni in un racconto implicito che dava forma concreta e simbolica ad aspetti fondamentali della dottrina teologica cristiana. Come scrive in *Body and Symbol in the Medici Madonna*: «nelle mani di Michelangelo, l'anatomia diventa teologia». E così Steinberg sostiene che, nella Pietà romana, il significato della giovinezza osservata e commentata della Vergine deve essere comparata alla virilità giovanile di Cristo per comprenderla come la Sposa di Cristo, un concetto teologico di lunga durata, ma mai prima così esplicitamente espresso nell'arte visiva. Oppure come si vede nella Pietà fiorentina l'artista aveva scientemente eliminato in un secondo tempo dal gruppo marmoreo la gamba sinistra di Cristo accavallata su quella di Maria perché, pur volendo esprimere un'idea simile, temeva che sarebbe stato letto come un simbolo esplicitamente carnale (come accade nel *Bacio* di Rodin posto a confronto) e non come matrimonio spirituale o ancora, come le gambe incrociate di Maria nella Madonna Medici, simboleggiano la sua eterna verginità. Riflessioni tanto innovative da leggere quanto stimolanti su cui meditare nuovamente per riconsiderare il ruolo del corpo nel linguaggio figurativo di Michelangelo che non vedeva separazione tra «forma, espressione e contenuto» e coinvolgeva l'anatomia umana nella sua totalità per dare articolata visualizzazione a complessi concetti teologici.

ANNALI 2019_.indd 57 18/11/19 14:24

Uno dei saggi più sorprendenti e ironici del libro è appunto *The Florentine Pietà: The Missing Leg Twenty Years After*, edito su "The Art Bulletin", nel 1989, in cui Steinberg argomenta e risponde nel dettaglio a due decenni di reazioni accademiche alla sua interpretazione da parte di celebri studiosi di Michelangelo come sir John Pope-Hennessy, Frederick Hartt e Athena Tacha Spear.

Uno dei denominatori comuni della polemica dei suoi detrattori era stato mettere sotto accusa la credibilità scientifica di Steinberg, che ravvisavano flagranti errori intenzionali e citazioni interpolate. Pope-Hennessy dedicò un'appendice alla terza edizione del suo famoso studio, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (1985), in cui alterò polemicamente il titolo originale del saggio di Steinberg da *Metafore dell'amore e della nascita nelle Pietà di Michelangelo* in *Metamorfosi dell'amore e della nascita nella Pietà di Michelangelo*.

Nel volume è incluso anche un saggio del 1996 pubblicato su "ARTnews", in cui Steinberg respinse polemicamente l'attribuzione di quello che è ora noto come il giovane arciere, opera giovanile di Michelangelo. L'attribuzione era stata fatta nel 1995 da Kathleen Weil-Garris Brandt dopo aver esaminato una statua di marmo che aveva adornato a lungo l'atrio del consolato francese di New York senza attirare apparentemente alcuna attenzione.

Uno dei piaceri e interesse profondo che suscita questo libro è la priorità che si evince dall'atto di guardare. Steinberg era un implacabile scrutatore di opere d'arte, e nelle pagine del libro splendidamente illustrato ci sentiamo guidati dai suoi occhi che conducono alle sue proposte di comprensione del lavoro di Michelangelo.

Spesso le rivelazioni per il lettore sono notevoli, come nel caso della spiegazione dei modi in cui l'artista ha ottenuto che il marmoreo corpo di Cristo, uomo adulto, sia in grado di adattarsi al grembo della Vergine nella Pietà vaticana. Il percorso del ragionamento viene effettuato con un ricco corredo di immagini fotografiche scattate da inediti punti di vista.

È in questa metodologia ferrea del cambio di sguardo, sul filo di un ragionamento complesso, presentato in un linguaggio talvolta ricercato e molto personale, che risiede l'importanza del primo volume degli scritti di Steinberg che prelude all'intera serie che verrà.

Steinberg pone al centro della scena l'atto di guardare senza pregiudizi dogmatici e ideologici, insistendo su di esso come strumento primario e indispensabile per comprendere le opere d'arte.

Il clima intellettuale in cui ci immerge sostiene quanto la teoria della lettura-critica, e l'acuta polemica siano l'unica vera via per la saggia conoscenza, il ritorno dell'occhio e della mente intelligenti e acuti di Leo Steinberg sono oggi quanto mai necessari.

ANNALI 2019_.indd 58 18/11/19 14:24

Leo Steinberg, 1981

ANNALI 2019_.indd 59 18/11/19 14:24

LA SALVAGUARDIA E LA CONOSCENZA DEI BENI MOBILI COLPITI DAL TERREMOTO DEL 1976 IN FRIULI: PARADIGMA O ECCEZIONE?

Safeguarding and knowledge of movable works of art affected by the 1976 earthquake in Friuli: paradigm or exception?

Paolo Pastres

In 1976 a disastrous earthquake struck the Friuli region, causing serious damage to the movable artistic heritage, largely religious. Action was soon underway for the recovery, restoration and enhancement of the affected works, which being a fundamental element of Friuli's cultural identity were returned to the community within a few years. This essay describes the phases which led to sucha result, phases which were sometimes complex and not without discussion. The procedures used by the local authorities for the recovery from the debris of paintings and sculptures and for their restoration are examined, also retracing the political and cultural debates that accompanied those phases. Moreover, a particular aspect of the Friulian experience investigated here consists in the numerous expository and study initiatives, carried out to awaken international public opinion on the importance and destiny of Friulian art. An exemplary experience, despite some black spots, perhaps unique and unrepeatable.

ANNALI 2019_.indd 60 18/11/19 14:24

RECENSIONE A LEO STEINBERG, *MICHELANGELO'S SCULPTURE. SELECTED ESSAYS*

Review to Leo Steinberg, Michelangelo's Sculpture. Selected essays

Tommaso Casini

We are approaching the centenary of Leo Steinberg's birth (1920-2011). Cosmopolitan art historian with a wide range of interests he is well known in Italy for *The Sexualilty of Christ in Renaissance Art*, which explored the oblivion of this iconography in the modern era (1983/1996; Italian ed. Milan, 1986). Steinberg's work received renewed attention at the international congress "Leo Steinberg Now", held in Rome in 2017. An eclectic scholar, heretical to some, he left a significant mark on the history of art due to the acumen of his thinking. *Michelangelo's Sculpture: Selected Essays*, published in 2018 (University of Chicago Press), is the first of five planned volumes of his writings and lectures. Steinberg was a relentless analyst of artwork, and in the pages of this splendidly illustrated book his eyes guide us to innovative interpretations of Michelangelo's work. The return of Leo Steinberg's eye, and mind, are now more necessary than ever.

ANNALI 2019_.indd 61 18/11/19 14:24

FONTI

ANNALI 2019_.indd 63 18/11/19 14:24

«SE SOTTO QUESTA VOCE DI DISEGNO SI COMPRENDINO LE STAMPE»: GLI ACCADEMICI DEL DISEGNO DI FIRENZE E LA DISPUTA SOLLEVATA DA UN «NOBILE URBINATE» [*]

Carlotta Paltrinieri

Tra le carte del registro *Deliberazioni e Partiti dell'Accademia del Disegno segnato D*[1], contenente i resoconti formulaici (e spesso tediosi) delle ordinarie adunanze degli accademici del Disegno di Firenze[2], si staglia un peculiare rendiconto dell'adunanza del 13 settembre del 1637[3]. Peculiare non solo per la prolissità, ma soprattutto per il contesto in cui si sviluppa e per i personaggi coinvolti. A metà di carta 23v, dopo un breve elenco dei nuovi consoli eletti il 7 settembre dello stesso anno[4], leggiamo:

> Addi 13 di 7bre 1637[5]
> Congr*ega*ti l'Ill*ustrissi*mo Signor Senatore Filippo Pandolfini V*ice* L*uogo*T*enente*[6]
> et li sp*ettabi*li s*ignori* Consoli[7] <tutti li Accademici>[8] nel luogo della loro solita
> Aud*ienza*[9] come [statuto]

** Vorrei ringraziare Elena Fumagalli e Massimiliano Rossi per la fruttuosa conversazione circa gli scambi intellettuali all'interno dell'Accademia del Disegno di Firenze. Sono estremamente riconoscente a Federico Marcucci della Biblioteca Universitaria di Urbino per aver scandagliato i cataloghi del Fondo Veterani alla ricerca del (per ora) perduto* Trattato sulla felicità umana. *Un ringraziamento va anche a Stefano Dall'Aglio, Pasquale Focarile e ai revisori anonimi per i preziosi suggerimenti.*

1 Firenze, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASFi), *Accademia del Disegno*, f. 10, anni 1633-1647.

2 Sull'Accademia delle Arti del Disegno e le sue fonti: C. Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, Firenze 1873; G. Ticciati, *Storia della Accademia del Disegno*, in P. Fanfani, *Spigolatura michelangiolesca*, Pistoia 1876, pp. 191-307; N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940; D. Heikamp, *Appunti sull'Accademia del Disegno*, "Arte Illustrata", V, 1972, pp. 298-304; S. Bracciali, A. D'Alessandro, *L'Accademia dell'Arte del Disegno di Firenze: prime ipotesi di ricerca*, in *La nascita della Toscana*, a cura di M. Tarassi, Firenze 1980, pp. 129-158; Z.W. Ważbiński, *L'Accademia del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, I-II, Firenze 1987; K. Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: The Discipline of "disegno"*, Cambridge 2000; *Accademia delle Arti del Disegno: studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B.W. Meijer e L. Zangheri, I-II, Firenze 2015.

3 ASFi, *Accademia del Disegno*, f. 10, cc. 23v-24v.

4 I consoli dell'Accademia, figure seconde solo all'autorità medicea e al luogotenente in carica, venivano eletti ogni quattro mesi (ASFi, *Accademia del Disegno*, f. 5, cc. 1-2).

5 Nella trascrizione del testo, punteggiatura, accenti e apostrofi sono stati conformati all'uso moderno.

6 Il senatore Pandolfini sostituì in questa occasione il luogotenente Vincenzo Salviati. Pandolfini fu a sua volta luogotenente dal 1638 al 1640 (ASFi, *Accademia del Disegno*, f. 10, c. 26r).

7 Il 13 settembre 1637 i consoli erano Luca di Bernardino Portinari, Nicodemo di Michelangelo Ferrucci e Francesco di Niccolò Lucherini (ASFi, *Accademia del Disegno*, f. 10, c. 23v).

8 Locuzione inserita dalla stessa mano fra «Consoli» e «nel luogo».

9 Dal 1637 al 1784 l'Accademia delle Arti del Disegno ebbe come sede ufficiale la casa in via della

ANNALI 2019_.indd 65 18/11/19 14:24

Comparve avanti di L*or Signorie* il M*olto* Ill*ust*re S*ignor* Giulio Veterani nobile urbinate e con ogni dovuta reverenza rappresentò, p*er* alcune occorrenze che passano, bisognarli la verità sapere se sotto questa voce di disegno si comprendino le stampe, e conseguentem*en*te se le stampe si possino dire disegni e come tali haversi e reputarsi; che p*erci*o era quivi p*er* supplicarle, si come faceva con ogni affetto possibile, a voler compiacersi di darli la resoluzione di tal questione nel modo detto e non altrimenti, cioè pro veritate tantum[10]. Già che tale articolo non può né meglio né con più fondamento esser deciso che da chi è p*er* professarlo attualm*en*te, o per prenderne sopra ogni altra cosa particular diletto porta in fronte il nome di quello che si va cercando, ricercandole appresso a voler restar servite, che di quanto risolveranno gliene sia data da quel de loro ministri a chi si aspetta, copia authentica ad ogni sua richiesta o piacimento pregandole per fine a scusarlo e del tedio che le dava e dell'ardimento che con lor signorie haveva preso, confidato nella loro benignità.

Non parve ai congregati convenevole il sottrarsi dall'esaudire sì fatta richiesta cum iusta petenti non sit denegandus assensus, e perciò, licenziato per allora detto s*ignor*e, instante furono fatte serrar le porte e ristrettisi in ordine insieme per la discussione del quesito proposto furono a lungo da tutto il consesso indifferentemente ventilate e discusse le ragioni che tanto per l'affermativa che per la negativa opinione dedurre si potevano, conciosia che la verità per gli opposti si ritrovò; e così considerata a pieno la forza delle voci, la sustanza e realità della cosa, l'uso del tutto, e ponderata con assai sottigliezza l'importanza di quello che generalmente appresso i professori delle Arti che del disegno si servono si ha per disegno, vennero finalmente di comune consentim*en*to, nessuno in quell'ultimo in contrario ostando in questa opinione o parere, che sotto questa voce e nome di disegno si comprendino ancora le stampe e conseguentem*en*te che le stampe siano ancor loro disegno equalm*en*te come tutte le altre delineazioni che in superficie di qualunque sorte o materia si sia, o piana o concava o convessa, rappresentate si hanno per disegno, ancorché con altri nomi in risguardo di altre lor qualità venghino denominate e chiamate ~~e chiamati~~ come sono i cartoni, le piante civili, le piante di fortificazioni, le prospettive, i grottescamenti e simili ~~e cosi~~ etiam che coloriti; non repugnando all'es-

Crocetta, acquistata da Gherardo Salviati (ASFi, *Accademia del Disegno*, f. 157). Filippo Pandolfini fu fra coloro che negoziarono la concessione della casa in via della Crocetta nel luglio del 1637: il contratto venne firmato due giorni prima della visita di Veterani (ASFi, *Accademia del Disegno*, f. 115).

10 Nel lessico giuridico il "parere pro-veritate" si sostanzia in un documento finale di carattere tecnico e scientifico che rappresenta l'esito di studio e di accertamenti. Sia questa locuzione sia la seguente *cum iusta petenti non sit denegandus assensus* entrarono probabilmente nel vocabolario dell'Accademia del Disegno come risultato della sua trasformazione in vera e propria Magistratura nel 1584, quando l'Accademia venne investita di poteri giuridici per risolvere le cause riguardanti artisti, committenti e commissioni. Sulle pratiche giuridiche dell'Accademia si veda anche Barzman, *The Florentine Academy*, cit. (vedi nota 2), p. 213; E. Sartoni, *Il magistrato dell'Accademia del Disegno*, in *Accademia delle Arti del Disegno*, cit. (vedi nota 2), pp. 185-201.

ANNALI 2019_.indd 66 18/11/19 14:24

ser del disegno l'esser colorito. E così si dichiarorno servite per la mera verità di quanto intorno al propostoli sinceramente intendevano, della qual resoluzione ordinorno a me[11] V*ice* Canc*elli*ere[12] che ad ogni richiesta del sopradetto signor Giulio ne faccia a nome dell'Accademia loro quella attestazione in forma di ragione valida che da lui ne venissi ricercata, non mutata la sostanza di loro resoluzione.

Karen-Edis Barzman, nella corposa monografia dedicata alla formazione dell'Accademia delle Arti del Disegno nella Firenze moderna[13], accenna brevemente a questo scambio inserendolo nel contesto delle pratiche giuridiche accademiche, in seno alla formalizzazione e regolamentazione dei generi artistici in risposta al cambiamento del mercato. Tuttavia la questione, a mio avviso, è molto più complessa e merita un'analisi più approfondita.

Il primo passo per sviscerare questa complessa parentesi nell'ordinaria amministrazione dell'accademia è soffermarsi sui protagonisti: il neo-senatore Filippo di Ruberto Pandolfini[14] e il nobile urbinate Giulio Veterani. Pandolfini presenziò all'adunanza del 13 settembre in veste di luogotenente sostituto del senatore Vincenzo Salviati; accademico linceo dal 1614[15], membro dell'Accademia Fiorentina[16], nonché dell'Accademia della Crusca[17], Pandolfini ricoprì a sua volta la carica di luogotenente dal 1638 al 1640. Se la presenza di un senatore, un non professionista del disegno, a capo dell'adunanza non deve stupire – in quanto da statuto il Luogotenente non doveva essere un artista di professione ma solamente dilettarsi nelle arti[18] – quella di Giulio Veterani si rivela inaspettata. Di questo nobile urbinate non ci vengono forniti ulteriori dettagli né all'interno del documento né nelle rimanenti carte di questa filza o in altre filze coeve. È quasi impossibile che si possa trattare di quel Giulio Veterani (o Veterano) segretario del duca Francesco Maria II della Rovere, protagonista del copioso carteggio conservato oggi nel

11 Potrebbe anche essere *messer*.

12 L'identità del vice cancelliere non è specificata.

13 Barzman, *The Florentine Academy*, cit. (vedi nota 2), p. 212.

14 Eletto senatore il 19 giugno 1637 (ASFi, *Miscellanea Medicea*, f. 11, c. 345r; D.M. Manni, *Il senato fiorentino osia de' senatori fiorentini dal suo principio fino al presente*, Firenze 1771, p. XXXII).

15 D. Carutti, *Breve storia dell'Accademia dei Lincei*, Roma 1883, p. 25.

16 S. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze 1717, pp. 498-499.

17 A partire dal 1601 (Accademia della Crusca, catalogo ACF, cat. 4c).

18 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in avanti BNCF), Magl. II.I.399, c. 2: «Vuole Sua Eccellenza Illustrissima che per mantenere con piu governo questa Academia ed onore, et perché duri più lungo tempo in persona di Sua Eccellenza sia un Luogotenente fatto [di] quella et persona onorata e di grado et non sia delle professioni, ma se ne diletti et sia amatore del Disegno; così ecclesiastico o sacerdote come secolare il quale sarà obligato ragunarsi a tutte le tornate in quel luogo con gl'uomini diputati al governo di questa Academia, durando il tempo per un anno, o più, secondo che parrà à Sua Eccellenza Illustrissima et habbia divieto dua anni» (Statuti del 1563).

ANNALI 2019_.indd 67 18/11/19 14:24

fondo *Ducato di Urbino* dell'Archivio di Stato di Firenze, carteggio che inizia nell'anno 1560[19]; lo stesso Giulio Veterani che scambiò una fitta corrispondenza con artisti quali Federico Barocci e Federico Zuccari[20], e con letterati come Torquato Tasso[21]. Si tratterebbe piuttosto del Giulio Veterani (1602-1649)[22] riformatore dell'Accademia degli Assorditi di Urbino[23], marito della patrizia fiorentina Maria Camilla Altoviti[24] e padre del condottiero Federico Veterani (inoltre potrebbe essere questa la ragione per la quale nel resoconto si definisce Veterani un «nobile urbinate» e non consigliere o segretario ducale)[25]. Lo stesso Giulio Veterani che, secondo il canonico Giovanni Mario Crescimbeni, nel 1637 sarebbe andato a Firenze per scrivere un *Trattato sulla felicità umana*[26]. Una serie di eventi concreti potrebbe invece spiegare perché Veterani si trovasse a Firenze nel 1637 e perché nell'Accademia si dibattesse su tale tema[27]. Nel luglio del 1637 si celebrarono le nozze di Ferdinando II de' Medici e Vittoria della Rovere con la messa in scena della favola mitologica *Le nozze degli Dei* di Giovan Francesco Coppola[28]. L'edizione a stampa della favola, curata da Francesco Rondinelli, uscì nel

19 ASFi, *Ducato di Urbino*, Classe I, Divisione G., ff. 272-276. Sono le carte che Veterani mandò e ricevette dal 1560 al 1591 circa.

20 Su questa corrispondenza, G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936, e R. Morselli, *In the service of Francesco Maria II della Rovere in Pesaro and Urbino (1549-1631)*, in *The Court Artist in Seventeenth-Century Italy*, a cura di E. Fumagalli e R. Morselli, Roma 2014, pp. 49-93.

21 Si veda l'archivio digitale Archilet, parte del progetto *Archivi del Rinascimento* (http://www.archilet.it; consultato nel settembre 2019).

22 Date proposte da Lazzari nella sua storia dell'Accademia degli Assorditi.

23 Si veda: G.M. Crescimbeni, *Dell'Istoria della Volgar Poesia*, V, Roma 1714, p. 463. Sull'Accademia degli Assorditi cfr. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, I, Bologna 1926, pp. 377-393; A. Lazzari, *Dell'Antica Accademia degli Assorditi d'Urbino*, in *Delle antichità picene dell'abate Giuseppe Colucci patrizio*, XXVI, 1786, pp. 89-96, 104-105.

24 Maria Camilla Altoviti era figlia di Lorenzo Altoviti, nominato senatore nel 1637 (Manni, *Il senato fiorentino*, cit. [vedi nota 14], p. 9). La notizia è riportata in E. Gamurricini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane, et umbre*, I, Firenze 1671. Il legame con la famiglia degli Altoviti potrebbe essere uno dei motivi della visita di Veterani a Firenze nel 1637.

25 Si veda R. Gueze, *Le lettere di Federico Veterani: aspetti della vita di un condottiero del '600 nelle guerre contro i Turchi nei paesi danubiani*, "Europa orientalis", 8, 1989, pp. 20-21. Raoul Gueze identifica Giulio Veterani come fondatore degli Assorditi, ma anche come «consigliere del Duca di Urbino».

26 Crescimbeni, *Dell'Istoria della Volgar Poesia*, cit. (vedi nota 23), p. 463. Nel 1730, anno in cui Crescimbeni compose l'*Istoria*, il trattato si trovava presso la Biblioteca Veterana. La Biblioteca Veterana fu successivamente accorpata da Clemente XI alla Biblioteca della famiglia Albani; tutto il *corpus* fu poi trasferito dopo il 1862 alla Biblioteca Universitaria di Urbino. Federico Marcucci, responsabile della Biblioteca Universitaria urbinate, conferma che la famiglia Veterani figura tra i conferitori della biblioteca che Clemente XI destinò al convento di San Francesco di Urbino, dal quale – dopo l'Unità d'Italia – essa venne trasferita alla Biblioteca Universitaria di Urbino. Tuttavia il materiale consegnato non comprendeva il *Trattato sulla felicità umana* di Giulio Veterani.

27 Nessun altro documento del fondo dell'Accademia si riferisce a questo episodio; nemmeno il *Diario* del Tinghi (ASFi, *Miscellanea Medicea*, f. 11), né il *Diario relativo alle visite di forestieri presso la corte medicea* (ASFi, *Miscellanea Medicea*, f. 437) riportano la visita di Giulio Veterani a Firenze. Veterani, urbinate, potrebbe aver viaggiato verso Firenze accompagnando la delegazione di Vittoria della Rovere, duchessa di Urbino.

28 BNCF, Palat. 11.C.2.3.20/1; F. Rondinelli, *Relazione delle nozze degli dei. Favola dell'abate Gio.*

ANNALI 2019_.indd 68 18/11/19 14:24

settembre del 1637, accompagnata da incisioni di Stefano della Bella[29]. A Della Bella, sempre nel 1637, fu anche commissionata l'incisione dell'impresa[30] dell'Accademia del Disegno per la riproduzione a stampa, su disegno di Fabrizio Boschi[31]. Non è inoltre da tralasciare il fatto che nello stesso anno Pietro da Cortona fosse a Firenze per decorare la Sala della Stufa in Palazzo Pitti su commissione di Ferdinando II[32]. Nonostante lo stato di questa ricerca sia troppo prematuro per avanzare ipotesi convincenti sul motivo della visita di Veterani e sulle circostanze che avessero dato adito al dibattito presso l'Accademia, il resoconto del vice cancelliere si rivela già a prima lettura solo un assaggio di quella che doveva essere stata una lunga e dibattuta conversazione riservata agli accademici. Come da prassi, l'identità di «tutti gli Accademici» presenti nel momento in cui Veterani si palesò presso la sede della casa di via della Crocetta non ci è svelata[33]. Quello che sappiamo per certo è che un parere in merito a questa disputa fu richiesto sia a chi professava il disegno «attualmente» sia a coloro che ne prendevano «particular diletto»[34]. Nel suo resoconto il vice cancelliere sottolinea inoltre che Giulio Veterani fu «licenziato» e che subito «furono fatte serrar le porte»: si trattava di un dibattito a cui solamente gli accademici del Disegno potevano contribuire; il verdetto sarebbe poi stato comunicato allo stesso Veterani una volta raggiunto il consenso. Il linguaggio adottato dal vice cancelliere assume tratti che riecheggiano il lessico del discorso attorno alle scienze naturali e morali:

> ventilate e discusse le ragioni che tanto per l'affermativa che per la negativa opinione dedurre si potevano conciosia che la verità per gli opposti si ritrovò e così considerata a pieno la forza delle voci, la sustanza e realità della cosa, l'uso del tutto, e ponderata

Carlo Coppola rappresentata nelle nozze de' Serenissimi Gran Duchi di Toscana Ferdinando II e Vittoria Principessa d'Urbino, Firenze 1637.

29 Stefano della Bella fu eletto accademico del Disegno nel 1641, ma figura tra i membri dell'Accademia proprio dal 1637 (ff. 126-127).

30 L'impresa, le tre corone intrecciate, fu creata già intorno alla seconda metà del Cinquecento. Si veda Barzman, *The Florentine Academy*, cit. (vedi nota 2), p. 90; Alessandro Vezzosi affronta l'evoluzione dell'impresa accademica nell'articolo *Il sigillo accademico da Leonardo a Benvenuto Cellini*, in *Accademia delle Arti del Disegno*, cit. (vedi nota 2), pp. 175-185.

31 ASFi, *Accademia del Disegno*, f. 115.

32 Durante la sua visita Pietro da Cortona fu ospite in casa di Michelangelo Buonarroti il Giovane; N. Fabbrini, *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona, pittore e architetto*, Cortona 1896, pp. 46-47; E. Goudriaan, *Florentine Patricians and Their Networks*, Leiden-Boston 2018, p. 129.

33 La formula tipica dei resoconti delle deliberazioni dell'Accademia prevede infatti che solamente il nome del luogotenente sia scritto per esteso, con alcune eccezioni. Fra gli elenchi delle nomine accademiche del 1637 si annoverano: Lorenzo di Jacopo dal Borgo; Francesco Montelatici (Cecco Bravo, impegnato nella decorazione dello studio di Casa Buonarroti dal 1633 al 1637); Luigi Capponi; Giovanni Martinelli; Francesco Generini; nominati il 9 agosto del 1637 (f. 10). Il 16 agosto 1637: Agostino Coltellini (f. 10).

34 Rientrerebbe dunque in questa seconda categoria l'accademico Agostino Coltellini, che fu tra i fondatori dell'Accademia degli Apatisti; socio dell'Accademia Fiorentina e Accademico della Crusca.

ANNALI 2019_.indd 69 18/11/19 14:24

con assai sottigliezza l'importanza di quello che generalmente appresso i professori delle Arti che del disegno si servono si ha per disegno vennero finalmente di comune consentimento.

Dopo aver affrontato opinioni contrastanti si raggiunse il «comune consentimento», ovvero «che sotto questa voce e nome di disegno si comprendino ancora le stampe e conseguentemente che le stampe siano ancor loro disegno». Se la peculiarità dell'evento e dell'argomento trattato sarebbero già sufficienti per considerare questo documento una testimonianza importante delle dinamiche sociali e artistiche all'interno dell'Accademia del Disegno, il passaggio successivo rivela un ulteriore strato di complessità. Come conseguenza del dibattito scaturito dalla domanda dell'intellettuale urbinate si imprime su carta una primordiale tassonomia del disegno:

> […] le stampe siano ancor loro disegno come tutte le altre delineazioni che in superficie di qualunque sorte o materia si sia, o piana o concava o convessa, rappresentate si hanno per disegno, ancorché con altri nomi in risguardo di altre lor qualità venghino denominate e chiamate, ~~e chiamati~~ come sono i cartoni, le piante civili, le piante di fortificazioni, le prospettive, i grottescamenti e simili[35].

La conclusione del resoconto chiama nuovamente in causa Giulio Veterani, il motore di tutta la questione: «che ad ogni richiesta del sopradetto signor Giulio ne faccia a nome dell'Accademia loro quella attestazione in forma di ragione valida che da lui ne venissi ricercata, non mutata la sostanza di loro resoluzione». Questa frase conclusiva accenna a uno scambio destinato a continuare, a non risolversi con il risolversi del dibattito.

Nonostante i numerosi quesiti rimasti irrisolti, questa breve trattazione ha voluto far riaffiorare un documento di grande rilevanza per la storia sociale dell'Accademia del Disegno in particolare, e per la storia della critica d'arte in generale. La formalizzazione del genere dell'incisione sotto la definizione di disegno diventerà un tema centrale nella letteratura artistica successiva[36]: nelle *Notizie de' Professori del Disegno* (1681), Baldinucci alternerà con uso intercambiabile i verbi *intagliare* e *disegnare*[37]; questa iniziale

35 Non manca inoltre un breve accenno alla questione del colorito, che si riallaccia all'ormai secolare dibattito su disegno e colore

36 Riguardo all'evoluzione del rapporto fra disegni e stampe tra Seicento e Settecento si veda E. Borea, *Le stampe che imitano i disegni*, "Bollettino d'arte", 67, 1991, pp. 87-122.

37 In chiusura alla biografia di Jacques Callot, Baldinucci afferma che: «[…] cosi restarono le belle arti prive del primo inventore, ed insieme unico maestro della bella facoltà di disegnare» e che «suo bulino val più che nostre penne» (F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, II, Firenze 1681, pp. 384-386); mentre nella biografia di Giovanbattista Vanni scrive: «E vaglia il vero, che se si considerano gli infiniti ingegni che si veddero di mano di lui dopo sua morte […] che egli poi, come sopra dicemmo inta-

ANNALI 2019_.indd 70 18/11/19 14:24

alternanza linguistica si concretizzerà cinque anni dopo nella teoria artistica formulata nel proemio del *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (1686): «Fra le arti che hanno per padre il disegno alcuna forse non ve ne ha, toltane l'architettura, pittura e scultura, la quale maggior diletto ed utilità soglia arrecare agli studiosi e dilettanti, di sì nobile facoltà che quella dell'intaglio o stasi in rame o pure in legno per la stampa»[38]. Cinquant'anni più tardi, Pierre-Jean Mariette[39], «il più grande degli amatori (di incisioni) francesi»[40] nel suo *Recuil Crozat* (1729)[41] affermerà che quando si tratta della scuola italiana, specialmente di quella fiorentina, «il ne faut considerer leurs Estampes, que comme de beaux Desseins»[42].

gliò in rame all'acquaforte […] vorremmo quasi dire che egli più disegnò che non dipinse». Questa intercambiabilità era d'altra parte già presente nella trattazione cinquecentesca delle stampe: nella corrispondenza del 1593, Giorgio Alario qualifica le stampe della collezione del cardinale Scipione Gonzaga come "disegni" (A. Luzio, *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*, Milano 1913, *Appendice*, pp. 273-274).

38 F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, Firenze 1686. p. I.

39 Nominato Accademico del Disegno di Firenze nel 1733 (ASFi, *Accademia del Disegno*, ff. 18, 111).

40 Si veda *Les Graveurs du Dix-Huitième Siècle*, di Roger Portalis e Henri Beraldi (1850).

41 Su Mariette e la sua trattazione delle stampe si veda C. Gauna, *Pierre-Jean Mariette e* le «*Connoissances Multipliées*». *Classificazioni, gerarchie, valori*, in *La sfida delle stampe*, a cura di C. Gauna, Torino 2017, pp. 7-31.

42 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*, I-II, Paris 1729-1742; Gauna, *Pierre-Jean Mariette*, cit. (vedi nota 40), p. 14.

ANNALI 2019_.indd 71 18/11/19 14:24

«SE SOTTO QUESTA VOCE DI DISEGNO SI COMPRENDINO LE STAMPE»: GLI ACCADEMICI DEL DISEGNO DI FIRENZE E LA DISPUTA SOLLEVATA DA UN «NOBILE URBINATE»

"On whether the category of drawing includes prints": the Florentine Academy of Art and the dispute presented by a nobleman from Urbino

Carlotta Paltrinieri

Bringing to light a document housed at the Archivio di Stato in Florence, this article revolves around a dispute in 1637 within the Florentine Accademia del Disegno. While visiting Florence, Giulio Veterani, a nobleman from Urbino, attended one of the ordinary meetings of the academy and raised the following question: are prints to be considered drawings? Whilst this dispute embodies the intellectual exchanges and the conversations characteristic of early 17th century academies, the debate – which also refers to military drawings, sketches, architectural plans and *grotteschi* – comes almost five decades before Filippo Baldinucci's theorization of prints and engravings in his *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame* (1686).

ANNALI 2019_.indd 72 18/11/19 14:24

INEDITI E PROPOSTE

ANNALI 2019_.indd 73 18/11/19 14:24

«HO VISTO LA FOTOGRAFIA E NON SONO ALIENO D'APRIR TRATTIVE PER L'ACQUISTO DEL QUADRO»: ALESSANDRO PICELLER, CORRADO RICCI, LA MONOGRAFIA SU PINTORICCHIO E LA COMPRAVENDITA DEL BARTOLOMEO CAPORALI DEGLI UFFIZI

Luca Ciancabilla

Quando, nel 1902, Corrado Ricci diede alle stampe *Pintoricchio (Bernardino di Betto of Perugia): his life, work and time*[1] (fig. 1), era la seconda volta che pubblicava per William Heinemann, eclettico editore inglese dal 1890 impegnato nella promozione di diversi generi letterari: dal romanzo popolare a quello fantascientifico – fu lui ad editare per primo, *The War of the Worlds* di Herbert George Wells[2] –, dalla manualistica scientifica alla geografia, dando spazio alla storia, alla teoria dell'istruzione e dell'educazione scolastica, fino a testi di carattere storico-artistico[3].

Dopo la monografia su Correggio[4], edita nel 1896 sulla falsa riga di quella uscita due anni prima per Zanichelli[5], ma molto più corposa e ricca di quest'ultima – quasi a sancire l'esperienza alla guida della Regia Pinacoteca di Parma, ma anche l'avvio dell'intensa parentesi modenese –, ora toccava a quella del maestro perugino[6]: una pubblicazione fortemente voluta dall'editore[7], che andava a consolidare ulteriormente il ruolo di «ambasciatore della storia dell'arte all'estero»[8] dell'allora direttore della Pinacoteca di Brera, oramai incontrastato protagonista nell'Amministrazione delle Belle Arti italiane.

Volumi dal formato monumentale, prettamente divulgativi e celebrativi, strutturati in ampi capitoli a modo di compendio ben ragionato e aggiornato degli studi scientifici più recenti, che facevano del raffinato e ricco apparato illustrativo il loro punto di eccel-

1 C. Ricci, *Pintoricchio (Bernardino di Betto of Perugia). His life, work and time,* London 1902.

2 H. G. Wells, *The War of the Worlds*, London 1898.

3 Negli anni subito a seguire l'editore andrà a specializzarsi anche nella letteratura infantile. Heinemann morirà nel 1920 e la sua azienda verrà comprata dal newyorkese Frank Nelson Doubleday, fondatore, nel 1897, della casa editrice statunitense omonima.

4 C. Ricci, *Antonio Allegri da Correggio. His life, his friends, and his time*, London 1896.

5 Id., *Correggio*, Bologna 1894.

6 Sarà invece datata al 1911 un'ulteriore collaborazione fra i due, quando Ricci pubblicherà il volume *Art in Northern Italy*, poi dato alle stampe in francese, tedesco, spagnolo e in italiano.

7 Il *Correggio*, uscito in contemporanea negli Stati Uniti, conoscerà l'anno successivo la versione in tedesco per i tipi di Cosmos, mentre *Pintoricchio,* oltre a quella statunitense (Charles Scribner's Sons, 1902) e quella francese (Hachette et Cie, 1902), sarà poi, nel 1912, stampato in Italia. Cfr. D. Levi, *Studioso infaticabile e scrittore di rara fecondità*, in *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra (Ravenna, 9 marzo-22giugno 2008), a cura di C. Spadoni, A. Emiliani, Milano 2008, pp. 272-287.

8 D. Levi, *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica* in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, Ravenna 2004, p. 62.

ANNALI 2019_.indd 75 18/11/19 14:24

lenza. Immagini riprodotte su un'ottima carta, talvolta molto rare, se non addirittura tratte per la prima volta da opere pittoriche all'epoca note solo attraverso incisioni – come i grandi cicli di affreschi del Correggio – o, come avrebbe dovuto essere per due piccole tavole destinate a comparire fra le pagine del *Pintoricchio*, completamente inedite, perché raffiguranti pitture fino ad allora mai pubblicate.

Mi riferisco ai due ritratti su tavola custoditi ad Umbertide nel palazzo dei fratelli Mavarelli, collezionisti di rare maioliche rinascimentali e dipinti antichi di ambito umbro e toscano[9], già parte della predella dell'*Incoronazione della Vergine* oggi nella Pinacoteca Vaticana, ma in origine sull'altare maggiore della chiesa degli Osservanti francescani di Santa Maria della Pietà a Fratta[10], che, sebbene già noti alla letteratura artistica ottocentesca[11], non avevano ancora conosciuto la gloria del mezzo fotografico.

Né mai la conosceranno. Malgrado, infatti, durante l'elaborazione del testo fossero pervenuti al Ricci alcuni segnali incoraggianti direttamente da Perugia, il volume non riuscirà ad ospitare le immagini delle due opere che, mancata quell'occasione, non ne avranno altre.

Era stato Alessandro Piceller, erudito, collezionista e antiquario perugino – che dal settimo decennio del secolo precedente commerciava in oggetti d'arte e di scavo con alcuni fra i più illustri protagonisti del mercato antiquariale italiano ed europeo –[12], a svolgere il ruolo di intermediario con i Mavarelli onde fargli pervenire gli scatti:

9 Riguardo la collezione dei marchesi Mavarelli, Domenico e Giuseppe (dove era custodita anche una *Madonna con il Bambino* oggi attribuita a Giovanni di Tano Fei), poche sono le notizie che possediamo, se non la descrizione redatta dal Guardabassi nel 1872, che ci fornisce un elenco puntuale delle opere là presenti, maioliche comprese: M. Guardabassi, *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872, pp. 355-357. Sembra che poco dopo, nel 1878, parte della collezione di maioliche sia andata dispersa in Francia: L. Bonazzi, *Origine e sviluppi del collezionismo di ceramica graffita ferrarese*, tesi di dottorato in Scienze e tecnologie per l'archeologia e i beni culturali, XXIV ciclo, Università degli studi di Ferrara, a.a. 2009, p. 176. Sulle maioliche dei Mavarelli si veda infine *Le maioliche rinascimentali nelle collezioni della Cassa di Risparmio di Perugia*, I, a cura di T. Wilson, E.P. Sani, Città di Castello 2007, pp. 11-12.

10 Commissionata nel 1502 al Pintoricchio, l'opera venne conclusa entro il 1505. Requisita dai francesi, non tornò in loco, ma si fermò a Roma: cfr. C. Galassi, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della "scuola" umbra in Francia fra il 1797 e il 1815*, Perugia 2004, p. 125, nota 75.

11 Guardabassi, *Indice-guida* cit. (vedi nota 9), p. 356; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, III, Firenze 1879, p. 587, nota 3 (dove si afferma che la predella sarebbe stata comprata da Jean Baptiste Wicar); O. Blewitt, *Handbook for travellers in Central Italy*, London 1897, p. 297; G. Magherini Graziani, *L' arte a Città di Castello*, Città di Castello 1897, pp. 177-178.

12 Scarse attenzioni ha registrato, allo stato attuale degli studi, la figura di Alessandro Piceller, ultimo erede di una famiglia di commercianti altoatesini trasferitasi in terra umbra nell'ultimo scorcio del XVIII. Fin dalla giovinezza dedito all'indagine della storia e della storia dell'arte (era nato nel 1842), ebbe a dedicarsi all'antiquariato e al collezionismo di oggetti d'arte e di reperti archeologici per buona parte della sua lunga vita (morirà nel 1929). Le carte custodite nel suo archivio di famiglia (oggi consultabile presso l'Archivio di Stato di Perugia), rendono testimonianza del suo ruolo di intermediario e agente per numerosi e importanti studiosi, collezionisti, mercanti, *connoisseur*, direttori di museo europei e dell'Italia appena unita. Per un primo profilo biografico si veda V. Angeletti, *L'archivio delle famiglie Piceller di Perugia, Canciani e Ricci Des Ferres di Roma. Inventario*, coordinamento scientifico di S. Laudenzi, "Bollettino Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", CVIII, 2011, pp. 657-684.

ANNALI 2019_.indd 76 18/11/19 14:24

> Dopo lunga mia indisposizione ebbi ieri l'altro il piacere di rivedere il sig. ing. Mavarelli e ricordargli dell'invio delle fotografie che interessavano lei; e che egli avendole chiuse qui nel suo villino non potea da Roma averle spedite. Tout est bien, qui finit bien. Complimenti A. Piceller[13].

Non sappiamo se questa lettera, datata al 5 maggio 1901 e custodita presso il Fondo Ricci della Biblioteca Classense di Ravenna[14], facesse seguito ad una richiesta esplicita dell'allora direttore della Pinacoteca di Brera o tutto avesse preso avvio per volontà dello stesso Piceller (ipotesi molto più probabile), con il quale Ricci intraprese il proprio rapporto epistolare in quel medesimo anno.

Parrebbe però, nonostante la risposta non sia a nostra disposizione, che si tratti di una richiesta di ulteriore tempo dettata da un inconveniente estraneo alla volontà di Piceller e debitore ai proprietari dei quadretti, le cui foto, evidentemente, Ricci aspettava da tempo, ma che mai riceverà, dovendosi accontentare di altro, vista l'imminente uscita della monografia.

Sempre nel fondo della Classense, difatti, vi sono due carte firmate da Piceller datate a una ventina di giorni dopo, che se da un lato ci informano che l'oggetto del "contendere" erano proprio i ritratti dei Mavarelli, dall'altro rendono testimonianza di come andò a chiudersi la vicenda. La prima è una accurata rassegna della storia delle due opere illustrata con diversi dettagli inediti, fino ad allora sconosciuti alla letteratura artistica, riguardanti le loro vicende collezionistiche:

> Gentilissimo Signore,
> i due quadretti di Bernardino di Betto esistenti qui nella villa dei Fratelli Mavarelli misurano circa 20 per 18 cm appartenevano ai due finali laterali della predella del quadro ora in Vaticano dell'Assunta già esistente nel Convento dei Zoccolanti Francescani d'Umbertide: nello spedire il suddetto quadro a Roma, vigente il dominio francese, restarono trascurati nel convento i due suddetti quadretti che più tardi furono ceduti all'avo dei signori Mavarelli in compenso di un restauro che a sue spese fece eseguire nella facciata della chiesa. Piceller[15].

13 Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Ricci, (da ora in poi BCR-FR), vol. 151, n. 28227, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 5 maggio 1901.

14 Il carteggio Piceller-Ricci, parte del quale custodito presso la Biblioteca Classense di Ravenna, è composto da circa venticinque lettere di mano dell'antiquario perugino e redatte fra il 1901 e il 1913. Gli argomenti discussi fra i due sono svariati. La maggior parte delle missive, come documentato in questo saggio, trattano di informazioni (talvolta inedite) legate alla storia dell'arte rinascimentale umbra, di scambi di libri e della compravendita di dipinti antichi.

15 BCR-FR, vol. 151, n. 28098, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 27 maggio 1901.

ANNALI 2019_.indd 77 18/11/19 14:24

La seconda, invece[16] (fig. 2), voleva evidentemente cercare di ovviare con altri mezzi al mancato invio delle due fotografie, rimpiazzate da un preciso disegno a mano dello stesso Piceller impreziosito da una puntuale, per non dire minuziosissima, descrizione analitica dei personaggi raffigurati, con ogni probabilità la committente del dipinto e il proprio figlio.

Di sicuro, i Mavarelli, non amavano mostrare i loro due presunti Pinturicchio e nemmeno il nome di Corrado Ricci e la probabile opera di convincimento di Piceller, li avevano fatti desistere dall'esercitare la propria riservatezza. Ne sapeva qualcosa il Guardabassi che, a suo tempo, aveva già provato ad esaminarli da vicino, ma anche lui non era stato ricevuto dai proprietari, decidendo comunque di documentarli nel suo *Indice guida* delle opere d'arte umbre[17].

Strada percorsa anche da Ricci che, quando si trattò di dare alle stampe il *Pintoricchio*, volle comunque dedicare ampio spazio alle due tavolette (nonostante la mancanza delle riproduzioni), presentando una dopo l'altra tutte le informazioni che Piceller gli aveva fornito:

> The Mavarelli family own two little half-length portraits at their villa near Perugia, a woman with clasped hands in a greyish purple gown and a kind of white hood, and a fair-haired young man in a similar attitude, with a biretta and a dark blue tunic. They are said to be part of the predella of the altar-piece described above, left behind by the French when they carried off the picture to Paris (whence it was restored to Italy in 1815 and deposited in the Vatican), and sold to the Mavarelli by the Franciscans of Umbertide, in return for the sum of money for the restoration of their church[18].

Tout est bien, qui finit bien, per riprendere le parole di Piceller, omaggiato in una nota a piè di pagina in cui si faceva presente che buona parte di quanto affermato era debitore alle sue ricerche sul campo[19] . Un ringraziamento dovuto, che non verrà reiterato al momento di dare alle stampe la versione in italiano della monografia. Al contrario, in quell'occasione, la descrizione dell'*Incoronazione* della Fratta, replicata secondo il medesimo schema critico, si arricchirà, proprio in chiusura, di alcune righe volte a puntualizzare la non autografia del maestro per i due quadretti: «Tanto i due ritratti

16 BCR-FR, vol. 151, n. 28210, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, s.d.

17 Guardabassi, *Indice-guida* cit. (vedi nota 9), p. 355. Riguardo la mancata visita ravvicinata all'opera da parte del Guardabassi, fatto avvenuto nel giugno 1864, cfr. M.R. Silvestrelli, *Il ritorno a Perugia (1495-1502)*, in *Pintoricchio*, a cura di P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, Milano 2004, p. 205, nota 60.

18 Ricci, *Pintoricchio*, cit. (vedi nota 1), p. 160.

19 «Also information furnished by Signor Piceller, of Perugia»: *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 78 18/11/19 14:24

come la lunetta del portale della chiesa sono da ritenersi opere di Gian Battista»[20], inteso come Caporali.

Pittore assai meno dotato del padre, il più noto Bartolomeo, fin dall'avvio del cantiere della Fratta alle dipendenze del Pintoricchio, Giovan Battista, a detta di Ricci, era colui che in realtà, seppur utilizzando un cartone ideato e realizzato dal maestro (impegnato contemporaneamente in altre commesse fuori da Perugia), aveva eseguito l'opera *in toto*.

Ogni dettaglio e ogni pennellata, a suo dire, parlavano di questo. Tutto, dalle figure al paesaggio, risultava «lontano dalla perfezione del Pintoricchio»[21] e di conseguenza da assegnare alla mano del Caporali. Attribuzione ancor oggi condivisa dalla critica[22], che Ricci enunciava in pagine cariche di parole e frasi che strizzavano l'occhio alla tanto, da lui, bistrattata pratica della *connoisseurship* – che mai lo conquisterà pienamente, data la sua propensione ad un approccio alla lettura dell'opera d'arte che doveva, sempre e comunque, fare i conti con i documenti e con altri dati esterni –, già proposta nella versione inglese del testo, dove però non veniva fatta alcuna precisazione riguardo i due dipinti di casa Mavarelli, presentanti e descritti senza alcun riferimento specifico al Caporali.

Si potrebbe pensare che quella aggiunta, allora, potesse essere conseguenza dell'effettiva, seppur tardiva, visione delle fotografie, magari arrivate nelle mani del Ricci solo in un secondo tempo, troppo tardi per la versione inglese ma non, dati i tempi, per quella italiana. La decisione di non pubblicarle comunque in questa edizione, dovuta all'effettiva paternità dei pezzi, perché indiscutibilmente di mano del Caporali.

20 Ricci, *Pintoricchio*, cit. (vedi nota 1), p. 239.

21 Ivi, p. 238.

22 Questa tesi viene tuttora sostenuta dalla critica. È molto probabile che Giovan Battista Caporali abbia condotto la pittura su indicazione del maestro secondo un copione all'epoca assai diffuso nelle botteghe italiane e documentato specificatamente per quella del Pinturicchio (cfr. B. Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano 2002, in particolare le pp. 72-73 e B. Fabjan, *Note introduttive: continuità e innovazione nel modus operandi di Pinturicchio e della sua bottega*, in *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento. Storia dell'arte, indagini diagnostiche e restauro verso una nuova prospettiva di ricerca*, atti del convegno internazionale [Roma, Sapienza Università di Roma, 20-22 febbraio 2002], I, a cura di B. Fabjan et alii, Roma 2010, pp. 417-423). Una volta messa a punto la composizione e organizzato il lavoro e fornito il cartone, il maestro poteva anche lasciare l'esecuzione ai suoi allievi (riguardo la collaborazione fra Giovan Battista Caporali e Pinturicchio si veda P. Scarpellini, *Ancora sulla figura di Gianbattista Caporali e sulla sua collaborazione col Pinturicchio* in P. Mercurelli Salari, *Pietro Vannucci e i pittori perugini del primo Cinquecento*, atti del ciclo di conferenze [Perugia 23 febbraio-10 maggio 2004], a cura di P. Mercurelli Salari, Perugia 2005, pp. 73-90). Per l'attribuzione della tavola cfr. U. Gnoli, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, Spoleto 1923, p. 149; E. Carli, *Il Pintoricchio*, Milano 1960, p. 63; P. Scarpellini, *G.B. Caporali e la cultura artistica perugina*, in *Arte e musica in Umbria tra Cinquecento e Seicento*, Atti del XII Convegno di studi umbri (Gubbio-Gualdo Tadino, 30 novembre-2 dicembre 1979), a cura di B. Brumana, F.F. Mancini, Perugia 1981, p. 31; T. Henry, *Perugia 1502*, in *Pintoricchio*, catalogo della mostra (Spello, 2 febbraio-29 giugno 2008), a cura di. V. Garibaldi, F.F. Mancini, Cinisello Balsamo 2008, pp. 121-130; P. Scarpellini, *"Nemo propheta in patria"* in *Pintoricchio*, cit. (vedi nota 17), p. 228.

ANNALI 2019_.indd 79 18/11/19 14:24

Ipotesi difficile da confermare, anche perché non abbiamo alcuna notizia di un'eventuale documentazione fotografica inerente i due ritratti che, come già detto, allo stato attuale degli studi non sono mai stati pubblicati e forse perduti per sempre (di certo usciti da casa Mavarelli prima della metà del secolo scorso)[23].

Forse, come appare più probabile, si trattò semplicemente di una puntualizzazione di ordine critico che Ricci riteneva di aver trascurato nella prima edizione del volume e che ora, nel pubblicarne la versione italiana, rivista nel corso dei dieci anni che la separarono da quella inglese, si sentiva in dovere di sottolineare.

Chiaramente, si può ragionare solo per supposizioni, vista la totale mancanza di altro materiale documentario che possa indicarci come si svolsero i fatti. I due comunque continuarono a scambiarsi lettere, sempre su argomenti umbri, con Piceller perennemente intento a segnalare opere inedite recuperate nelle pievi di campagna o nascoste nelle sacrestie delle chiese della provincia che, grazie all'aiuto del Ricci, sperava fossero pubblicate sulle pagine della "Rassegna d'arte"[24] oppure – perché sempre di un antiquario stiamo parlando –, finire fra le stanze di un museo, così da evitare, almeno all'apparenza, quelle di una casa di un collezionista italiano o, ancora meglio, straniero.

È questo il caso di un secondo specifico carteggio intercorso fra i due – datato in un arco di tempo compreso fra il dicembre 1903 e il luglio 1904 – che qui si pubblica nella sua completezza grazie al recupero di materiale documentario inedito diviso fra tre diversi fondi: ancora quello della Classense, ma soprattutto le carte del fondo Piceller presso l'Archivio di Stato di Perugia e quelle conservate nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, che custodisce le lettere che Ricci ebbe a ricevere nel corso degli anni alla guida delle Regie Gallerie.

A quelle date infatti lo storico ravennate aveva già lasciato Milano per Firenze, fresco di nomina ministeriale, pervenuta il 12 ottobre del 1903[25]. Ruolo fin da subito

23 Carli, *Il Pintoricchio*, cit. (vedi nota 22), p. 63. Ringrazio inoltre Cristina Gnoni Mavarelli per le preziose informazioni riguardo la quadreria della sua famiglia.

24 Piceller, nel corso della sua vita, scrisse diversi contributi per numerose riviste, giornali locali e libri, concentrando la sua attenzione su argomenti fra i più disparati nel campo dell'archeologia, della storia patria e della storia dell'arte. Si deve sottolineare che agli anni della corrispondenza qui discussa, sono da ricondurre diverse uscite su "Rassegna d'Arte", certamente favorite dal rapporto che il nostro stava portando avanti con Ricci. In quell'arco di tempo, fra il 1901 e il 1903, Piceller riuscì a pubblicare quattro diversi brevi articoli sulle pagine della rivista diretta dallo storico dell'arte ravennate: *Bettona nell'Umbria* (1, 1901, p. 157); *Berlino: Fossato di Vico* (2, 1902, pp. 76-78); *Mattonelle di Deruta. Divagazioni preistoriche e storiche* (2, 1902, pp. 141-142); *Sant'Egidio* (3, 1903, pp. 106-107); riguardo a Ricci alla guida di "Rassegna d'Arte" si veda G. C. Sciolla, *Corrado Ricci dalla "Rassegna d'Arte" alla "Rivista d'Arte"* in Emiliani, Domini, *Corrado Ricci storico dell'arte*, cit. (vedi nota 8), pp. 165-179.

25 Per conoscere nei dettagli l'attività di Ricci nel periodo fiorentino cfr. P. Innocenti, *Corrado Ricci e gli Uffizi*, "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", III, XXVI, 58, 2003 (2004), pp. 323-373; M. L. Strocchi, *La Compagnia della Ninna. Corrado Ricci a Firenze 1903-1906*, Firenze 2005, dove si presentano diversi e importanti documenti inediti inerenti alle numerose acquisizioni da lui condotte in qualità di direttore degli Uffizi (in particolare alle pp. 12-13) e soprattutto A. Paolucci, *Corrado Ricci a Firenze* in *La cura del bello*, cit. (vedi nota 7), pp. 224-235.

ANNALI 2019_.indd 80 18/11/19 14:24

intrapreso con il medesimo spirito patrio che aveva contraddistinto la sua precedente esperienza presso la Pinacoteca di Brera, quando si ero reso protagonista di una serrata campagna acquisti di opere pittoriche allora disponibili sul mercato antiquariale, onde evitarne la dispersione oltre i confini della penisola e assicurarne così l'acquisizione da parte del Regno.

Firenze del resto, da questo punto di vista, era ancora più, potremmo dire, "pericolosa" della città lombarda, sì frequentata da mercanti senza scrupoli e ricca di opere disponibili per collezionisti e musei stranieri, ma non certamente paragonabile al capoluogo toscano, che all'epoca era senza alcun dubbio la più importante piazza mercantile d'Italia.

Qui aveva la sua base il principe degli antiquari italiani, quello stesso Stefano Bardini che nella sua abitazione-galleria di piazza dei Mozzi riceveva e trattava con i maggiori protagonisti di quella indimenticabile, e per certi versi sciagurata, pagina della storia del nostro patrimonio storico artistico, appena sottoposto alla tutela del giovane Stato italiano.

E Piceller, che di Bardini era stato il più fidato corrispondente in Umbria per una ventina di anni[26], ben conosceva i modi e i tempi per qualsiasi trattativa non proprio "ortodossa", era cioè un vero esperto di quelle compravendite riguardanti beni posseduti da privati e soprattutto da istituzioni laiche e religiose di vario titolo, come confraternite, ospedali, accademie. Così come allo stesso tempo, ben comprendeva che proprio quel genere di affari erano quelli che più preoccupavano e angosciavano i servitori dello Stato, come Corrado Ricci, impegnati quotidianamente in azioni volte a scongiurare l'alienazione e la dispersione di quelle stesse opere d'arte – stante la mancanza ancora di una vera e propria forma di tutela (la legge Rosadi-Rava sarà promulgata nel 1909) –, che gli antiquari come lui potevano trattare facilmente e far giungere altrettanto agevolmente lontano dai luoghi che le custodivano da secoli.

Non ci dobbiamo stupire allora se fra una segnalazione di opere inedite, la richiesta di un consiglio critico e l'invio di libri che avevano fatto la storia della letteratura artistica umbra, Piceller non provasse a compiere qualche incursione nel campo, certamente più minato, ma a lui più consono, delle compravendite di pitture antiche.
Oggetto del contendere, una *Madonna con il Bambino* proprio di mano del padre di

26 Riguardo Stefano Bardini antiquario si veda F. Scalia, *Stefano Bardini antiquario e collezionista*, in *Il Museo Bardini*, a cura di F. Scalia, C. De Benedictis, Milano 1984, pp. 5-97; A. Moskowitz, *Stefano Bardini "Principe degli Antiquari". Prolegomenon to a Biography*, Firenze 2015, pp. 13-28. Per Piceller agente di Bardini, almeno per quanto concerne i reperti archeologici cfr. L. Riccetti, *Sigmund Freud a Orvieto negli anni della scoperta e della dispersione del patrimonio storico artistico*, in *Freud e Orvieto. Alle origini della psicoanalisi*, a cura di T. Tafani, L. Riccetti, Perugia 2016, pp. 35-84 e, in attesa di pubblicazione, L. Riccetti, *Alessandro Piceller, Agent of Stefano Bardini in Central Italy*, come anche L. Ciancabilla, *Alessandro Piceller, Stefano Bardini, una Santa Caterina d'Alessandria di Bernardino Zaganelli e due tavolette di Bernardino di Mariotto*.

ANNALI 2019_.indd 81 18/11/19 14:24

Giovan Battista Caporali, il già citato e più noto Bartolomeo, allora presso la collezione del signor Salvatore Rosa, a Stroncone, nel ternano che, a seguito della morte del proprietario, era stata ereditata dai nipoti Ilario e Pietro.

Tavola proposta da Piceller a Ricci all'inizio del dicembre del 1903, come anche una *Madonna con il Bambino* datata e firmata da Bernardino di Mariotto (dopo un primo interesse esclusa da ogni trattativa perché, a quell'epoca, ancora custodita presso il suo luogo originario, la chiesa Parrocchiale di Bastia, nell'Appennino Umbro-Marchigiano[27]), che il direttore degli Uffizi non si fece sfuggire, nonostante la difficoltà, dati i tempi strettissimi, per la burocrazia ministeriale, di ottenere il permesso per l'acquisto come di reperire il danaro richiesto dal corrispondente umbro onde chiudere l'affare secondo modi assolutamente poco istituzionali (il tutto grazie a una serrata trattiva, che vide protagonista anche un altro mediatore, tale Carlo Giuseppe Ruffini, che evidentemente venne incaricato dagli eredi Rosa di custodire il quadro a Perugia onde facilitare l'opera di intermediazione di Piceller).

Ricci sapeva infatti, data la fretta che l'antiquario gli faceva – evidentemente su sollecitudine dei proprietari, desiderosi di fare cassa in tempi rapidi –, che il destino del dipinto, se non si fosse agito subito, sarebbe stato il collezionismo straniero. Per questo giocò il tutto per tutto, andando a Perugia la Vigilia di Natale per esaminarlo da vicino e arrivando al punto di chiudere la vendita per mezzo di un prestito – ben 7000 lire, l'equivalente di circa tre anni del suo stipendio, comunque molto meno di quanto chiesto in avvio della trattativa – ottenuto grazie alla generosità del suocero del fidato Igino Benvenuto Supino[28], Diodato Finzi, padre della moglie Valentina, che avrà un ruolo molto importante nella conclusione positiva della vendita (che all'ultimo sembrò quasi saltare), cioè negli istanti subito successivi il Santo Natale del 1903.

Un rischio azzardato, che avrebbe causato dei bei problemi al Direttore delle Regie Gallerie Fiorentine se il ministero non avesse, a cose già fatte, approvato l'azione coprendo la cifra richiesta, che Ricci aveva già sperimentato nelle vesti di direttore della Pinacoteca di Brera e che assumerà ancora una volta quando, nel 1905, si tratterà di evitare la fuoriuscita dai nostri confini di una *Madonna con il Bambino* di Jacopo Bellini[29].

27 G. Donnini in *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche, 25 marzo-3 agosto 2006), a cura di V. Sgarbi, Milano 2006, pp. 116-117, n. 12 e relativa bibliografia.

28 Riguardo Iginio Benvenuto Supino a Firenze cfr. *Il metodo e il talento. Iginio Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010), a cura di B. Paolozzi Strozzi, S. Balloni, Firenze 2010.

29 Questa volta fu lo stesso Ricci a firmare una cambiale del valore di 12000 lire, una cifra veramente alta, senza sapere se mai il Ministero avrebbe autorizzato l'acquisto (per fortuna anche in quel caso le cose andarono bene, anche se a scapito di una deplorazione scritta per procedura amministrativa scorretta). Il

ANNALI 2019_.indd 82 18/11/19 14:24

Un carteggio inedito che ritengo possa contribuire all'indagine della figura, ancora poco studiata, di Alessandro Piceller e in particolare del suo ruolo di mercante capace di interagire con gli alti funzionari dello Stato ma, anche e soprattutto, suscitare ulteriori riflessioni riguardo l'agire, talvolta assai poco ortodosso, di Ricci, in riferimento alla complessa opera di tutela dei dipinti antichi allora disponibili sul mercato antiquariale, perché questo episodio fiorentino, «illumina bene il carattere del grande tecnico e studioso al quale la nostra Amministrazione deve, in buona sostanza, il suo aspetto moderno e, quasi, l'*imprinting* iniziale»[30].

Anche per questo ho deciso di pubblicare il successivo scambio epistolare fra lo storico dell'arte ravennate e Carlo Fiorilli, allora a capo della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, onde fornire agli studi un esempio virtuoso di collaborazione fra uomini che hanno fatto la storia delle istituzioni preposte alla tutela e salvaguardia del nostro patrimonio artistico e culturale[31].

dipinto venne dunque acquistato dagli Uffizi, dove si trova tuttora. Riguardo quella vicenda si veda Paolucci, *Corrado Ricci a Firenze*, cit. (vedi nota 25), p. 224.

30 Paolucci, *Corrado Ricci a Firenze*, cit. (vedi nota 25), p. 224.

31 Per motivi di spazio si è invece scelto di non pubblicare le lettere intercorse fra Corrado Ricci, i fratelli Rosa – che fra l'altro chiesero la possibilità di porre al di sotto dell'opera esposta il cartellino con la dicitura "Famiglia Rosa", a memento del passaggio del dipinto nella loro dimora – e il suocero di Supino, Finzi, che non sono altro che carte atte a testimoniare l'avvento passaggio della tavola allo Stato e il riconoscimento delle cifre spettanti ai diversi protagonisti della compravendita. Tutta questa corrispondenza si trova presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (carte a cui ho avuto accesso grazie all'instancabile lavoro di ricerca di Gianluca Sposato che qui ringrazio).

ANNALI 2019_.indd 83 18/11/19 14:24

Perugia (4 via Baglioni) 2/12/ 1903[32]
Eccl.mo Signore
Ho gradito molto sua ricordanza di me e mi congratulo seco lei dell'alto onore di cui Ella fu meritatamente insignito[33].
Dopo 30 anni, dacché io costantemente pensava ad una bellissima tavola a fondo d'oro autentica del Caporali esistente qui in una famiglia cospicua, che seppe resistere a belle offerte, essendo avvenuta un mese fa la morte del proprietario, sono in grado con mia soddisfazione di dedicare a lei la primizia di questa novella.
Se le interessa, come suppongo, poiché nessuna galleria può averne un esemplare così bello, me ne scriva un cenno, che io le parteciperò subito maggiori dettagli.
Ho l'onore di dichiararmi
Suo dev.mo Servo

A. Piceller

Firenze 4. XII. 03[34]
Caro Piceller,
grazie della preziosa indicazione (sic) per avere un primo criterio sul quadro del Caporali, di cui mi scrive, sarebbe necessario ch'io vedessi una fotografia. Naturalmente per poter concretare un acquisto verrei a Perugia, ma avanti amo vedere di che si tratta.
Procurando una fotografia farà cosa gratissima al suo Corrado Ricci

Perugia 6 dicembre 1903[35]
Gentilissimo Sig. Professore
Appena letta sua cartolina feci dall'Amministratore provvisorio telegrafare all'Erede del notomi quadro a Stroncone sopra Terni, ove risiede; e spero oggi o dimani sarà qui e mi permetterà condurre meco nel vecchio casone (ove da due secoli non furon cambiati mai mobili) un buon fotografo. Io mi ci provai molti dì fa' ma non avendo lastre non ottenni che una sfumatura d'immagini.

32 Firenze, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (da ora in poi ASGF), filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 2 dicembre 1903.

33 Piceller fa sicuramente riferimento alla appena avvenuta nomina di Ricci alla direzione delle Regie Gallerie Fiorentine.

34 Perugia, Archivio di Stato, Fondo Piceller (da ora in poi ASP-FP), busta 5, filza 19, *Lettera di Corrado Ricci ad Alessandro Piceller*, 4 dicembre 1903.

35 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci,* 6 dicembre 1903.

ANNALI 2019_.indd 84 18/11/19 14:24

La grandezza del quadro a fondo d'oro è d'80 cent. circa per 58, fresco di conservazione. Dal candore virgineo della Madonna e dall'aria pietosa del divino infante emerge un profumo balsamico per l'animo dell'osservatore di quella grande e rara ingenuità ascetica tuttora speciale della scuola Umbra pre-Raffaellitica.
Quattro angeli in piedi senza attributi nelle mani, che tengono congiunte in atto d'adorazione dei quali da ogni banda uno avanti e l'altro poi quello decorano i lati del seggio. Il loro vestiario è un po' Bonfiliesco; la pettinatura dei due retro è a mèches lisce alla Boccato, ma quella dei due avanti è a boccoli arrotolati a ciambella sopra la fronte alla foggia Angelico.
Credo aver quindi scoperto un simulacro del Verrocchio
Interessa lei?
Riverisco,

Dev. mo Piceller

10 dicembre 1903[36]
[scritto di traverso: Fotografia non è felice; dall'altro lato: Mando separata fotografia, avendo fissata su cartone]
Gentil.mo Signore
Tante grazie della sua cartolina. Eccole fotografie del Caporali. Nel buio dell'ambiente non avea scorto che la B.V. sedea sopra un fascio di nubi acuminate, e accatastate a guisa di legna da ardere, così pure non esaminai che i 4 angeli aveano fisionomie, pettinature, e colori di farsetti tutti diversi uno dall'altro; la veste poi d'uno spicca pel suo verdemare foncé tutto Caporalesco. Se la fotografia la invitasse al pensiero d'acquisto me lo avvisi tambour battant a scanso di concorrenza. Domani faccio fotografare la statua giacente che io attribuisco al Verrocchio. Esisteva poi fino a settimane fa un piccolo Belardinus de Perusia 1490 così firmato in un paesello vicino a dove Ella prese Gentil da Fabriano[37]. Questo sarebbe il 4° esemplare di questo raro che piacciasi di decorare con pastiglia [sic] i fregi e i gioielli delle figure

Piceller

36 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 10 dicembre 1903.

37 Si tratta, come detto, della *Madonna con il Bambino* che all'epoca si trovava nella chiesa parrocchiale di Bastia (Fabriano), intitolata a Santa Maria della Pietà. In realtà Piceller comunicò a Ricci la trascrizione sbagliata della data, 1490 invece di 1498. L'opera si trova custodita da qualche anno, per motivi di tutela, presso la Pinacoteca Civica "Bruno Molajoli" di Fabriano. Per quanto concerne il Gentile da Fabriano, Piceller intende, credo, le quattro tavolette acquistate per Brera che costituivano l'ordine superiore del Polittico di Valle Romita

ANNALI 2019_.indd 85 18/11/19 14:24

11 XII 1903[38]

Caro Piceller,

ho visto la fotografia e non sono alieno d'aprir trattive per l'acquisto del quadro; ma conviene ch'io sappia il prezzo. Il quadretto si vede fatto sotto l'influenza di Benozzo Gozzoli. Avrei pure visto volentieri il quadretto di Belardinus de Perusia 1490, forse Bernardino di Mariotto che tanto lavorò nell'Alta Marca[39]. Mi scriva subito pel Caporali e mi creda con riconoscenza

Corrado Ricci

(s. d.)

Gentilissimo Signore[40]

Ho scritto subito al proprietario per abboccarmi con lui. Io gli feci sperare dalle venti alle venticinque mila. Molti anni fa riuscì ad un estero di vederlo e parlavasi di quaranta, ma il vecchio padrone non lo cedea per alcuna somma.

Ardisco fermarlo per ventuno o ventidue mila salvo sua vista. L'erede terrà ad uno o due mila più a motivo della tassa di successione.

Precisamente Bernardino di Mariotto. Ne vidi una fotografia[sic] Ma firmato [sic] Parlavano di sei o sette mila.

È posseduto da una Confraternita a Bastia vicino a Fabriano

Attendo sua risposta per regolarmi, sempre riserbando che Ella lo esamini

Riverisco

Devotissimo

A. Piceller

Firenze, 13 XII 03[41]

Ill.mo Signor Piceller

La ringrazio assai delle sue premure ma debbo declinare ogni proposta per l'esorbitanza della richiesta. Io, che ho comprato il Benozzo Gozzoli di Brera per £3.500 e i due celebri Dosso di Massalombarda per 5000 lire, e i quattro autentici Gentile da Fabriano per 10.000 lire[42], non posso convenire su 20 o 22 mila lire per un quadretto d'autore

38 ASP-FP, busta 5, filza 19, *Lettera di Corrado Ricci ad Alessandro Piceller*, 11 dicembre 1903.

39 Riguardo Bernardino di Mariotto vedi la nota 37.

40 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, s.d.

41 ASP-FP, busta 5, filza 19, *Lettera di Corrado Ricci ad Alessandro Piceller*, 13 dicembre 1903.

42 Ricci si riferisce alle seguenti opere: *San Domenico resuscita Napoleone Orsini*, parte della predella della *Pala della Purificazione* già nel convento di San Marco a Firenze; il *Ritratto di Francesco D'Este raffigurato come San Giorgio* e il *San Giovanni Battista* già nella chiesa di San Paolo nella città romagnola e, in ultimo, i quattro Gentile di cui si è detto nella nota 37.

ANNALI 2019_.indd 86 18/11/19 14:24

secondario[43]. Potrei proporre l'acquisto al Ministero, per 5 mila lire e non più salvo la senseria per chi ha fatto la pratica. Ella mi parla d'altre somme, ma noi purtroppo non siamo né americani, né inglesi. Il Bernardino di Mariotto non interessa queste Gallerie, e poi la confraternita di Bastia non potrebbe esitarlo senza il permesso del Ministero, così esigendo le nuove leggi[44].
Giovedì andrò a Roma. In caso che Ella abbia qualcosa da dirmi, mi avvisi presto perché al ritorno di là potrei passare da Perugia.
E grazie delle gentili sue premure

Corrado Ricci

Perugia 14/12/ 1903[45]
Gentil.mo Signore
Supponendo utile allo studio Comparativo della storia dello sviluppo dell'arte pittorica Umbra sotto l'influenza Fiorentina ed animato dal vivo desidero di proporle una cosa bella, io, senza la più lontana idea di lucro, mi permisi offrirle il Caporali.
Da un precedente apprezzamento di 40 mila speravo aver fatto un po' di strada abbassandolo a 22 mila. Dalla sua gentl.ma di ieri scorgo però con rammarico che non posso riuscire nell'intento. Annullando qualsiasi senseria procuri migliorare la sua offerta onde io possa pronunziare una cifra più conveniente al detentore.
Nel suo ritorno da Roma può vederlo, se me lo avvisa. Veramente io m'esalto troppo nell'ammirare i dipinti di certi Umbri! Il mio studio invece è il preistoricismo, gli aborigeni, pre-Ellenici, i Roseni, etc.
Raccolgo da 30 anni nell'Appennino Eugubino dei materiali a me interessanti e mi son formato un concetto tutto mio sulle origini della civiltà Italica.
A voce le parlerò di 2 altri quadri
Devotissimo

A. Piceller

43 In effetti, la cifra richiesta inizialmente da Piceller, era veramente eccessiva per un dipinto firmato da un autore, per riprendere le parole del Ricci, secondario. Al di là delle somme di danaro ricordate dall'allora direttore delle gallerie fiorentine riguardanti i suoi acquisti per Brera, basti pensare che nel suo triennio a Firenze Ricci spese in acquisti per i musei da lui diretti ben 120000 lire, fra cui 5000 lire per il *San Domenico* di Cosmè Tura, la stessa cifra per il *San Ludovico* di Bartolomeo Vivarini, 2000 lire per il *San Sebastiano* di Lorenzo Costa, e 30000 per la *Crocifissione* di Luca Signorelli. Le 7000 lire per il Caporali dunque sono da ritenersi una cifra più che equa, se non, come parrebbe, un po' sopra la norma.

44 Ricci faceva riferimento alla legge di tutela nazionale del 1902, poi modificata in quella del 27 giugno 1903, le cui istanze, nella maggior parte dei casi, andarono però disattese, almeno fino alla Legge Rosadi-Rava del 1909, ma cfr. R. Balzani, *Per le antichità e belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna 2003.

45 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 14 dicembre 1903.

ANNALI 2019_.indd 87 18/11/19 14:24

Perugia 15/12 1903[46]

Ill.mo Sig. Professore

Prima d'abbandonare trattative e lasciare aperto il varco ai domandatori desidererei Ella passasse per qui giovedì andando a Roma. Si è data favorevole circostanza che il proprietario trovasi qui fino giovedì e, parlando con lei, potrebbe [sic]sarle deferenza. Tanto era in mio dovere significarle attendendo sua cortese adesione telegrafica

Dev.mo

A. Piceller

P.S. Ella arriverebbe qui a mezzodì in città. Ne ripartirebbe alle 14 e 19 per Roma

Firenze, 15 XII 03[47]

Caro Signor Piceller,

Le rispondo (mezzo ammalato) che non mi è possibile esser costì giovedì, avendo impegni precedenti. Anzi mi toccherà di partire per Roma la mattina presto di venerdì per giungere in tempo a un'adunanza che si terrà nel giorno stesso. Ma ancora non so perché non mi sento bene!

Ad ogni modo se il proprietario non sarà alieno dal trattare sulle 6mila lire (salvo, bene inteso, l'approvazione ministeriale e la mia visita diretta al dipinto) io l'avviserò in tempo della mia venuta a Perugia dove potrò trattenermi anche due giorni.

Grazie intanto dal direttore

Corrado Ricci

Perugia 17/12/ 1903[48]

Ill.mo Signor Professore

Ho inteso con dispiacere dalla sua pregiata ultima che Ella non stava troppo bene; ma, atteso il graduale rialzamento barometrico, io nutro fiducia ch'Ella al ricevere questa mia si sentirà migliorato.

Forse riuscirò a persuadere il proprietario del Caporali e cederlo per poche centinaia più di lire sopra alla sua ultima offerta, al quale piccolo aumento egli tiene per la tassa: di più lo lusingherebbe anche l'idea che sotto alla cornice ci stesse un cartellino indicante la provenienza dalla eredità Rosa di Stroncone.

46 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 17 dicembre 1903.
47 ASP-FP, busta 5, filza 19, *Lettera di Corrado Ricci ad Alessandro Piceller*, 15 dicembre 1903.
48 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 17 dicembre 1903.

ANNALI 2019_.indd 88 18/11/19 14:24

Potrebbe Ella ammetter ciò? In ogni modo Ella venga al più presto: il quadro è visibile sempre per lei. Senserà questa mia insistenza, ma la messa dei dimandatori è indiscreta: sussurrano somme alte.
Teneva a farle menzione d'una tavola d'altare esistente in un villaggio lungo il Trasimeno, molto caro al Perugino. Si tratta s'un San Michele Arcangelo au naturel genuflesso dinanzi al bambino entro la capanna: il Santo è in armatura cap-à-pied come quello del Mantegna a Venezia.
L'attribuzione dell'autore oscilla nel mio povero cervello fra il Caporali o il Fiorenzo. Trovandosi in tavola in una grande penombre sfuggì forse all'attenzione dei conoscitori[49].
Ho l'onore di riverirla
Dev.mo

Piceller

17 XII 1903[50]
Tutto ieri rimasi in letto. Ora appena mi sono alzato, ma domani non mi è possibile nemmeno andare a Roma, dove andrò invece sabato. Di là le scriverò del mio arrivo a Perugia che sarà fra pochi giorni per vedere e se è possibile combinare l'acquisto del noto quadretto. Naturalmente l'avviserò da Roma del mio arrivo. Grazie intanto di tutto e arrivederci.

Suo Corrado Ricci

Roma 22 XII 1903[51]
Caro Signor Piceller,
in tempo perché possa provvedere l'avverto che giovedì (24 corrente) di mattina potrà trovarmi all'Albergo delle Belle Arti di Perugia a sua disposizione per visitare il noto quadro. Io arriverò domani notte. Grazie e saluti dal suo

Corrado Ricci

49 Ovviamente Piceller intende Fiorenzo da Lorenzo; purtroppo, allo stato attuale delle ricerche non sono riuscito a rintracciare l'opera segnalata nè, quindi, a propendere per un'attribuzione certa.
50 ASP-FP, busta 5, filza 19, *Lettera di Corrado Ricci ad Alessandro Piceller,* 17 dicembre 1903.
51 ASP-FP, busta 5, filza 19, *Lettera di Corrado Ricci ad Alessandro Piceller,* 22 dicembre 1903.

ANNALI 2019_.indd 89 18/11/19 14:24

TELEGRAMMA[52]
23 dicembre 1903
"Concluso. Segue lettera complimenti augurii"
Piceller
Ill.mo Signor Professore
Faccio seguito al mio telegramma. Eccole il tenore di quello del proprietario ricevuto questa mane alle 10:
"Avrei desiderato prezzo maggiore ma fidandomi di lei accetto proposta"
Le comunicherò a voce le promesse pecuniarie da me fatte ai legatari custodi del quadro per compenso [sic] sempre subordinato al margine da lei accordatomi.
Attendo sue istruzioni pel giorno della consegna
La riverisco
Dev.smo

A. Piceller

Firenze, 26 XII 1903[53]
Alessandro Piceller, Perugia
Per disporre sollecito pagamento occorremi conoscere subito prezzo complessivo e avere oggetto da mostrare commissione. Pregola quindi mandarmi a portarmi oggetto più presto possibile perché possa far preparare immediatamente mandato pagamento.

Direttore Corrado Ricci

Perugia 26 12 1903[54]
Al Sig. C. Prof. Corrado Ricci. Direttore RR. Gallerie. Firenze
Telegrafai subito a Stroncone a tutta questa sera nessuna risposta. Temo che esiga pagamento qui. In ogni modo complessivo è inferiore a sue istruzioni. Spero essere da lei lunedì, ma è una semplice speranza.

A. Piceller

[a margine: Posso sperare lunedì sera Firenze]
[a margine: avuto risposta – Viene qui lunedì]

52 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Telegramma e lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 23 dicembre 1903.
53 Ivi, *Minuta di Corrado Ricci ad Alessandro Piceller*, 26 dicembre 1903.
54 Ivi, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 26 dicembre 1903.

ANNALI 2019_.indd 90 18/11/19 14:24

Perugia 27 12 1903[55]

Ill.mo Signor. Prof. C. Corrado Ricci Direttore delle RR: Gallerie degli Uffizi. Firenze
Nel caso che io domani le telegraferò da qualche stazione l'ora di arrivo a Firenze S. M.a Novella, prego lei far trovare un custode o usciere del suo ufficio alla stazione per impedire noje dazio.
Riverisco

Piceller

Perugia 28/12 1903[56]

Gentilissimo Sig. Professore
La ringrazio di avermi procurato l'onore di conoscere il Signor Cavalier Supino, il cui padre fu mio conoscente. Spero sarà stato contento dell'imballaggio nonché del modo come fu risoluta la differenza al che fare ringrazio moltissimo l'oltremodo opportuno intervento del sunnominato Signore.
Con ossequi alla sua Signora rimango sempre
Suo devotissimo

Piceller

Firenze 29 12 1903[57]

Caro Signor Piceller,
eccole i due mandati come d'intesa verbale col cav. Supino. Ispettore di queste reali Gallerie. Ella abbia la bontà di farmi tenere con uguale sollecitudine la ricevuta in piena regola del venditore e dell'altro mandato di lire 500. Le due ricevute vanno intestate al direttore delle Reali Gallerie di Firenze. Amo di sapere inoltre il nome cognome indirizzo preciso della persona che mi ha venduto il quadro per ringraziarlo direttamente di avere ceduto il quadretto allo Stato al prezzo di lire 6500. Scriverò anche i miei ringraziamenti al signor Carlo Giuseppe Ruffini per averlo ben conservato.

le rinnovo gli auguri suo Corrado Ricci

55 Ivi, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 27 dicembre 1903.

56 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 28 dicembre 1903. Evidentemente, all'ultimo istante, Piceller non prese alcun treno per Firenze e Ricci dovette mandare direttamente Supino a Perugia a ritirare il quadro, onde evitare che l'affare saltasse (ma si veda la lettera seguente questa e relativa nota). Nel fondo Piceller è conservato infatti un biglietto da visita con alcune note autografe che qui riporto: all'evidenza deve essere il documento con cui Supino si presentò, il 28 dicembre, al cospetto di Piceller e di chi custodiva in casa il quadro (dunque come detto Ruffini), per farsi riconoscere, ritirarlo e portarlo a Firenze in serata (fig. 3): «Il dott. Corrado Ricci, presenta al signor Piceller il cavalier Supino Ispettore di queste Gallerie che ha l'incarico di risolvere le modalità per l'acquisto del quadretto del Caporali mettendosi d'accordo con lei e con il signor Rosa erede», ASP-FP, busta 5, filza 19, *Biglietto da visita di Corrado Ricci stampato con aggiunte a mano autografe*, s.d.

57 ASP-FP, busta 5, filza 19, *Lettere di Corrado Ricci ad Alessandro Piceller*, 29 dicembre 1903.

ANNALI 2019_.indd 91 18/11/19 14:24

Firenze, 31 dicembre 1903[58]
OGGETTO: Dipinto di Bartolomeo Caporali
Allegati: una fotografia
Al M. Istruzione Pubblica (Antichità, Belle Arti). Roma
Urgentissimo
Una ben singolare fortuna ha favorito ora queste RR. Gallerie! Avuto sentore – come oralmente comunicai a codesto Ministero in Roma – che la famiglia Rosa di Stroncone era in possesso di un quadretto di scuola umbra, il 24 corrente mi recai a Perugia dopo preventivo avviso perché mi fosse concesso d'esaminare il quadro, il che potei fare in casa del signor Carlo Rufini mediatore.
Non riferirò a codesto Ministero la mia sorpresa e la mia felicità trovandomi di fronte ad una delle più belle e più fine e più conservate opere della pittura umbra fiorita nella seconda metà del secolo XV, di fronte, cioè, al capolavoro di Bartolomeo Caporali le cui opere, d'estrema rarità, invano sono state e sono cercate dagli amatori d'arte ~~dai preposti alle più cospicue e ricche gallerie del mondo come quelle di Parigi, di Londra e di Berlino.~~
Questo delizioso quadro a tempera, su tavola larga 0,555, alta 0,791, rappresenta la Vergine seduta nelle nubi in cielo d'oro, in atto di trattenere sul ginocchio destro il putto ignudo con un globo dorato in una mano e con l'altra alzata e benedicente. Intorno si vedono quattro angioletti adoranti vestiti di tuniche lunghe gialle, rosse e d'un verde cupo.
La delicatezza e la finezza dell'esecutore non trovano riscontro se non nelle famose tavolette di Fiorenzo di Lorenzo. La tinta predominante è un rosa alabastrino d'una grande dolcezza, che rileva sull'oro opaco del fondo col valore d'un semitono e che è più armonica ancora che non quella che s'ammira nei dipinti di Benozzo Gozzoli, la cui influenza sul nostro pittore appare evidente, come appare negli altri pittori umbri suoi contemporanei (sic)ati tutti dall'ammirazione delle pitture lasciate dal maestro fiorentino nell'Umbria e specialmente in Montefalco.

58 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Minuta di Corrado Ricci a Carlo Fiorilli*, 31 dicembre 1903. Questa lettera rende testimonianza delle notevoli capacità dialettiche di Ricci onde giustificare al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Carlo Fiorilli il suo agire, per così dire, poco ortodosso, nell'*affaire* imbastito e poi concluso, a sua insaputa, con Piceller. L'estrema rarità delle opere di Caporali; l'importanza delle stesse in relazione alla scuola toscana e quindi al percorso storico-artistico della Galleria degli Uffizi; l'appetibilità del pezzo che ne segnava la fortuna all'epoca e la conseguente facilità che avrebbe permesso l'acquisizione della tavola da parte di un museo straniero (operazione incoraggiata dalla estrema urgenza e fretta che i proprietari avevano di venderla, perché, probabilmente, in ristrettezza economica e per questo pronti a cercare altri interlocutori); il precedente, simile, che aveva segnato l'acquisizione, attraverso un prestito di privati, di altre opere per la Pinacoteca di Brera e il Poldi Pezzoli; l'assicurazione che l'anticipo fornito dal suocero di Supino non avrebbe comportato alcun interesse; l'aver ottenuto un prezzo a dir poco conveniente rispetto a quanto richiesto dai proprietari all'avvio della trattativa: queste le argomentazioni che Ricci addiceva a sostegno del suo agire, sicuro che avrebbero convinto Fiorilli della bontà del suo intento e ottenuto quanto richiesto, come in effetti avvenne.

ANNALI 2019_.indd 92 18/11/19 14:24

Ciò che poi costituisce un altro pregio dell'opera si è una completa conservazione che lo fa parere come uscito ora dalle mani dell'artista, con più il lievissimo attenuamento dei rapporti cromatici che i secoli talora, così validi ausiliari dell'arte, gli hanno dato.
Ma altre due cose, oltre alla bellezza e alla conservazione, sono, nel caso nostro, da considerare.
Di Bartolomeo Caporali ammesso nel Collegio dei pittori sin dal 1442 e morto (pare) nell'anno 1500, non sopravvivono più che poche opere nella Galleria di Perugia: l'una frammentaria derivata da Castiglione del Lago, l'una condotta insieme al Bonfigli (1447) ~~una lunetta in fresco~~ e qualche parte d'affresco. Le più cospicue gallerie d'Europa, quelle comprese di Berlino, di Parigi e di Londra lamentano la mancanza d'un saggio qualsiasi di quel delicato pittore. Le gallerie di Firenze poi sentono la provazione completa d'opere di quella interessantissima scuola umbra, che pur deve gran parte del suo sviluppo all'arte toscana e che sarebbe necessario mostrare con opere almeno, oltreché del Caporali, anche di Benedetto Bonfigli, di Fiorenzo di Lorenzo e di Nicolò da Foligno.
Fortuna vuole che il primo acquisto, che siamo per fare, sia appunto una delle più belle e più conservate opere del maestro più raro e che si riesca a farlo con una somma tanto al disotto del valore reale, perché gli antiquari di qua non esiterebbero certo a pretenderne trentamila lire. La discussione sul prezzo si è prolungata assai, poiché chi rappresenta il proprietario insisteva nelle ventimila lire e poiché io, a mia volta, dichiaravo che non intendevo d'impiegarvi più di seimila lire, così si finì per assecondarmi, tutto compreso, sulle settemila.
Ma ora incomincian le dolenti note. Il signor Pietro e Ilario e della Rosa dichiararono di rilasciare quel dipinto solo nel caso che fosse pagato immediatamente, perché il 2 gennaio, aveva io impegni imprescindibili, quegl'impegni appunto che costringevano loro a vendere il quadro, e a venderlo a miglior prezzo di quello che essi ben sapevo che costava. Presero impegno che uno di loro sarebbe venuto a Firenze subito, facendo capo da me.
Ma tornato io a Firenze il 25, attesi sino al 27 sera, e nessuno si vide. Allora temendo che ~~il prezzo da me proposto~~ l'affare fosse per compromettersi, chiamai l'ispettore Supino col quale decidemmo di trovar subito le £ settemila necessarie, e ch'egli si recasse a Perugia a prendere il quadro. Chi fornì la somma fu il padre della sua consorte signor Diodato Finzi, cosicché lo stesso ispettore Supino, la notte del 29 corrente poté tornare a Firenze col prezioso acquisto.
Da parte mia ero risoluto che la mirabile opera non isfuggisse allo stato e a queste Gallerie. Naturalmente è ora assicurato da chi la tiene, per convenuto accordo, a disposizione del Ministero e di questo Istituto, che ora provvederà a tutte le formalità richieste senza alcun frutto da pagare.

ANNALI 2019_.indd 93 18/11/19 14:24

Chi vendeva, aveva l'acqua alla gola, cosicché ogni indugio poteva esser pericoloso. Ho perciò ripetuto quanto feci a Milano, laddove, appunto ~~[…] il signor Bennati~~ solo l'immediato prestito pecuniario di due privati mi consentì di salvare alla R. Pinacoteca e al museo Poldi Pezzoli due preziose opere d'arte lombarda
Il Direttore

CR

Roma, addì 6 gennaio 1904[59]
OGGETTO
Dipinto di Bartolomeo Caporali
Al Direttore delle RR. Gallerie e de Museo Nazionale
Firenze

Urgente
Questo Ministero è pienamente persuaso della importanza dell'acquisto fatto dalla S.V. per coteste RR. Gallerie ed è ben lieto che un quadro di Bartolomeo Caporali, acquistato per un prezzo certo inferiore al suo valore, possa figurare vicino alle opere di quei toscani da cui il rarissimo pittore derivò la spirituale delicatezza delle sue figure. Approvo pertanto l'iniziativa della S.V e La ringrazio. E poiché nell'acquisto fortunato hanno avuta gran parte l'ispettore signor Supino e il signor Finzi anche a loro la S.V. vorrà partecipare l'espressione del mio compiacimento e della mia riconoscenza.
Per ciò che riguarda il pagamento delle settemila lire sarà con la massima sollecitudine provveduto appena la S.V. avrà inviato al Ministero il regolare atto di cessione del dipinto. Per necessità amministrativa detto atto dovrà essere fatto in nome del sig. Diodato Finzi, a cui deve essere corrisposta la somma da lui gentilmente fornita alla S.V.

Il Ministro
Fiorilli

59 ASGF, filza 1903, fasc. 31, *Lettera di Carlo Fiorilli a Corrado Ricci*, 6 gennaio 1904. La lettera dimostra che Fiorilli aveva recepito di buon grado le motivazioni che avevano spinto Ricci a procedere all'acquisto dell'opera senza passare dalle maglie burocratiche del Ministero. Nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine si conservano le missive – che si è deciso di non pubblicare – che il ministro e i suoi collaboratori inviarono ai diversi protagonisti della vicenda onde saldare il debito e ringraziarli per quanto avevano fatto per risolvere positivamente la vicenda.

ANNALI 2019_.indd 94 18/11/19 14:24

Firenze, 12 gennaio 1904[60]
DIREZIONE DELLE RR. GALLERIE E MUSEO NAZIONALE IN FIRENZE
Risposta al foglio del 6 gennaio 1904
OGGETTO: Dipinto di Bartolomeo Caporali
Al R. Ministero dell'I.P. (Direz. Gen. Per le antichità e le Belle Arti). Roma

Sono grato a cotesto Ministero per le espressioni con le quali ha voluto accompagnare la sua autorizzazione per l'acquisto del prezioso quadro del Caporali da me assicurato alla Galleria degli Uffizi mercé il contributo e l'opera dei signori Finzi e Supino.
Mi affretto quindi ad inviare l'atto di cessione di quell'opera d'arte, già registrato e provvisto del relativo scontrino inventariale affinché cotesto Ministero possa con maggiore sollecitudine disporre il pagamento della somma di lire settemila a favore del sig. Diodato Finzi con mandato esigibile su questa Tesoreria.

Il Direttore Ricci

Perugia 25 aprile 1904[61]
Gent.mo signor dottore,
il signor Rosa recandosi a Firenze amerà rivedere il quadro da lui ceduto nel dicembre alla Regia Galleria degli Uffizi. Prego dunque la sua gentilezza d'indicarmi per favore al più presto in che sala e sotto quale numero trovasi. Ho l'onore di rivederla

Il suo A. Piceller

Perugia 6 luglio 1904[62]
A Firenze fui di passaggio giorni fa, ma lei era assente e quell'interminabile scalea per salire alla Direzione della Galleria mi sconfortò – ero reduce da Montecatini –. Visto nella Rassegna Caporali. Mi scriva di grazia nome della sala ove è esposto agli Uffizi e relativo numero. Quando verrà lei a Perugia? Ricordi sua promessa andare a vedere un quadro. Riverisco.

Piceller

60 ASGF, filza 1903, fasc. 31, Lettera di Corrado Ricci a Carlo Fiorilli del 12 gennaio 1903

61 BCR-FR, vol. 151, n. 28217, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 25 aprile 1904. Queste due lettere, come detto, furono scritte da Piceller a mesi di distanza dalla chiusura della questione, quando già il quadro poteva essere ammirato nelle sale degli Uffizi. Si è voluto pubblicarle ugualmente perché da ritenersi documenti legati strettamente alla vicenda del dipinto di Bartolomeo Caporali. In chiusura, va ricordato in questa sede, che ad oggi la tavola si trova in deposito presso il Museo di San Marco.

62 BCR-FR, vol. 151, n. 28918, *Lettera di Alessandro Piceller a Corrado Ricci*, 6 luglio 1904. Alla metà di luglio del 1904 è datata la pubblicazione di un articolo su il quotidiano umbro "L'Unione liberale" in cui si fa cenno, con tono polemico, all'avvenuta compravendita del dipinto del Caporali e di altri importanti opere d'arte, di scavo e pittoriche, umbre finite lontano dal loro luogo d'origine in quegli stessi tempi, ma cfr. s.f., *Oggetti d'arte che prendono il volo*, in "L'Unione liberale. Corriere quotidiano dell'Umbria", anno XXIII, n. 160, 13-14 luglio 1904.

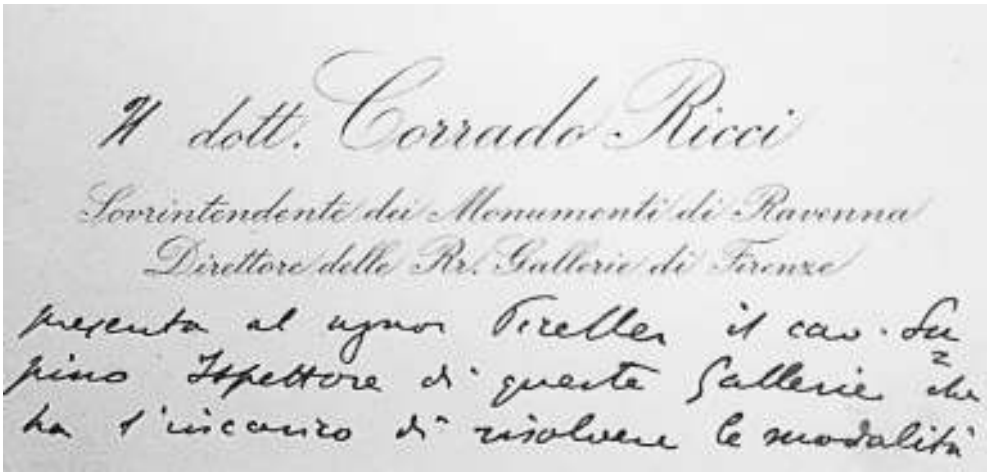
ANNALI 2019_.indd 95 18/11/19 14:24

1. Corrado Ricci, *Pintoricchio (Bernardino di Betto of Perugia): his life, work and time*, Heinemann, London 1902

ANNALI 2019_.indd 96 18/11/19 14:24

2. A. Piceller, *Schizzo dei finali della predella della tavola dell'*Incoronazione della Vergine *del Pintoricchio*, matita su carta, 1901, Ravenna, Biblioteca Classense, Fondo Ricci, n. 28210, vol. 151

ANNALI 2019_.indd 97 18/11/19 14:24


Il dott. Corrado Ricci
Sovrintendente dei Monumenti di Ravenna
Direttore delle Rr. Gallerie di Firenze
presenta al signor Piceller il cav. Lu
pino Ispettore di queste Gallerie che
ha l'incarico di risolvere le modalità

3. Corrado Ricci, Biglietto da visita con note autografe, Archivio di Stato di Perugia, Fondo Piceller, busta 5, filza 19

ANNALI 2019_.indd 98 18/11/19 14:24

BARTOLOMEO CAPORALI – Madonna col Bambino e Angeli
(Nuovo acquisto delle RR. Gallerie di Firenze)

4. Bartolomeo Caporali, *Madonna con il Bambino*, riproduzione pubblicata da Corrado Ricci sul primo numero della "Rivista d'Arte", 1904, p. 109

ANNALI 2019_.indd 99 18/11/19 14:24

IL *SASSOFERRATO COPISTA* DI FEDERICO ZERI

Cristina Galassi

La lezione su *Sassoferrato copista* fu tenuta da Federico Zeri il 26 settembre del 1986 presso il Teatro Feronia di San Severino Marche, in occasione del convegno di studi intitolato *La pittura sacra del Seicento e il Sassoferrato*, organizzato dalla Fondazione Salimbeni per la storia e la critica d'arte. La trascrizione della conferenza, avvenuta direttamente dalla registrazione, fu pubblicata a cura della Fondazione Salimbeni, in cento esemplari numerati, in occasione del primo anniversario della morte dello storico dell'arte, il 5 ottobre del 1999[1].

Più noto senza dubbio per i suoi studi sui primitivi e sul Cinquecento, Zeri, in realtà, era anche un formidabile conoscitore del Seicento.

> In questo campo [come scrive Andrea Bacchi] i suoi interessi si rivolgevano soprattutto a Roma (con ricerche importanti su Caravaggio, Bernini, Rubens, Baglione, Borgianni, Giovanni da San Giovanni, Giovan Battista Passeri, Baciccio) e alla natura morta in relazione alla quale, oltre a qualche singolo contributo, egli curò i due volumi pubblicati da Electa nel 1989[2].

A questi interessi si legano quelli rivolti al territorio umbro e marchigiano, a lungo perlustrati sulla scia delle ricerche di Roberto Longhi: le due regioni sono state, in quanto aree periferiche della produzione artistica, il terreno privilegiato della sua attività di ricerca, fin dalla giovinezza. Lo testimoniano i numerosi scritti, punto di partenza

1 Presso la Fondazione Zeri di Bologna (Busta 0479. Pittura italiana sec. XVII. Roma 1, Fasc. 2. Giovanni Battista Salvi (il Sassoferrato) 2, segnatura PI_0479/2/14-16, Coll. Allegati Fototeca 29; Codice identificativo F2387) si trova la bozza dell'articolo dattiloscritto con correzioni a penna dal titolo *Rivedendo Sassoferrato copista e interprete*. Il testo è stato ripubblicato senza commenti in appendice al volume *Il Sassoferrato. La devota bellezza*, con i disegni della Collezione Reale Britannica, catalogo della mostra (Sassoferrato, Palazzo degli Scalzi-Monastero di Santa Chiara, 17 giugno-5 novembre 2017), a cura di F. Macé de Lépinay, Cinisello Balsamo 2017, pp. 278-284. Per i numerosi riferimenti al saggio di Zeri riproposto in questa sede, non riporterò la citazione dalla pagina in quanto premesso alle note di commento. Le numerose fotografie di opere del Sassoferrato conservate presso la Fototeca della Fondazione Federico Zeri (Università di Bologna), confermano lo studio costante dei modi del maestro marchigiano da parte del critico.

2 A. Bacchi, *Federico Zeri e "l'intelligenza delle maniere"*, in *Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010), a cura di A. Ottani Cavina, Torino 2009, pp. 17-23, in particolare p. 22.

ANNALI 2019_.indd 101 18/11/19 14:24

fondamentale per la rinascita degli studi sull'"officina marchigiana"[3] e umbra e per la ricostruzione di molte personalità artistiche fino ad allora anonime, con risultati ritenuti ancora oggi imprescindibili per gli studi[4]. Nel dipanarsi del suo lungo itinerario marchigiano, era inevitabile, per Federico Zeri, incrociare la figura di Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato (1609-1685), uno di quegli artisti che abbandonarono la loro terra d'origine per cercare fortuna a Roma e che soggiornò anche in Umbria. Dal Maestro di Campodonico, a Raffaello e Lorenzo Lotto, da Allegretto Nuzi e dai Crivelli a Cola dell'Amatrice, fino a Salvi, «un'intera scuola con le sue *stars* che abbandonavano, detto fatto la loro patria, e i suoi artigiani locali saldamente radicati nel loro territorio, rinasceva alla vita». Zeri, come ha scritto Pierre Rosenberg, «sprovincializzava le Marche», indicando percorsi inediti e inesplorati[5]. Già nel magistrale saggio *Pittura e Controriforma* del 1957 Zeri, rifiutando una netta cesura tra Rinascimento e Controriforma, elaborava il concetto di "arte senza tempo" fornendo una lettura sintetica quanto folgorante, della pittura in età post-tridentina, intuendo anche il fortunato *revival* del Medioevo in età clementina (1592-1605) e ponendo in collegamento le personalità artistiche di Gaetano Scipione Pulzone, uno degli interpreti principali di quella breve stagione che passa sotto il nome di "manierismo normalizzato" e del marchigiano Giovan Battista Salvi:

> non è dunque quella del Pulzone, una eredità passata in mani che l'abbiano raccolta e rielaborata; l'episodio del Sassoferrato, che indubbiamente meditò su certi numeri del suo catalogo, accordandone alcuni aspetti con il classicismo carraccesco e domenichiniano, resta un fatto isolato, una ripresa meramente occasionale. La formula del Valeriano e del Pulzone resta in disparte, dimenticata e sepolta, durante due secoli di assoluta calma, che per Roma pareva dovesse durare per sempre[6].

Sempre nello stesso saggio Zeri, commentando la Vestizione di San Giacinto conservata nella basilica di Santa Sabina a Roma, opera di Federico Zuccari, tirava nuovamente in ballo Salvi notando, a proposito del dipinto, come i suggerimenti della «regolata mescolanza» vi sono «applicati con rara maestria» e che «il nitore cromatico e competitivo ha un sapore nettamente quattrocentesco, sì da far dell'affresco una sorte di

3 La definizione è ripresa da A.M. Ambrosini, A. Bacchi, *Per una officina marchigiana*, in F. Zeri, *Diario marchigiano: 1948-1988*, Torino 2000, pp. 25-31.

4 Sull'argomento A. Ottani Cavina, *La pittura italiana nella Fototeca Zeri: fotografie scelte; Lazio, Toscana, Marche, Umbria, Emilia Romagna*, Torino 2011.

5 P. Rosenberg, *Federico Zeri e le Marche*, in Zeri, *Diario marchigiano*, cit. (vedi nota 3), pp. 9-10, in particolare p. 10.

6 F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'"arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, Torino 1957, p. 110.

ANNALI 2019_.indd 102 18/11/19 14:24

ponte fra il Ghirlandaio e il Sassoferrato»[7]. Un'osservazione che forse deve qualcosa al lucido giudizio espresso sull'artista da Adolfo Venturi il quale, nel 1895, aveva definito efficacemente il Sassoferrato un «quattrocentista smarrito nel Seicento»[8]. Un successivo e breve intervento sul pittore si deve ancora a Zeri, all'interno degli eroici volumi della Walters Art Gallery, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery* (1976) dove, analizzando il *Cristo benedicente* e la *Madonna in preghiera* dell'artista e un'altra *Madonna in preghiera,* riferita genericamente alla bottega, non solo giungeva a distinguere, sulla base delle peculiarità di stile e di tecnica, due opere autografe da una riferibile invece alla scuola, ma anticipava alcune riflessioni poi riprese nella conferenza *Sassoferrato copista,* compresa la difficoltà di proporre una seriazione cronologica delle opere del Salvi, «a causa della completa mancanza di sviluppo stilistico nella vasta produzione di questo artista».

> A parte alcune grandi pale d'altare [aggiungeva Zeri] la sua fama si basa su un gran numero di dipinti di dimensioni minori raffiguranti generalmente la Madonna, sia con il Bambino sia da sola. Il suo stile presenta un calcolato equilibrio tra la tradizione classica (rappresentata da Domenichino e dalle ultime opere di Annibale Carracci) e la tradizione umbra degli inizi del Cinquecento, specialmente quella derivata da Perugino. Lo stato d'animo di tenero senso religioso presente nelle sue opere esercitò un forte influsso sui pittori d'immagini cattoliche dell'Ottocento; ai nostri tempi, in seguito alla reazione contro l'arte accademica, l'opera di Sassoferrato tende a essere sottovalutata[9].

In questa lucida definizione Sassoferrato viene già insignito di una dote di preveggenza nei confronti delle attitudini formali dell'Ottocento purista e dell'oleografia cattolica, in virtù di quella sospensione temporale, di astrazione dalla storia che caratterizza l'inaspettato «risultato moderno delle sue aspirazioni antiche»[10]. La conferenza di Sanseverino Marche del 1986 giunge, quindi, come riflessione più ampia su un artista già studiato in precedenza e molto amato da Federico Zeri che, con questo saggio, ribalta totalmente l'idea consolidata del pittore come mero copista per farne «il grande pittore

7 Ivi, pp. 54-55.

8 A. Venturi, *I Carracci e la loro scuola,* in *La vita italiana nel Seicento*, III: *Arte*, Milano 1895, pp. 351-379, in particolare p. 378. Di una sorta di "neoquattrocentismo", del resto, parla anche C. Strinati, *Un preraffaellita del Seicento: le false ingenuità del Sassoferrato*, "Art e dossier", 5, 1986, pp. 12-16, in particolare p. 14, a proposito della *Madonna del Rosario* della basilica di Santa Sabina a Roma.

9 F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery,* II, edited by U.E.M. Cracken, Baltimora 1976, pp. 450-451. Le schede sono state ripubblicate in Zeri, *Diario marchigiano*, cit. (vedi nota 3), pp. 274-276.

10 La definizione è di M. Pulini, *Il disegno marchigiano ai tempi del Sassoferrato*, in *Il Sassoferrato. La devota bellezza*, cit. (vedi nota 1), pp. 36-51, in particolare p. 36.

ANNALI 2019_.indd 103 18/11/19 14:24

dell'arte sacra del cattolicesimo, dal Cinquecento a oggi», attardato e cosciente ripropositore seicentesco della fortunata formula della "regolata mescolanza" di Giovanni Andrea Gilio. È dalle pagine di Zeri che esce un'idea di Salvi "copista" non nell'accezione comunemente accettata per tale termine, che include quindi una valutazione in senso se non dispregiativo almeno limitativo ma, piuttosto, un "autore" nel senso canforiano del termine[11], cioè un raffinato e vero artista, che creò opere d'invenzione ma che produsse, più spesso e intenzionalmente, copie da celebri maestri del Rinascimento e dei suoi tempi, utilizzando anche l'incisione come *medium* figurativo, per assecondare le richieste di un mercato assai fiorente e dimostrando, tuttavia, non comuni capacità inventive e reinterpretative degli originali che lo qualificano come artefice e quindi "autore" dei testi figurativi che ancora si conservano. Canfora, infatti, nel brillante saggio *Il copista come autore*, riferendosi alla letteratura di età classica, sostiene efficacemente che il copista «deve essere considerato innanzi tutto come lettore, anzi come l'unico vero lettore del testo». Poiché «la sola forma di effettiva appropriazione di un testo consiste nel copiarlo», ne deriva, come logica conseguenza, che, dopo tale appropriazione, nasce nel copista «la spinta a intervenire», trasformandolo in protagonista attivo in «co-autore del testo»[12]. Il copista-autore è quindi colui che contamina le fonti figurative, le ibrida, che fa suo il modello, reinterpretandolo alla luce della propria sensibilità estetica. Già il *connoisseur* professionista Giulio Mancini, nelle *Considerazioni sulla pittura* riferiva, del resto, al granduca Cosimo de' Medici l'apprezzamento di copie di indubbio livello: «simil copie dover essere preferite all'originali per haver in sé due arti, e quella dell'inventore e quella del copiatore»[13], che è in altri termini il concetto espresso da Luciano Canfora per i testi letterari nel quale il copista è inteso come co-autore.

Qualche considerazione innanzi tutto sullo stile del saggio di Zeri. Anche nel testo dedicato al Sassoferrato Zeri ricorre a quella «scrittura secca, icastica, attenta anche agli aspetti tecnici e materiali delle opere: una lingua efficace, sorprendentemente attuale e soprattutto dotata di grandi capacità comunicative, del tutto accessibile anche ai non addetti ai lavori», sintetica e basata su un reale fondamento conoscitivo che, se lo avvicina alla prosa nitida ed elegante di Bernard Berenson ma anche allo stile del suo maestro Pietro Toesca (con lui si era laureato con una tesi su Jacopino del Conte), segna anche un netto distacco dalle «metafore stupendamente evocative, con i sublimi traslati verbali, con la lingua inarrivabile» di Roberto Longhi[14]. I motivi di interesse per l'artista sono per Zeri da individuare in una serie di punti che cercherò brevemente di

11 L. Canfora, *Il copista come autore*, Palermo 2006.
12 Ivi, pp. 18-19.
13 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, I, a cura di L. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956, p. 135.
14 Bacchi, *Federico Zeri*, cit. (vedi nota 2), p. 17.

ANNALI 2019_.indd 104 18/11/19 14:24

illustrare e che sono stati poi ampiamente sviluppati nel dibattito critico più recente trovando, in molti casi, nel conoscitore mentanese un geniale anticipatore. Punti che, per queste ragioni, motivano anche il senso della ripubblicazione di questo testo dedicato a un artista che Zeri fu tra i primi a rivalutare e che, al pari di Gian Domenico Cerrini, rappresenta «un apice di quella civiltà figurativa di metà Seicento, non compromessa con il neo-venezianismo, che si dipana a Roma tra le epoche del Cortona e del Maratti, e di cui manca sinora il disegno storico», che include, oltre a Sassoferrato, le figure di Cozza, Camassei, Giacinto Gimignani e di Romanelli, i quali condividono, con Cerrini e Sassoferrato, «oltre la cultura classicista di fondo un certo spirito di indipendenza nei confronti delle tendenze dominanti»[15]. Per lungo tempo infatti Salvi, parte della schiera dei pittori oberati da luoghi comuni, è stato considerato «un artista avulso dal proprio tempo, quando non un inguaribile 'ritardatario'»[16], un nostalgico, un copista piuttosto che un inventore, pagando lo scotto di un giudizio superficiale che non ha tenuto nel debito conto il suo raffinato e ricercato anacronismo estetico e la sua impareggiabile tenuta formale che ci ha consegnato dipinti «qualitativamente molto alti, dove il distillato cromatismo, fatto di pochi colori, molto spesso a contrasto, accompagna una forma di levigata e tornita nettezza», colori puri, quasi irreali, che accentuano il carattere "metasensibile" delle opere[17]. Se Zeri è stato tra i primi a rileggere la produzione sacra di Sassoferrato intuendo «la semplicità eloquente delle sue Madonne, la spiritualità depurata da ogni vezzo formale e il sentimento diretto, intimamente umano» con cui rappresenta il sacro nei suoi dipinti[18], simbolo di una nuova controriforma, e a cogliere la semplice comunicabilità delle immagini, la loro replicata e facile devozionalità che ben presto sfocerà nelle immagini codificate dall'oleografia ottocentesca, insieme alla incorruttibilità della sua materia pittorica, è stato il primo anche a non concentrare la

15 E. Borea, *Gian Domenico Cerrini. Opere e documenti*, "Prospettiva", 12, 1978, pp. 4-25, in particolare p. 8. Sull'artista vedi soprattutto *Gian Domenico Cerrini il Cavalier Perugino tra classicismo e barocco*, catalogo della mostra (Perugia, Palazzo Baldeschi al Corso, 17 settembre 2005-8 gennaio 2006), a cura di F. F. Mancini, Cinisello Balsamo 2005. Alcune opere di Sassoferrato e di Cerrini sono state di recente esposte nella mostra svoltasi presso il complesso di San Pietro a Perugia: cfr. C. Galassi, *Luce figura paesaggio. Capolavori del Seicento in Umbria*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Tesori d'Arte nel Complesso Monumentale di San Pietro, 9 novembre 2018-30 giugno 2019), Perugia 2018, pp. 40-47, 66-72. Non stupisce in questo contesto che la viaggiatrice irlandese Jane E. Westropp, in visita a Perugia nel 1854, scambiasse il dipinto della *Madonna del latte* di Gian Domenico Cerrini, collocato nella navata sinistra di San Pietro, per un'opera di Sassoferrato; l'opinione di Westropp è riportata da. A. Sorbini, *Perugia nei libri di viaggio dal Settecento all'Unità d'Italia*, Foligno 1994, p. 86.

16 G. Donnini, *Il Sassoferrato: gli anni marchigiani,* in *Il Sassoferrato. La devota bellezza*, cit. (vedi nota 1), pp. 26-35, in particolare p. 26.

17 C. Galassi, "*Quando gli altari furono mai più ornati di finissime dipinture?*". *Pittura dei Seicento in Umbria: artisti e committenti*, in *Luce figura paesaggio*, cit. (vedi nota 15), pp. 23-77, in particolare p. 42.

18 M. Pulini, *Il minimalismo della bellezza*, in *Il Sassoferrato un preraffaellita tra i puristi del Seicento*, catalogo della mostra (Cesena, Galleria Comunale d'Arte, 16 maggio-25 ottobre 2009), a cura di M. Pulini, Milano 2009, pp. 13-37, in particolare p. p. 23.

ANNALI 2019_.indd 105 18/11/19 14:24

sua attenzione solo sulle Madonne ma a guardare anche alle numerose fonti figurative della sua vastissima produzione, a sottolineare la sua straordinaria tecnica esecutiva, a percepirne l'eccentricità rispetto alle tendenze dominanti, nel senso di un'adesione a formule volutamente arcaizzanti che in qualche modo preludevano a quel gusto purista che andava ormai soppiantando le tendenze barocche. È stato cioè il primo a coglierne, non solo l'inattualità, che si esprime nella riproposizione di formule del classicismo del secolo precedente ma anche gli elementi prolettici, quelle inconsapevoli anticipazioni del purismo nazareno in un andirivieni tra il passato e il futuro che lo rende intrigante e sublime quanto sfuggente a facili etichettature. Già Hermann Voss aveva fatto dell'artista il pittore del sacro per antonomasia: «sempre le sue Madonne sono solo figure a mezzo busto dipinte con pochi colori tradizionali contro uno sfondo neutro senza aggiungere altri accessori. Evita sempre la vivacità, il rumore, il movimento: gli è congeniale soprattutto l'espressione di una devozione assorta e di un'esistenza di placida tranquillità. Il suo legame con la pittura umbra del Quattrocento non è dettato dal caso o da un semplice capriccio, ma deriva da un'analoga disposizione spirituale»[19].

Torniamo alle ragioni dell'interesse di Zeri. *In primis,* la mancanza di fonti relative alla sua vita[20] e alla sua attività ma anche alla sua committenza, per la quale lo studioso auspicava nuovi studi e ricerche[21]; in secondo luogo il «contrasto esistente fra pochi quadri d'altare molto originali come invenzione, superbi di qualità nell'esecuzione» e fra questi pone il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Londra, Wallace Collection), degli anni quaranta, commissionato dal duca Giuliano Cesarini per la chiesa di Santa

19 H. Voss, *La pittura del barocco a Roma*, edizione a cura di A.G. De Marchi, Vicenza 1999, p. 255.

20 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, I, a cura di M. Capucci, Firenze 1968, pp. 368-369, tra i primi a parlare dell'artista, lo inserisce tra i «carracceschi d'incerta scuola», soprattutto vicino a Domenichino, ne menzionava «presso i suoi eredi molte copie di valentissimi artefici ch'egli fece per proprio studio», in particolare «dell'Albano, di Guido, del Barocci, di Raffaello, ridotte in picciole proporzioni, e lavorate, come suol dirsi col fiato». Sempre per la biografia del Salvi vedi C. Prete, *Le 'Notizie' di Marcello Oretti per una biografia del Salvi*, in *Sassoferrato "pictor virginum". Nuovi studi e documenti per Giovan Battista Salvi*, a cura di C. Prete, Ancona 2010, pp. 88-102. Il recente ritrovamento di un libretto tascabile con un compendio della guida di Roma del Titi a firma di Pietro De' Sebastiani, che lo pubblicò nel 1677, riporta la notizia che Salvi vestiva l'abito di terziario francescano e che le sue opere, «per lo più Imagini della Vergine» dipinte «con tal devozione, e vaghezza, che non ha pari», erano «già in mano de molti prencipi grandi, più per la devozione che per l'arte»; S. Blasio, *Un "professore della lingua toscana" del Seicento che fa il cicerone a Roma e un suo rarissimo libretto (con una notizia su Sassoferrato): il Nuovo Metodo, le Pitture più notabili e le Cose più notabili di Pietro De' Sebastiani*, in *Sassoferrato dal Louvre a San Pietro. La collezione riunita*, catalogo della mostra (Perugia, complesso monumentale di San Pietro, Galleria Tesori d'Arte, 8 aprile-1 ottobre 2017) a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno 2017, pp. 239-245, 247-288, in particolare p. 253.

21 In questo contesto Zeri rende noto un documento dell'Archivio di Stato di Roma, del 12 ottobre 1688, dove è descritta in dettaglio la dote della figlia Agata che conferma l'impressione che molti quadri fossero autografi, con qualche copia di sue composizioni forse eseguite da altri. Il documento è stato pubblicato da P. Cavazzini, *L'inventario in morte del Sassoferrato e il problema delle copie*, in *Sassoferrato "pictor virginum"*, cit. (vedi nota 20), pp. 56-69, in particolare, pp. 66-67, appendice documentaria III.

ANNALI 2019_.indd 106 18/11/19 14:24

Maria della Cima a Genzano, di cui Zeri per primo aveva scoperto il luogo di origine risalendovi attraverso una copia realizzata per una chiesa di Genzano; l'*Annunciazione* di Casperia e la *Madonna del Rosario* (1643), per la basilica di Santa Sabina a Roma, realizzata su commissione di Olimpia Pamphili principessa di Rossano in sostituzione di una *Sacra Famiglia* attribuita a Raffaello e donata nel 1636 al cardinale Antonio Barberini seniore[22]; «l'enorme numero di piccoli quadri devozionali, soprattutto l'immagine della Madonna con il Bambino, che il pittore ha praticamente moltiplicato all'infinito»; infine, la quantità di copie che ha realizzato da artisti antichi e contemporanei, italiani e stranieri, comporta una riflessione conseguente e da questa scaturita, e in larga parte condivisibile, sull'autografia delle sue opere: vale a dire che, a fronte di un numero imprecisato di copie, varianti, repliche che sono però "perfettamente autografe", non è esistita una bottega del Salvi – e come confermano, del resto, i dati ad oggi reperiti che non indicano mai figure di garzoni, collaboratori o allievi alle sue dipendenze [23]–, ma che sono esistiti dei copisti del Salvi, affermazione che smentisce quanto in parte sostenuto in *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*. Ma Zeri ne focalizza anche il raffinato senso del colore, che deve qualcosa anche al colorismo delle opere marchigiane di Lorenzo Lotto, rivelando in Sassoferrato un interesse anche tecnico per il Rinascimento, inusuale nella pittura del Seicento. Ed è qui che Zeri innesta le considerazioni sulla straordinaria esecuzione tecnica delle opere del "pictor virginum": la sua pennellata individuale, «difficilissima da imitare», la sua mano «infallibile, di una precisione eccezionale», «che non sbaglia mai nemmeno di un millimetro» e mostra, per contrasto, la «rozzezza, una penuria di valori che si rivela immediatamente» nelle copie e nei copisti ma anche i suoi segreti tecnici, uno dei quali consisteva nel mescolare fra di loro colori diversi per ottenere certi effetti, come nel bianco, che nei suoi dipinti, quando è il maestro e non un copista, non è mai bianco puro, ma contiene sempre qualche goccia di giallo, di ocra, oppure nei rossi e negli azzurri, «che hanno mescolati degli altri colori in piccolissime dosi», conferendo così all'insieme una specie di patina dorata. È in questo passaggio che Zeri tira in ballo Raffaello Sanzio sia come fonte tecnica sia come imprescindibile modello figurativo: non solo il Raffaello giovanile, «quello più dolce», «più adatto all'immagine sacra» dice Zeri[24], ma l'urbinate lungo tutto

22 G. Vitaletti, *Il Sassoferrato (Giambattista Salvi 1609-1685)*, Sassoferrato 1990, p. 50. Sul dipinto D. Matteucci, *La Madonna del Rosario di Santa Sabina a Roma: la committenza, la storia, l'iconografia*, in *Sassoferrato "pictor virginum"*, cit. (vedi nota 20), pp. 82-87.

23 Cavazzini, *L'inventario in morte del Sassoferrato,* cit. (vedi nota 21), p. 58, fa notare come negli Stati delle anime non è mai specificato che i figli divennero suoi aiutanti.

24 Zeri propone numerosi confronti fra le opere dei due artisti per i quali rinvio al suo testo, in particolare con celebri capolavori di Raffaello (*Madonna Conestabile,* predella della Pala Oddi, predella della Pala Baglioni, *Deposizione Baglioni*, *Madonna Mackintosh*, *Madonna Aldobrandini*, *Madonna di Foligno*).

ANNALI 2019_.indd 107 18/11/19 14:24

l'arco della sua attività (fig. 1), a cui Salvi apporta le sue variazioni come se lavorasse sulla "spartito raffaellesco", talora guardato attraverso il modello incisorio. Ma Zeri riflette anche sulle numerose copie da Pietro Perugino realizzate per la basilica di San Pietro a Perugia, modelli protoclassicisti – osserva ancora Zeri –, classicisti senza essere neoclassici, cioè «senza motivi archeologici», che saranno innestati da Raffaello. Copie non «fatte per ingannare» ma «versioni alla moderna, intenzionalmente alla moderna, di modelli più antichi». Ma Zeri durante la conferenza di San Severino Marche, fu il primo a ricondurre a Sassoferrato la predella con l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al tempio*, replica fedele di quella eseguita da Raffaello per la Pala Oddi (già nella chiesa di San Francesco al Prato a Perugia e oggi nella Pinacoteca Vaticana), che venne acquisita dallo Stato per la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino nel 1996 e che lui aveva visto in una collezione francese a Clermont-Ferrand, dove era pervenuta nel 1904, acquistata a caro prezzo come opera di Raffaello. Il confronto ideale fra i tre maestri Perugino-Raffaello-Sassoferrato proposto da Zeri ha preso corpo in una brillante mostra organizzata nel 2013 presso il Collegio del Cambio di Perugia e curata da Francesco Federico Mancini e Antonio Natali[25]. Nell'esposizione, al volto allo specchio di Perugino, dipinto in *trompe-l'oeil* sulla parete sinistra della Sala dell'Udienza, sono stati avvicinati, insieme ad altre opere (fra le quali alcune di quelle realizzate per il complesso di San Pietro), l'*Autoritratto* di Raffaello, verosimilmente coinvolto in qualità di collaboratore nella realizzazione di alcune parti della decorazione del Cambio e quello di Sassoferrato, entrambi della Galleria degli Uffizi. Salvi, l'artista che, più di ogni altro, consapevolmente rivisita, ormai in pieno Seicento, la lezione dei suoi predecessori, è stato presentato in mostra – e sulla scorta anche di Zeri –, come erede ideale di Perugino e Raffaello non solo nella purezza formale delle immagini ma anche nella ricerca di uno stile pacato e seducente, che ripropone «quella dolcezza, quella affettuosità, quella calma tipica di certa pittura del protoclassicismo dell'inizio del Cinquecento», come scrive Zeri, adatta al coinvolgimento di un pubblico sensibile ai dettami della chiesa riformata. La singolarità di avere a Perugia un robusto *corpus* di opere del Salvi, tutte concentrate nella basilica di San Pietro, ad eccezione dell'*Immacolata Concezione* che fu requisita da Dominique-Vivant Denon nel 1811 finendo in Francia l'anno successivo, dove sarà esposta nell'ambiziosa mostra delle "ècoles primitives", inauguratasi ufficialmente al Louvre nel 1814 (l'opera si trova ancora oggi a Parigi, al Musée du Louvre)[26], ha offerto la possibilità di aprire un'eloquente finestra

25 *Perugino e Raffaello. Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia,* catalogo della mostra (Perugia, Nobile Collegio del Cambio, 22 giugno-20 ottobre 2013), a cura di F.F. Mancini, A. Natali, Passignano sul Trasimeno 2013.

26 Al rientro temporaneo di quest'opera e alla valorizzazione degli altri sedici dipinti ancora oggi

ANNALI 2019_.indd 108 18/11/19 14:24

su questo fenomeno di *revival,* che si scopre assai meno citazionista e accademico di quanto certa letteratura, anche recente, ha voluto far credere. La prolungata e iterata committenza al Salvi, da parte della comunità benedettina di San Pietro fu, con buone probabilità, favorita dal dotto prelato di Sassoferrato Torquato Perotti, figura di spicco della curia romana con il ruolo di cameriere segreto di papa Urbano VIII Barberini[27].

Gia Zeri aveva suggerito, nella conferenza di San Severino Marche, confronti in direzione delle opere di Timoteo Viti, Domenico Tintoretto (figg. 2-3), Annibale Carracci e Guido Reni[28], ma anche con dipinti iconici del Trecento: è il caso dell'*Annunciazione* nella chiesa della Santissima Annunziata di Casperia, già Aspra Sabina, che è «una interpretazione in chiave moderna» del motivo iconografico famosissimo dell'*Annunciata* della Santissima Annunziata di Firenze, «uno dei quadri miracolosi più venerati nell'area italiana», dove la luce sottolinea «il colore vivissimo, un colore quasi neoquattrocentesco, un colore azzurro, soprattutto, che fa pensare ai lapislazzuli di certe tavole del Beato Angelico». Anche le tele realizzate per San Pietro a Perugia rivelano una profusione, un eccesso quasi, nell'uso di lapislazzuli – si veda la *Madonna del Giglio* (fig. 4), tratta da una immagine miracolosa e salvifica riferita a Giovanni di Pietro lo Spagna –, che conferma non solo la potenza economica degli abati del monastero lungo tutto il corso del Seicento, in particolare dell'abate Leone Pavoni (accorto committente del Salvi e insieme del caravaggesco Spadarino)[29], ma anche la volontà citazionista nello

presenti presso il complesso monumentale di San Pietro a Perugia, esposti a confronto con altri "modelli nobili", è stata dedicata la mostra *Sassoferrato dal Louvre a San Pietro,* cit. (vedi nota 20). In precedenza sulle opere di San Pietro: F. Macé de Lépinay, *Archaïsme et purisme au XVII siècle: les tableaux de Sassoferrato à S. Pietro de Pèrouse*, "Revue de l'art", IX, 1976, 31, pp. 38-56; C. Galassi, *"Un quattrocentista smarrito nel Seicento": Giovan Battista Salvi e la pittura della devozione nelle opere per l'abbazia di San Pietro a Perugia*, in *Sassoferrato "pictor virginum"*, cit. (vedi nota 20), pp. 70-81; Id., *Pittura e devozione: "le preziosissime copie delle opere del Perugino e di Raffaello, eseguita dal Sassoferrato", per San Pietro a Perugia*, in *Perugino e Raffaello. Modelli nobili*, cit. (vedi nota 25), pp. 87-111.

27 Presso Perotti, se ci atteniamo ad un appunto manoscritto tardo-settecentesco di Pierfrancesco Ferretti, governatore di Sassoferrato e pubblicato da Vitaletti, *Il Sassoferrato,* cit. (vedi nota 22), p. 38, si sarebbe recato Giovanni Battista Salvi nel 1628. Definito «intimo familiare» del papa, Perotti, che era anche amico del Marino, avrebbe concluso la sua esistenza terrena ad Amelia, città della quale fu vescovo dal 1633 al 1642, anno della morte. La sua presenza in territorio umbro in date coincidenti con l'attività di Sassoferrato, rendono plausibile un suo intervento presso l'abate Pavoni, oriundo di Todi, a favore dell'artista conterraneo. Ho sostenuto per prima questa ipotesi già dal 2010. Cfr. Galassi, *"Un quattrocentista smarrito"*, cit. (vedi nota 26), p. 73; quindi Id., *Pittura e devozione*, cit. (vedi nota 26), pp. 99-100; Id., *Sassoferrato tra copia e interpretazione*, in *Sassoferrato dal Louvre*, cit. (vedi nota 20), pp. 25-80, in particolare p. 61.

28 Per tali confronti rinvio al mio saggio sopra citato *Sassoferrato tra copia e interpretazione*. In particolare, la copia da Viti, la *Santa Apollonia* della basilica di San Pietro a Perugia, trae ispirazione da un analogo soggetto dello stesso conservato nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, mentre la copia da Domenico Tintoretto è la *Maddalena penitente* (fig. 3), della Galleria Tesori d'Arte del complesso monumentale di San Pietro a Perugia, tratta dalla precedente tela del Robusti ora nella Pinacoteca Capitolina di Roma (fig. 2). I dipinti, insieme ad altri tratti da Perugino, Raffaello, Ventura Salimbeni e Hans Burkmair il Vecchio, sono stati esposti nella mostra del 2017 a San Pietro.

29 Per questi aspetti, non solo sul concetto di copia ma anche sul ruolo di Pavoni e di altri abati (fra questi Marco Antonio Vespignani), vedi Galassi, *Sassoferrato tra copia e interpretazione*, cit. (vedi nota 27), pp. 25-80.

ANNALI 2019_.indd 109 18/11/19 14:24

stile, nella tecnica e nell'iconografia, dei modelli antichi, in un cosciente e intenzionale recupero del potenziale sacro e devozionale della pittura del primo Rinascimento. Sassoferrato, attraverso la stampa di traduzione – e la riproduzione degli originali divenne di grande attualità nel Sei e Settecento, con il dibattito sulla stampa in generale e su quella di "traduzione" in particolare[30] – imita anche altri artisti del Seicento: come sottolinea Zeri Annibale Carracci ma, possiamo aggiungere, anche Simon Vouet – la *Madonna della rosa*, per esempio, attraverso l'incisione del 1638 di Claude Mellan –, Pierre Mignard, grazie alle incisioni di Francois de Poilly[31], Guido Reni e Simone Cantarini. In altri casi sono celebri immagini di Andrea del Sarto a fungere da modello, il pittore «senza errori», secondo la definizione datane da Giorgio Vasari, che ne elogia la perfezione formale, ma anche maestro di una generazione di eccentrici come Pontormo e Rosso Fiorentino: vi risale da una stampa di Bloemaert, la *Vergine con il Bambino e san Giovannino,* tratta da un perduto quadro già in collezione Giustiniani a Roma[32]; in altri casi sono i prototipi di Tiziano e di Federico Barocci ad essere richiamati dalla storiografia più recente[33]. Zeri, però, è stato anche il primo ad allargare la rosa dei possibili modelli di Sassoferrato, chiamando in causa artisti non italiani come Joos van Cleve, confronto che è stato approfondito nel catalogo della mostra di Perugia del 2017, con la *Madonna del garofano* del Suermondt-Ludwig Museum di Aquisgrana (fig. 5) e della quale esistono, oltre quella presentata a Vienna in asta da Dorotheum[34] (fig. 6), altre due versioni in una collezione privata e nella Gemäldegalerie degli Staatliche Museen di Berlino (fig. 7). Anche in questo caso non si tratta di copia ma di libera interpretazione, differente persino nelle dimensioni[35]: il brano più sorprendente è indubbiamente il vaso di fiori con i garofani che non compare nell'originale e che, insieme alle albicocche, costituisce uno straordinario quadro nel quadro, tanto da far ipotizzare a Federico Zeri che di Sassoferrato in futuro potrebbero scoprirsi delle nature morte, come si desume anche dal dettaglio, posto dietro la figura della Vergine nell'*Annunciazione* di San Pietro

30 G.C. Sciolla, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti,* Torino 2001, p. 11.

31 L'argomento è stato affrontato da J. C. Boyer, F. Macé de Lépinay, *The 'Mignardes', Sassoferrato and Roman classicism during the 1650s*, "The Burlington Magazine", 935, 123, 1981, pp. 69-74.

32 A. Cerboni Baiardi, *La mano di Apelle. Sassoferrato e l'incisione: dalla copia alla divulgazione*, in *Sassoferrato "pictor virginum"*, cit. (vedi nota 20), pp. 37-55, in particolare p. 39.

33 Nella *Stima della Galleria Frasconi a Sassoferrato,* eseguita da Corrado Ricci e Giulio Cantalamessa, è ricordata una "Annunziazione, altra copia dal Barocci"; cfr. Cavazzini, *L'inventario in morte del Sassoferrato*, cit. (vedi nota 21), pp. 56-69, in particolare, p. 69, appendice documentaria V.

34 Dorotheum, Vienna, 21 aprile 2015, lotto n. 52. Il dipinto, proveniente dalla collezione di Helene Wili von Kapff (1887-1973, Berna, Svizzera), era stato battuto in precedenza da Christie's, London, 29 November 1968, lotto 70. Sul dipinto cfr. F. Russell, *Sassoferrato and his Sources: a Study of Seicento Allegiance*, "The Burlington Magazine", 895, 119, 1977, pp. 694-700, in particolare p. 696, fig. 39.

35 Sono 50 cm di altezza contro i 120 di Sassoferrato in tutte le versioni.

ANNALI 2019_.indd 110 18/11/19 14:24

(fig. 8), del cestino da cucito, mirabile brano che riporta in un contesto di domestica quotidianità la scena sacra dell'annuncio. Mentre si conoscono altre sue rielaborazioni anche della *Madonna della Pera* di Dürer, altro artista verso il quale Zeri indirizza nella conferenza di San Severino Marche.

A conclusione di una serie di confronti di tipo stilistico-formale, Zeri apre ad un discorso diverso, interrogandosi sul significato di tutte queste copie da fonti disparate, se esse rispondano ad una logica di mercato e quindi alla necessità di diversificare la produzione – verso questa ipotesi spinge, per esempio, la riscoperta dell'inventario in morte di Sassoferrato[36] – o se rispondano, invece, ad una scelta intenzionale dell'artista, motivata dai consigli di un teologo-ideologo e sulla quale il critico di Mentana riteneva che in futuro sarebbero potute spuntare nuove piste di ricerca.

È qui che emerge un interesse per il contesto produttivo, le fonti documentarie e la committenza finora sommerso in Zeri, di certo stimolato da una nuova idea di storia sociale dell'arte, quale si era venuta configurando grazie soprattutto alle ricerche di Francis Haskell che, nel 1963, aveva dato alle stampe *Patron and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, un testo fondamentale nel quale non più le opere d'arte ma i committenti si trovavano a giocare un ruolo da protagonista. Prima ancora della traduzione in italiano del testo di Haskell, uscita nel 1966 per i tipi dell'editore Sansoni, erano state date alle stampe le traduzioni in lingua italiana dei saggi di Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, pubblicato nel 1964 nella Piccola Biblioteca Einaudi e soprattutto di Frederick Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, sempre edito presso Einaudi nel 1960[37], ben noto a Zeri, assiduo frequentatore dell'ambiente anglosassone. Se per lo studioso l'obiettivo principale della sua ricerca sarebbero rimasti sempre gli artisti, le opere e la filologia attributiva, quell'auspicare un approfondimento di ricerca documentaria sul Salvi, insieme al tentativo di comprensione del contesto culturale e religioso della Roma tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento in cui il suo operato veniva ad inserirsi, rivelano, indubbiamente, un avvicinamento alla metodologia d'indagine della storia sociale dell'arte e di Haskell che, non a caso, aveva recensito nel 1958 *Pittura e Controriforma*, apprezzandolo in particolare per le ricerche relative ai «Farnese patronage on the arts» ma criticandolo, invece, proprio per «the

36 Cfr. Cavazzini, *L'inventario in morte del Sassoferrato*, cit. (vedi nota 21).

37 Per questi aspetti G. C. Sciolla, *Critica d'arte nell'Italia della Ricostruzione. Alcune riflessioni*, 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 (SISCA) (Perugia, Palazzo Baldeschi, Fondazione Orintia Carletti Bonucci, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno 2017, pp. 17-32, in particolare pp. 28-29.

ANNALI 2019_.indd 111 18/11/19 14:24

lack of documentary evidence»[38]. Del resto proprio Francis Haskell, che collega lo "stile fuori moda" dell'artista e "la limitata varietà dei suoi soggetti" alla classe sociale dei committenti per lo più sconosciuti, aveva scritto pagine illuminanti sulla committenza di quella *middle class* di «ecclesiastici, commercianti, medici e avvocati che non facevano parte degli ambienti dominanti», che richiedevano «immagini pie, soprattutto, eseguite in gran numero nelle botteghe di pittori di successo o copiate dalle pale d'altare più famose». «Per uomini come questi – scrive ancora Haskell – Sassoferrato dipingeva quelle sue immagini sacre composte e un po' arcaizzanti, che per lungo tempo sono state attribuite alla mano di un seguace di Raffaello»[39].

L'interrogarsi di Zeri sulla «concezione cristiana della storia» che prevede di leggere la storia come un *continuum* che comincia con la Creazione e si conclude con il Giudizio Universale[40], idea che cozza con la visione rinascimentale e che porta all'annientamento dell'arte sacra medievale il cui culmine è rappresentato dalla demolizione della basilica di San Pietro, si chiarisce, forse, alla luce della ricezione delle teorie di storia sociale dell'arte e d'indagine sulla committenza: in questa chiave Zeri motiva anche la nascita della Riforma protestante, che si oppone alla figurazione sacra allo stesso modo in cui la religione e l'arte islamica rifiutano la figuratività. È in questo contesto che Zeri si riallaccia alla questione, già affrontata in *Pittura e Controriforma*, di come dipingere le immagini sacre, una questione che si dipana fra la Compagnia di Gesù attraverso padre Giuseppe Valeriano, che fa sue le teorie di Giovanni Andrea Gilio, cioè di una "regolata mescolanza" fra le iconografie antiche e la pittura moderna, i tentativi

38 F. Haskell, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta by Federico Zeri,* "The Burlington Magazine", 668, 100, 1958, pp. 396-399. Sul saggio di Zeri, P. Tosini, *Pittura e Controriforma: Federico Zeri e l'arte senza tempo della Maniera*, in *Federico Zeri, dietro l'immagine,* cit. (vedi nota 2), pp. 70-74. In realtà nel saggio, dal punto di vista metodologico, anche se è primaria l'analisi dei caratteri stilistico-formali, le scelte stilistiche degli artisti presi in considerazione vengono inserite nell'ambiente artistico romano del tardo Cinquecento, con aperture sul contesto storico, culturale, religioso e sociale della Roma controriformata. Ha scritto giustamente G.C. Sciolla, *"Alcuni lo chiamavano il Van Dick della scuola romana". L'arte di Scipione Pulzone: appunti sulla ricezione antica e sulle interpretazioni critiche moderne*, in *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno-27 ottobre 2013), a cura di A. Acconci, A. Zuccari, Roma 2013, pp. 175-189, in particolare p. 182, che tale orientamento critico si giustifica con la situazione della storia della critica d'arte italiana alla fine degli anni cinquanta, quando «per il superamento dell'idealismo crociano e del formalismo ancora prevalente, si dava spazio, ma talora con aspre riserve, anche da parte della corrente marxista, alle nuove ricerche storico sociali e culturali anglosassoni, di cui si proponevano le prime importanti traduzioni». Sull'argomento G. C. Sciolla, *"Paura del nuovo": la ricezione della storia sociale dell'arte nell'Italia del dopoguerra*, in *Sotto la superficie visibile. Studi in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo, G. Tomasella, Treviso 2013, pp. 429-437.

39 F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca,* traduzione di V. Borea, Firenze 1966, pp. 211-212.

40 Nel saggio Zeri confronta tale visione con il pensiero marxista: «Per i marxisti – scrive, rivelando anche in questo passaggio la sua ricezione delle teorie di storia sociale dell'arte – la storia è un continuum, comincia con le società neolitiche e comuniste, poi arriva al peccato originale che è l'istituzione del capitale privato, guerre, malattie, oppressione, sfruttamento, disastri di vario genere, infine si approda al comunismo universale, che è come il Giudizio Universale».

ANNALI 2019_.indd 112 18/11/19 14:24

figurativi di Federico Zuccari e i "quadri bizzarri" e "senza tempo" di Scipione Pulzone, incredibile *alter ego* di Sassoferrato non solo per la sua produzione, fatta essenzialmente di quadri sacri e ritratti, ma anche per l'assenza, nel catalogo di entrambi gli artisti, di dipinti di iconografia profana[41]. Un legame preciso tra i due pittori che Zeri individua nella ritrattistica – e lo stesso è stato tra i primi a rivalutare l'eccellenza di Sassoferrato anche in questo genere pittorico, nel quale è da considerare a pieno titolo tra i grandi del Seicento europeo[42] (fig. 9) – ma anche nella produzione sacra, a cui Salvi unisce lo studio della luce dei pittori fiorentini (come Andrea Commodi), una luce che ha una precisa funzione simbolico-iconologica, cioè va interpretata come grazia divina «che pervade la materia» come nella pittura fiamminga, giungendo a creare opere nelle quali «c'è l'antico e il moderno», ma «c'è anche il Nord», in quanto cerca di interpretare modelli dei paesi staccatisi dalla Chiesa di Roma e che fa di Sassoferrato non «un fabbricante di immaginette sacre», ma «un grandissimo pittore». Una luce-grazia divina, che Zeri spiega anche come antidoto al quietismo, di ispirazione ideologico-teologico da parte di un alto prelato, sconosciuto peraltro, il quale «voleva migliorare le formule di Scipione Pulzone, del Valeriano, di Andrea Commodi», allo stesso modo in cui la nuova figuratività tridimensionale di Giotto si era affermata nel cantiere assisiate in una regione, l'Umbria, in cui pullulavano i catari e sempre quindi in funzione antieretica[43].

Seguendo il filo di questa interpretazione, di un Pulzone come artista che, dopo il Concilio di Trento, rifonda moralmente le immagini del sacro giungendo ad esiti di compostezza narrativa, di resa cristallina dei dettagli e di coerenza stilistica che anticipano di mezzo le secolo le scelte formali e concettuali del Salvi[44], Zeri cercava, ancora una volta, una spiegazione in chiave di storia sociale dell'arte, delle formule figurative di artisti come Pulzone e Sassoferrato, che riaffermano il valore simbolico della luce,

41 Zeri nel saggio riferisce a Scipione Pulzone un unico dipinto di soggetto profano, le *Tre Grazie*, un rame ex collezione Beatrice (cm 38 x 23), venduto da Christie's a Roma nel 1978 (7 dicembre 1978, n. 158), segnalato nel 1985 in collezione privata a Milano, quadretto la cui autografia è accettata anche da A. Dern, *Scipione Pulzone (ca. 1546-1598)*, Weimar 2003, pp. 121-122, n. 28, rifiutata invece da A. Vannugli, *Scipione Pulzone ritrattista. Traccia per un catalogo ragionato*, in *Scipione Pulzone. Da Gaeta,* cit. (vedi nota 38), pp. 25-63, in particolare p. 30. Vannugli ritiene che il rame vada invece restituito a Jacopo Zucchi, per le caratteristiche non solo delle figure ma anche per la presenza dei vasi sul pavimento e la resa dell'ambientazione. Lo stesso ritiene di conseguenza apocrifa la firma vergata, insieme all'anno 1580 (SCIP. CAETANUS A. D. MDLXXX), apposti sul cartellino in basso. Una foto del dipinto è conservata nella Fototeca Zeri, scheda 30607, busta 0342. Pittura italiana sec. XVI. Roma. Alberti, Pulzone, Fascicolo 5. Scipione Pulzone (eccetto ritratti).

42 Su Sassoferrato e il ritratto S. Blasio, *Sassoferrato ritrattista*, in *Perugino e Raffaello. Modelli nobili*, cit. (vedi nota 25), pp. 67-86.

43 In questo passaggio Zeri rifiuta di leggere l'immagine tridimensionale e la nuova figuratività – che affermano il valore della realtà tangibile del ciclo assisiate – in chiave marxista, economica e in collegamento alla borghesia in ascesa.

44 M. Pulini, *Un eremita in Piazza di Spagna*, in *Il Sassoferrato un preraffaellita,* cit. (vedi nota 18), pp. 39-54, in particolare p. 42.

ANNALI 2019_.indd 113 18/11/19 14:24

ma anche la validità dell'antico e delle immagini soprattutto nei confronti dell'Europa settentrionale che si era staccata da Roma. In conclusione, Zeri vede nella pittura di Sassoferrato, grande e non "piccolo" pittore, una «trasfigurazione di materia, luce e fisionomia» totale, «una specie di purezza assoluta, di purezza indicibile, che addirittura fa pensare a certe cose di Ingres, a una specie di sogno, di materia pura», con gli incarnati che sono «un miracolo» «di concezione e di esecuzione» (fig. 10), «uno dei grandi miracoli della pittura del Seicento». In conclusione, il Sassoferrato di Zeri è il vero Sassoferrato.

ANNALI 2019_.indd 114 18/11/19 14:24

1. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Copia della Deposizione Baglioni di Raffaello*, Perugia, basilica di San Pietro

ANNALI 2019_.indd 115 18/11/19 14:24

2. Domenico Robusti detto il Tintoretto, *Maddalena penitente*, Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca Capitolina

3. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Maddalena penitente* (da Tintoretto), Perugia, complesso monumentale di San Pietro, Galleria Tesori d'Arte

ANNALI 2019_.indd 116 18/11/19 14:24

4. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Madonna del Giglio* (da Giovanni di Pietro detto lo Spagna), Perugia, complesso monumentale di San Pietro, Galleria Tesori d'Arte

5. Joos van Cleve, *Madonna*, Aquisgrana, Suermondt-Ludwig Museum

ANNALI 2019_.indd 117 18/11/19 14:24

6. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Madonna del Garofano* (da Joos van Cleve), Vienna, Dorotheum, 21 aprile 2015, n. 52

7. Anonimo, *Madonna*, copia di bottega da un originale perduto di Joos van Cleve, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

8. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Annunciazione* (da Raffaello), Perugia, basilica di San Pietro

ANNALI 2019_.indd 118 18/11/19 14:24

9. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Ritratto del cardinale Angelo Francesco Rapaccioli*, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art

10. Giovanni Battista Salvi detto il Sassoferrato, *Betsabea al bagno*, collezione privata

ANNALI 2019_.indd 119 18/11/19 14:24

«HO VISTO LA FOTOGRAFIA E NON SONO ALIENO D'APRIR TRATTIVE PER L'ACQUISTO DEL QUADRO»: ALESSANDRO PICELLER, CORRADO RICCI, LA MONOGRAFIA SU PINTORICCHIO E LA COMPRAVENDITA DEL BARTOLOMEO CAPORALI DEGLI UFFIZI

"Ho visto la fotografia e non sono alieno d'aprir trattive per l'acquisto del quadro": Alessandro Piceller, Corrado Ricci, the monography dedicated to Pintoricchio and the sale of the Virgin and Child by Bartolomeo Caporali to the Museum of Uffizi

Luca Ciancabilla

In 1901 Corrado Ricci, at that time director of the Brera Gallery, began his correspondence with Alessandro Piceller, an antique dealer from Perugia who, from the last quarter of the XIXth century, traded in works of art and ancient objects coming from archaeological excavations. At the beginning of their business relationship Piceller helped Ricci to discover two panels on wood by Pintoricchio which were preserved in a private collection near Perugia, and then, in the 1903, when the scholar had already become director of the Uffizi Gallery in Florence, he offered Ricci the opportunity to purchase an unpublished painting by Bartolomeo Caporali which was at that time on the e market. The risk of the wood panel being bought by some foreign museums was very high and for this reason Ricci, to avoid this masterpiece going out of Italy, decided to buy it without having obtained the permission of the Ministry. The purpose of this essay, thanks to the investigation of three archives (the Archive of the Classense Library, the Piceller family Archive and the Archive of the Uffizi Gallery), is to trace the events leading to the painting being brought to the collection of the Florence Gallery.

ANNALI 2019_.indd 120 18/11/19 14:24

IL *SASSOFERRATO COPISTA* DI FEDERICO ZERI

The Sassoferrato copyist *by Federico Zeri*

Cristina Galassi

The lecture on *Sassoferrato copyist* was held by Federico Zeri on 26 September 1986 in San Severino Marche and was published on the occasion of the first anniversary of the death of the art historian, on 5 October 1999. With this essay, already anticipated by previous studies on the artist and written in an icastic, synthetic but very effective style, Zeri totally overturns the consolidated idea of the painter as mere copyist to make him "a great painter of the sacred art of Catholicism, from the sixteenth century to today", a conscious seventeenth-century re-proposer of the successful formula of Giovanni Andrea Gilio's "regulated mixture". It is from Zeri's pages that an idea of Salvi as "copyist" emerges not in the commonly accepted meaning of this term, but, rather, as an "author" as Luciano Canfora used it, i.e. as a refined, true artist, who created works of invention but who produced, more often and intentionally, copies from famous masters of the Renaissance and of his own times, also using engraving as a figurative medium, to satisfy the requests of a very thriving market and demonstrating unusual inventive and capacity for the reinterpretation of the original works.

ANNALI 2019_.indd 121 18/11/19 14:24

LETTERATURA ARTISTICA

ANNALI 2019_.indd 123 18/11/19 14:24

RAGIONI FIGURATIVE IN DIFESA DI DANTE. LE LEZIONI SULL'*INFERNO* DI GIOVAN BATTISTA GELLI*

Silvia Vantaggiato

1.

> Avendo poi fatto Giovanni Zanchini, dirimpetto alla cappella de' Dini in Santa Croce di Firenze, cioè nella facciata dinanzi, entrando in chiesa per la porta del mezzo a man manco, una cappella molto ricca di conci, con sue sepolture di marmo, allogò la tavola al Bronzino, acciò vi facesse dentro un Cristo disceso al Limbo per trarne i Santi Padri. Messovi dunque mano, condusse Agnolo quell'opera con tutta quella possibile estrema diligenza che può mettere chi desidera acquistar quella gloria in simigliante fatica. Onde vi sono ignudi bellissimi, maschi, femine, putti, vecchi e giovani, con diverse fattezze e attitudini d'uomini che vi sono ritratti molto naturali, fra' quali è Iacopo Puntormo, Giovanbatista Gello, assai famoso Accademico fiorentino, e il Bacchiacca dipintore, del quale si è favellato di sopra. E fra le donne vi ritrasse due nobili e veramente bellissime giovani fiorentine (…)[1].

Nella descrizione della committenza a Bronzino della grande tavola con la *Discesa di Cristo al Limbo*[2], Giorgio Vasari identifica nel vecchio e barbuto alle spalle di Cristo, Giovan Battista Gelli (Firenze, 1498-1563)[3], figura singolare di artigiano-letterato che cerca di affrancarsi dalla subalternità del suo lavoro attraverso lo studio, in particolare,

* *Questo contributo è tratto dalla mia tesi di laurea triennale in Lettere Moderne, intitolata* Giovan Battista Gelli scrittore d'arte, *discussa presso l'Università del Salento nell'a.a. 2015-2016. Ringrazio il mio relatore, prof. Massimiliano Rossi, per aver vigilato quel lungo cantiere e atteso i risultati più meditati.*

1 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, VI (testo), Firenze, 1966-1987, pp. 234.

2 C. Falciani, *Della pittura sacra, ma anche di «fianchi, stomachi ec.»* e L. Morini, *Discesa di Cristo al Limbo*, in *Bronzino. Poeta e pittore alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2010, pp. 285-288 e pp. 304-305. Il ritratto di Gelli compare anche in un arazzo del ciclo disegnato da Bronzino e dedicato a Giuseppe Ebreo: L. Meoni, *Le storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina*, in *Viaggio tra i tesori del Quirinale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 29 aprile-30 giugno 2010) a cura di L. Godart, Loreto 2010, pp. 251-265.

3 Una trattazione sistematica e ancora valida è offerta da A. De Gaetano, *Giambattista Gelli and the florentine Academy. The rebellion against Latin*, Firenze 1976. Recentemente è tornato sull'argomento, proponendo un'ampia bibliografia, C.A. Girotto: «Battista Gelli che è pur un galante huomo», "Studi (e testi) italiani", 30, 2012, pp. 69-107; *Giovan Battista Gelli*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, II, Roma 2013, pp. 189-200.

ANNALI 2019_.indd 125 18/11/19 14:24

di Dante. Figura di spicco della cerchia di intellettuali gravitanti intorno a Cosimo I, egli godette, come dimostra il passo vasariano, di una certa familiarità con gli artisti[4].

La sua carriera letteraria è scandita dalla pubblicazione dei dialoghi morali (*Capricci del Bottaio* e *Circe*), delle commedie (*Lo errore* e *La sporta*)[5] e dagli impegni accademici. Infatti, dopo essere stato nominato lettore ufficiale della *Divina Commedia*, in seguito alla riforma dell'Accademia Fiorentina del 1553[6], Gelli commentò i versi dell'*Inferno* fino alla morte con l'intento di rafforzare il carattere autoctono del primato di Dante e, allo stesso tempo, dimostrare il valore estetico, filosofico e morale della *Divina Commedia*[7]. Tuttavia, già tra il 1541 e il 1551, dal podio accademico, aveva declamato e commentato versi danteschi tratti dal *Purgatorio* e dal *Paradiso* e alcuni testi del *Canzoniere* di Francesco Petrarca[8].

Nelle lezioni gelliane è chiaro il riverbero delle dispute contemporanee sul primato linguistico e letterario: le ricadute delle formulazioni contenute nelle *Prose della volgar lingua* (Venezia, 1525) sono abbastanza evidenti. Le affermazioni di Anima, nel ragionamento IV dei *Capricci del Bottaio*, costituiscono una premessa indispensabile per comprendere la doppia difesa gelliana:

4 Sulla contiguità tra artisti e letterati nella Firenze del XVI secolo si veda: D. Heikamp, *Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500*, "Il Vasari", 15, 1957, pp. 139-163; M. Spagnolo, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel 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, Manziana 2008, pp. 105-128; A. Geremicca, *'Damone' per 'Crisero' e gli altri. Benedetto Varchi e gli artisti (prima e dopo l'Accademia Fiorentina*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 11-26. Inoltre, Pontormo registra nel suo dettagliatissimo *Diario* «e così martedì veni a botega del Gello» (Jacopo da Pontormo, *Diario. Codice Magliabechiano VIII 1490 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Commentario al facsimile* con edizione critica del testo a cura di R. Fedi, con una nota codicologica di S. Zamponi, e una nota sui disegni di E. Testaferra, Roma 1996, p. 71).

5 Si vedano gli studi e la bibliografia proposta da C. Cassiani: *Metamorfosi e conoscenza. I dialoghi e le commedie di Giovan Battista Gelli*, Roma 2006; *L'*Asino *di Machiavelli e* La Circe *di Gelli*, in *Feritas. Humanitas e Divinitas come aspetti del vivere quotidiano nel Rinascimento*, atti del convegno (Chianciano Terme-Pienza, 19-22 luglio 2010), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2012, pp. 439-446; *Gelli «aspro» e «pensoso». Il tempo del comico e del paradosso*, in *Festina Lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di C. Cassiani, M. C. Figorilli, Roma 2014, pp. 225-242; *Il linguaggio degli animali e la letteratura del Cinquecento*, in *Bestie, filosofi e altri animali*, a cura di F. Cimatti, S. Gensini, S. Plastina, Milano 2016, pp. 161-179; *Umorismo lucianeo e tensioni eterodosse nei dialoghi del Cinquecento*, "Italianistica", 47, 2018, pp. 27-44; *Le commedie di Giovan Battista Gelli nella tradizione fiorentina*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di M. C. Figorilli, D. Vianello, Bari 2018, pp. 132-142.

6 G. Di Filippo Bareggi, *In nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia Fiorentina*, "Quaderni storici", 23, 1973, pp. 527-574; M. Plaisance, *L'Accademia e il suo Principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana 2004, pp. 325-337.

7 Le caratteristiche dell'impresa esegetica gelliana sono state efficacemente evidenziate da G. Mazzacurati, *L'albero dell'Eden. Dante tra mito e storia*, a cura di S. Jossa, Roma 2007, pp. 31-166.

8 Per questa prima fase esegetica si rinvia a D. Ghirlanda, *Le lezioni di Giovan Battista Gelli all'Accademia Fiorentina*, "Studi (e testi) italiani", 9, 2002, pp. 63-77; F. Pich, *Dante and Petrarch in Giovan Battista Gelli's lectures at the Florentine Academy*, in *Remembering the Middle Ages in early modern Italy*, edited by L. Pericolo, J. N. Richardson, Turnhout 2015, pp. 169-191.

ANNALI 2019_.indd 126 18/11/19 14:24

(…) volendo egli [Bembo] esser reputato de' primi nella lingua, e credendosi giostrare al pari del nostro Petrarca, lo loda maravigliosamente, parendogli a un tempo medesimo lodare anche se stesso; ma accorgendosi dipoi (come ingegnoso pure che egli è) di non poter appressarsi a Dante in modo alcuno, sospinto dall'invidia, il meglio che seppe si ingegnò di biasimarlo[9].

Se lo scrittore riveste un ruolo ormai acclarato nel panorama degli studi letterari, non è stato ancora ben definito il suo apporto alla ricca messe della critica d'arte del XVI secolo. La sua fortuna critica è pressoché delimitata dai giudizi espressi da Wolfgang Kallab e Julius von Schlosser all'inizio del XX secolo. Confinandolo tra i precursori di Vasari, Kallab[10] inquadra le brevissime biografie d'artista pubblicate da Girolamo Mancini nel 1896[11], evidenziando una totale mancanza di originalità e la stretta correlazione con i contributi dei contemporanei Anonimo Magliabechiano e Antonio Billi. Pochi anni più tardi, Julius von Schlosser riabilita la figura di Gelli "scrittore d'arte", non in virtù delle laconiche biografie, ma, grazie alle lezioni accademiche del 1549 dedicate ai sonetti di Francesco Petrarca scritti in lode del presunto ritratto di Laura realizzato da Simone Martini[12]. In entrambi i casi, vi ritroviamo un abbozzo di storia dell'arte dai tratti marcatamente cittadini, legata all'esaltazione del genio del Buonarroti, l'unico capace di valorizzare il risveglio artistico destato da Cimabue e Giotto[13] che troverà il massimo grado di compiutezza celebrativa e di rigore argomentativo nelle due edizioni de *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori* di Giorgio Vasari[14].

Attraverso la lettura del commento dell'*Inferno*, si cercherà di individuare una certa assiduità con la critica d'arte sia sul piano formale sia su quello sostanziale: la ricezione

9 G.B. Gelli, *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino 1976, p. 186. Sulla ricezione della lezione di Bembo è intervenuta A. Andreoni, *Alla ricerca di una poetica bembiana: il Dante 'lucreziano' di Benedetto Varchi*, "Nuova Rivista di Letteratura Italiana", 1, 2004, pp. 179-231.

10 W. Kallab, *Vasaristudien*, Wien-Leipzig 1908, pp. 178-207.

11 G. Mancini, *Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli*, "Archivio storico italiano", 17, 1896, pp. 32-62. Sull'opera sono intervenuti recentemente: S.U. Baldassarri, *Lorenzo Ghiberti e Giovan Battista Gelli tra autobiografia e biografia*, "Viator", 43, 2012, pp. 299-313; M. Daly Davis, *Le prime* Künstlerviten *dell'età moderna: il caso di Giovan Battista Gelli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 325-340.

12 J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 2004, p. 193. Inoltre F. Pich, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Pisa 2010, pp. 71-74.

13 M. Pozzi, E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006, pp. 30-59; É. Pommier, *L'invenzione della storia dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino 2007, p. 5; A. Monciatti, «Da Cimabue insino a oggi». Vasari e la tradizione fiorentina, intorno all'anno 1240 (con una nota per il ms. Magliabechiano XVII, 17), "Annali di critica d'arte. Nuova serie", 1, 2017, pp. 65-87.

14 Tra i contributi più recenti: *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, atti del convegno (Firenze, 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova, Venezia 2010; *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite*, cit. (vedi nota 11); M. Rossi, *Unione e diversità. L'Italia di Vasari nello specchio della Sistina*, Firenze 2014.

ANNALI 2019_.indd 127 18/11/19 14:24

gelliana del poema dantesco si declina anche secondo il precetto classico dell'*ut pictura poësis*[15] sotteso dalla presenza preponderante di metafore ascrivibili all'ambito artistico. Si tratta di esempi tratti dall'arte antica e codificati dalla trattatistica o da quella contemporanea e destinati a configurarsi come *topoi* diffusi o a rimanere giudizi personali e autonomi, propri dell'autore, costituendo una delle caratteristiche più interessanti e originali dell'intero commento. Essi ricorrono in ambiti riconducibili a due aspetti del poema dantesco, su cui Gelli insiste con particolare ostinazione: la profondità dottrinaria della *Divina Commedia* e la forza icastica con cui Dante forgia i propri versi; e si traducono, sul piano critico e letterario, in una riabilitazione della veste retorica dantesca, evidentemente sacrificata nelle dispute cinquecentesche sul primato, e nella creazione del binomio Dante-Michelangelo.

La *Lettura terza*, dedicata al V canto dell'*Inferno*[16], pronunciata tra il 1555 e il 1556, è particolarmente efficace perché, come si vedrà dalle ampie citazioni, propone in maniera esplicita i temi prediletti da Gelli e traccia in maniera eloquente quel sistema ermeneutico che coglie la figuratività del poema dantesco[17]. Negli scritti gelliani germogliano alcune considerazioni che si svilupperanno parallelamente all'evoluzione delle istituzioni culturali patrocinate da Cosimo I (Accademia degli Umidi poi trasformata in Accademia Fiorentina-Accademia del Disegno) e troveranno piena maturazione, dopo la metà del secolo, nell'allestimento definitivo delle *Vite* vasariane (1568) e nella teatrale celebrazione delle esequie di Michelangelo Buonarroti (1564).

2.

Nella spiegazione dei versi del V canto dell'*Inferno* riferiti all'incontro di Dante e Virgilio con i lussuriosi, Gelli deve misurarsi, ancora una volta, con la complessità morale e filosofica del poema. Per affermare la propria inadeguatezza rispetto al testo da commentare, nell'orazione che introduce la lettura, si serve di una metafora marinaresca arricchita dal riferimento topico al pittore greco Timante, autore della prima e perduta rappresentazione del *Sacrificio di Ifigenia*:

15 Segnalato proprio in riferimento alla presenza di questo *topos* e rubricato alla sezione VI "Pittura-Scultura-Poesia-Musica", P. Barocchi propone un passo gelliano nell'antologia *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, Milano-Napoli 1971-1977, pp. 286-289.

16 «*Inf.* V-VI, 96. *Lettura terza* composta di un'orazione e dieci lezioni, pubblicata dal Torrentino nel 1556. Nella stampa, si dice letta nel consolato d'Antonio Landi; onde s'arguisce che, cominciata in ottobre dovè esser terminata prima del 25 marzo 1556, nel qual giorno, il consolo usciva di carica». M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa 1890, p. 232.

17 Mazzacurati, *L'albero dell'Eden*, cit. (vedi nota 7), pp. 92-133; M.P. Ellero, *Aristotele tra Dante e Petrarca: la ricezione della* Poetica *nelle lezioni di Giambattista Gelli all'Accademia Fiorentina*, "Bruniana & Campanelliana", 13, 2007, pp. 463-476.

ANNALI 2019_.indd 128 18/11/19 14:24

> Veggendo voi le ricchezze e i tesori grandi, che scoprirò io che vo cercandone intorno a la proda del profondo pelago di questa opera, per conoscere che le mie forze non son da mettere il piede in più acqua, considerate quanto sieno di poi maggior quelle che debbono esser nel suo fondo ascose, sotto il velame della dottrina, e velate da l'arte e dalla bellezza della sua poesia; imitando in certo modo in questo caso quel Timante, pittore tanto celebrato che volendo dimostrare quanto fosse maggiore degli altri il dolore che aveva Agamennone della immolazione e morte d'Ifigenia sua figliuola, e avendo dipinti molto mesti e addolorati gli altri dipinse lui che si aveva coperto con la veste il volto; stimando molto meglio il lasciar pensar tal cosa da loro stessi a color che lo riguardavano, che il tentare di dipingerla col pennello o rappresentarla con i colori[18].

Lo stesso esempio ritorna in una delle lezioni dedicate al canto XX in cui viene descritta la pena comminata agli indovini. Queste anime sono condannate al pianto eterno e camminano a passo lento, con la testa bassa e il volto coperto dalle mani, senza mai potersi fermare; il loro andamento volge all'indietro come contrappasso al desiderio di conoscere il futuro nutrito in vita. Tra tutti i sofferenti incontrati nel loro lungo percorso, queste anime appaiono ai due visitatori particolarmente contrite. Gli indovini, dilaniati dalle conseguenze della loro colpa, impressionano Dante e Gelli osserva:

> La grandezza del qual dolore per volere egli maggiormente esprimere, si rimette ai lettori, che pensino eglino quanta ella fusse, chè a lui non bastava l'animo di fare; imitando colui, che avendo dipinto il sacrifizio di Ifigenia, e fatti tutti quegli che vi erano presenti, che piangevano con varie e diverse attitudini per la compassione e per il dolore ch'eglino avevano della sua morte, e volendo mostrare ch'egli era molto maggiore di quel di Agamennone suo padre, lo dipinse ch'ei aveva coperto il volto con un lembo della veste lasciando immaginare e pensare a coloro che lo ragguardavano[19].

L'aneddoto, recuperato anche da Quintiliano e Cicerone proprio in riferimento a questioni letterarie, viene tramandato da Plinio nella sua ricognizione sulla storia dell'arte contenuta nella *Naturalis Historia*: la tradizione letteraria e quella figurativa hanno tramandato questo episodio e l'ampia attestazione ne testimonia la sua doppia funzionalità[20]. Esso è diventato un *topos* della letteratura artistica anche grazie a Leon Battista

18 *Letture edite e inedite di Giovan Battista Gelli sopra la commedia di Dante*, I, a cura di C. Negroni, Firenze 1887, p. 306.

19 Ivi, II, p. 210.

20 S. Woodford, *Images of Myths in Classical Antiquity*, Cambridge 2003, pp. 3-9; M.S. Celentano, *Ingegnosità esemplare di un pittore: la lunga storia del 'velo' di Timante (fino alla ricezione in una maiolica urbinate)*, "Atti e studi. Accademia Raffaello", 1-2, 2017, pp. 57-65.

ANNALI 2019_.indd 129 18/11/19 14:24

Alberti[21] e ricorre, in date e ambienti contigui alle letture gelliane, nella *Lezzione nella quale si disputa sulla maggioranza delle arti e qual sia la più nobile, la scultura, o la pittura* (1547) di Benedetto Varchi[22].

Nella *Disputa terza et ultima (in che siano simili et in che differenti i poeti*), Varchi cita alcuni esempi di opere d'arte in cui l'artista ha rispettato il precetto in virtù del quale «i dipintori, se bene nel ritrarre debbono imitare la natura e sprimere il vero quanto più sanno, possono nondimeno, anzi debbono, come ancora i poeti, usare alcuna discrezione» perciò

> Fu ancora lodata grandemente l'industria et accortezza di Timante, il quale, avendo nel sacrificio d'Ifigenia dipinto Calcante mesto, Ulisse doloroso, Aiace che gridava, Menelao che si disperava, e dovendo dipingere Agamennone che vincesse di tristezza e di passioni tutti costoro, come padre di lei, lo fece col capo turato; benché mostrò in questo, come riferisce Valerio Massimo, che l'arte non può aggiungere alla natura, perché potette ben dipingere le lagrime dell'aruspice, il dolor degli amici, il pianto del fratello, ma non già l'affetto del padre[23].

La capacità di rappresentare tutta la gradazione degli affetti fino al dolore ineffabile è una prova dell'abilità dell'artista e un espediente iconografico che ha una lunga fortuna. Si tratta di un tema compresente in ambiti letterari e figurativi, testimonianza del legame stretto tra poesia e pittura, che torna utile a Gelli per spiegare l'imperscrutabilità del messaggio filosofico e morale trasmesso dai versi dell'*Inferno*.

3.

Nella terza lezione della *Lettura terza*, l'apologia di Dante è fondata su tre argomenti: lo stato della lingua, l'oscurità dei classici greci e latini e la difficoltà della materia. La

21 «Lodasi Timantes di Cipri in quella tavola in quale elli vinse Colocentrio che, nella immolatione di Ifigenia avendo finto Calcante mesto, Ulisse più mesto et in Menelao poi avesse consunto ogni sua arte ad molto mostrarlo addolorato, non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, allui avolse uno panno al capo, et così lassò si pensasse qual non si vedea suo acerbissimo merore». L.B. Alberti, *Della Pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze 1950, pp. 94-95.

22 A. Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa 2012, pp. 274-276 (e la bibliografia proposta alla nota 23); D. Gamberini, *Cellini, Borghini e la disputa delle esequie di Michelangelo, fra questioni di 'paragone' e di committenza*, in *Intrecci virtuosi*, cit. (vedi nota 4), pp. 39-49.

23 B. Varchi, *Lezzione della Maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura, o la pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, pp. 1-58, in particolare alle pp. 55-56.

ANNALI 2019_.indd 130 18/11/19 14:24

spiegazione è intessuta di riferimenti artistici che permettono all'esegeta di definire le fondamenta morali della poesia dantesca:

> (…) gli altri poeti volgari; i quali o eglino scrivono concetti amorosi in canzoni, sonetti, madrigali e altri poeti simili, i quali oltre al non essere obbligati alla continuazione (con ciò sia cosa ch'ei possino dire quando ch'erano lieti, quando ch'erano mesti, e quando lodarsi e quando dolersi di amore, secondo che aggrada più loro e ch'ei veggono di poter dir più leggiadramente), ei possono fluire ove ei vogliono le loro opere, ch'elle son sempre perfette, e se eglino hanno fatto per grazia di esempio cento sonetti, mandarne in luce solamente quei tanti che piaccion più a loro, e ch'ei giudicon che sian più belli e migliori: o eglino scrivon battaglie o cose fabulose, ove avendo eglino un soggetto vago e indeterminato, ei possono attender molto più a l'ornamento dello stile e a la bellezza delle parole, che non poteva fare Dante volendo egli trattar di questi tre regni, Inferno, Purgatorio e Paradiso, ne' quali si contengono tante varie e diverse cose, e oltre a di questo non potendo egli finire a sua posta come loro, ma avendo a fare una opera intera e continovata, simile a un corpo composto di diverse parti, ma eterogenee e dissimilari, come è verbigrazia un corpo umano, il quale è composto di ossa, di carne, di nervi, di musculi e di molte altre varie cose; e non un corpo omogeneo e composto di parti similari, come è verbigrazia l'acqua e la terra, le parti de' quali corpi son tutti acqua e terra. Onde volendo osservare quel decoro che si conveniva a ciascuna persona ch'egli introduce in quella, gli bisogna usare quando lo stile basso, quando mediocre, quando alto, quando dolce, quando aspro, quando facile e quando duro; e così ancor similmente, per esprimer meglio e con maggior proprietà i suoi concetti, parole basse e mediocri e alte e aspre e dolce e straniere e nuove; per non si esser come io dissi di sopra, più trattato di tali cose in lingua volgare, e oltre a questo perché la poesia in simili opere lo concede; le quali parole, se bene elle esprimono meglio il concetto del Poeta, che non farebbono quelle dolci e leggiadre che dicono costoro che hanno usato molti altri poeti volgari, elle non arrecono altri a gli orecchi quella dolcezza e quel diletto che arrecono quelle[24].

La varietà di personaggi e situazioni impone a Dante uno stile e un linguaggio mutevoli, aderenti alla realtà[25]: questa multiformità è paragonata al corpo umano costituito da membra diverse e tutte indispensabili per il suo perfetto funzionamento.

Gelli sovverte i canoni della *Poetica* di Aristotele che considera opere-corpo quelle che realizzano i principi di unità di tempo, luogo e azione che sfociano nei precetti vitruviani

24 *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), I, pp. 327-328.

25 E. Pasquini, *Le Prose della volgar lingua e il linguaggio poetico di Dante*, in *Le Prose della volgar lingua*, atti del convegno (Gargagnano del Garda 4-7 ottobre 2000), a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, Milano 2000, pp. 136-146.

ANNALI 2019_.indd 131 18/11/19 14:24

di armonia a proporzione: insistendo sulla varietà del corpo umano, l'esegeta si uniforma ad una linea interpretativa quattrocentesca influenzata da Orazio ed Averroè[26].

Rimane valido l'assunto della perfezione del corpo umano efficace, come si vedrà in seguito, anche in pittura. La sua raffigurazione costituisce la prova più difficile per un artista. In questa accezione del paragone opera-corpo si intravedono le fondamenta del binomio Dante-Michelangelo che è uno dei temi più interessanti dell'intera impresa esegetica. Nel mito di Michelangelo confluisce la straordinaria resa della figura umana, secondo quanto racconta Giorgio Vasari nella narrazione torrentiniana sulla Sistina:

> (…) basta che si vede che l'intenzione di questo uomo singolare non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano et in diversissime attitudini; non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni e contentezze dell'animo, bastandogli satisfare in quella parte – nel che è stato superiore a tutti i suoi artefici – e mostrare la via della gran maniera e degli ignudi, e quanto e' sappi nelle difficultà del disegno; e finalmente ha aperto la via alla facilità di questa arte nel principale suo intento, che è il corpo umano, et attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte la vaghezza de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette. Onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno, ha cerco con la varietà di tinte et ombre di colori, e con bizzarre, varie e nuove invenzioni, et insomma con questa altra via, farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelagnolo, stando salvo sempre nella profondità dell'arte, ha mostro a quegli che sanno assai come dovevano arrivare al perfetto[27].

Inoltre, il tema della "complessità e della varietà delle membra" ritorna valido anche nell'elogio di Michelangelo contenuto nell'ottava lettura tenuta da Gelli nel 1562. Proprio questo principio diventa la spia di un superamento delle abilità artistiche degli antichi. In una lunga digressione sul tempo, commentando la situazione dei barattieri collocati da Dante nella quinta bolgia, Gelli fa riferimento agli «inventori di cose bellissime, come sono stati gli occhiali, l'artiglieria, la stampa»[28] poi scatta il paragone con le arti:

> Vi sia esempio l'architettura, ove voi troverrete ch'ei non ebbono mai tanto animo gli antichi di andare tanto in alto co' loro edifizii, quanto ebbe Filippo di Ser Brunellesco nella Cupola. E troverrete Michelagnolo aver fatti molti membri, nell'ornare i suoi edifizii,

26 M.P. Ellero, *Aristotele tra Dante e Petrarca*, cit. (vedi nota 17), p. 465.
27 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 1), VI (testo), Firenze, 1966-1987, pp. 69.
28 *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), II, pp. 296.

ANNALI 2019_.indd 132 18/11/19 14:24

che non son secondo gli ordini degli antichi; e nientedimanco non son manco belli e non hanno manco grazia de' loro; sì che ei non è maraviglia se il Poeta nostro ha fatto ancora egli un poema, non secondo gli ordini degli antichi, che ha similmente ancora egli non manco arte e non manco bellezza de' loro[29]

La difesa gelliana raggiunge il vertice argomentativo nella spiegazione di uno dei brani più controversi e criticati dell'*Inferno*. Nella lezione sesta della *Lettura nona,* ampio spazio è dedicato alla spiegazione dei versi dedicati al gesto ingiurioso commesso da Vanni Fucci[30]. Gelli tenta di dissipare le polemiche che hanno bersagliato i versi del canto XXV dell'*Inferno* ricorrendo al consueto espediente di spiegare "Dante con Dante":

(…) della quale calunnia volendo noi difendere, come ragionevolmente si merita, il Poeta, presupogniamo per fondamento verissimo, com'egli è che il nervo principale della poesia è, in tutte l'azioni che si descrivono e si rappresentano, osservare in tutto e per tutto il decoro delle persone, cioè far che ciascheduna persona si finge, parli e operi solamente quel tanto che si conviene al grado della persona ch'ella rappresenta. Perché in questo modo si fanno apparir di tal sorte vere le poesie, che chi le vede dice, come Dante quando ei vide quelle sculture del monte Purgatorio:

non vide me' di me chi vide il vero

e questa regola osservando sopra ogni altra cosa Omero, dice il Trissino che le azioni ch'ei racconta hanno tanta energia e tanta forza, che chi legge o le ode gli par proprio esservi presente; dove a quelle dei poeti latini [diversamente accade], perché attendono eglino più alla bellezza delle parole a all'altezza dello stile, che a la efficacia di rappresentare le cose nello esser propio, come hanno fatto apparire i lor poemi più tosto alti e gonfiati, che in atto e veri. E questo modo di osservare nei poemi più tosto la leggiadria e la bellezza delle parole, che quei modi che gli rappresenton veri (facendo come quegli che piace loro nelle pitture più la vaghezza del colorire, che l'arte del disegnare), seguitando costoro, hanno biasimato il Poeta, e detto ch'egli ha usato in questo luogo parole troppo basse e troppo turpe, e che arebbono fatto maggior grandezza a questo luogo[31].

29 Ivi, II, pp. 296-297.

30 L'incontro avviene nella bolgia dei ladri, alla fine del canto XXIV (vv. 91-151) e il racconto si protrae fino alle terzine iniziali del canto successivo (XXV, vv. 1-18): D. Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano 1991, pp. 719-727, 737-740.

31 *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), II, pp. 468-469.

ANNALI 2019_.indd 133 18/11/19 14:24

Le terzine del *Purgatorio* in cui vengono descritti i tredici esempi di superbia punita assorgono a paradigma ideale di verosimiglianza e decoro[32] e costituiscono il modello letterario privilegiato per il confronto pittorico. Infatti, alla medesima fonte ricorre Giorgio Vasari nel racconto della realizzazione della Cappella Sistina presentato nella Giuntina:

> Egli [Michelangelo], di questo male guarito e ritornato all'opera, et in quella di continuo lavorando, in pochi mesi a ultima fine la ridusse, dando tanta forza alle pitture di tal opera, che ha verificato il detto di Dante: «morti li morti, vivi parean vivi»; e quivi si conosce la miseria dei dannati e l'allegrezza dei beati[33].

I versi di Dante hanno ormai carattere normativo: Gelli e Vasari individuano la stessa caratteristica per la poesia altamente figurabile di Dante e la pittura del Buonarroti perfettamente aderente alla norma letteraria.

4.

Nella spiegazione della terzina del V canto dell'*Inferno* dedicata alla descrizione della bufera infernale (la bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta[34]), Gelli descrive la pena che la legge del contrappasso assegna ai lussuriosi: le anime dei peccatori saranno travolte in eterno da una bufera come in vita furono sopraffatte dall'intensità dell'istinto amoroso. Proprio l'immagine

32 L'ecfrasi che caratterizza il girone dei superbi è descritta in *Purgatorio*, XII, vv. 1-69. Al «visibile parlare dantesco», del quale questi versi sono un esempio, è dedicata un'ampia bibliografia, si rinvia soltanto a L. Battaglia Ricci, *«Come […] tombe terragne portan segnato». Lettura del dodicesimo canto del Purgatorio*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, I, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma 2004, pp. 33-63; G. Lombardo, *Dante eikonográphos e il "visibile parlare"*, in *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo, Palermo 2006, pp. 219-232. Per l'esegeta questi versi hanno ormai un valore normativo e paradigmatico come si evince da un brano della lezione dedicata ai sonetti di Petrarca scritti in lode del presunto ritratto di Laura realizzato da Simone Martini: «Volendo adunque, come fu di sopra detto da noi, lodare ancora il poeta nostro uno ritratto della sua Madonna Laura, fatto da maestro Simon da Siena, e veggendo che Dante aveva lodato con tanta brevità e tanto artifiziosamente i ritratti delle istorie raccontate di sopra da noi, e volendo usare quel modo ch'egli ha fatto quasi sempre in tutte l'opere sue; il quale è che qualunche volta che gli occorre dire un concetto medesimo o una medesima cosa che abbia ancora detto Dante, dirlo con parole varie e con modo diverso da quel che ha usato Dante, e se non con maggior dottrina, almanco con maggior leggiadria e con più belle e ornate parole; pensò per mandare ad effetto questo suo proposito un modo molto dotto e molto vario, e forse di non minor valore e bellezza, se non di tanta brevità, che quello che aveva usato Dante». *Lezioni petrarchesche di Giovan Battista Gelli*, a cura di C. Negroni, Bologna 1884, pp. 244-245.

33 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 1), VI (testo), pp. 70-71. Allo stesso proposito questi versi vengono citati anche da Benedetto Varchi nell'ultima parte della *Disputa della maggioranza delle arti.*

34 Alighieri, *Commedia*, cit. (vedi nota 30), pp. 141-142.

ANNALI 2019_.indd 134 18/11/19 14:24

di questi spiriti percossi permette di cogliere l'efficacia figurativa dei versi danteschi e offre l'occasione per un confronto tra Dante e Michelangelo in cui la coincidenza tra categorie letterarie e artistiche diventa sempre più stringente. Infatti, Gelli chiosa:

> Ei vi parrà propiamente e realmente e in fatto quelle infelici anime esser menate, volando, dalla rapina di quella bufera e di quel vento impetuoso a percuotersi miserabilmente, senza aver mai posa, l'una ne l'altra. Onde vi sarete finalmente forzati a confessare, che in questo Poeta sia, oltre a la dottrina e alla grandezza de' concetti, tanto grande l'arte nel sapere esprimergli, che questi ai quali piacciono più quegli altri poeti (che cercando molti di più di dilettare che giovare, scrivon con più leggiadria e più eleganza ch'ei sanno concetti e pensieri dolci d'amore) che non piace Dante, si possono assomigliare a quegli a'quali piacciono più, per la vaghezza de'colori e per la varietà de' paesi che sono in quelle, le pitture fiandresche (per darvi uno esempio nella pittura, la quale è tanto simile alla poesia, che le pitture che si chiamano poesie che non parlano, e le poesie pitture che parlano), che non farebbe un quadro di Michelagnolo, ove fussero in un campo scuro, e d'un colore solo, che figure si volessero, che mostrassero, come egli è solito fare, e con le attitudini e con gli scorci, che l'arte, se ella potesse dare alle cose ch'ella fa la vita e il moto, come fa la natura, ella non arebbe da vergognarsi punto da lei; senza considerare, oltre a di questo, quanto ei sia maggiore arte il fare un uomo, ch'è una delle cose più belle che facesse mai la natura, che stia bene e secondo il naturale, che non è il fare un paese o un arbore o un prato fiorito. Né sia alcuno che si maravigli che io abbia così detto di Michelagnolo più tosto d'uno altro; chè io l'ho fatto per parermi ch'ei tenga quel luogo fra i pittori, che tiene Dante fra i poeti[35].

La forza descrittiva, indispensabile in ogni discorso esortativo, è assoggettata da Dante alla missione salvifica attribuita al poema, la cui complessità trova un riscontro figurativo nella contrapposizione tra il Poeta, Michelangelo e la rappresentazione del corpo umano, da un lato, e la raffigurazione di paesaggi e i versi d'amore, dall'altro.

In questa lezione, Gelli modula i criteri aristotelici che, nella *Poetica*, definiscono lo stile di Omero, cifra paradigmatica di evidenza descrittiva, in accordo ai principi oraziani del *delectare* e *movere*.

D'altronde proprio la descrizione, o ékphrasis, dello scudo di Achille è uno dei testi fondanti della critica d'arte[36]. Infatti, ad Omero, per primo, è stata riconosciuta la capacità di elaborare una poetica visiva talmente efficace da fargli meritare l'epi-

35 *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), I, pp. 330-331.

36 G. Nenci, *I primordi della critica d'arte in Grecia: da Omero a Erodoto*, "Studi di Filologia Classica", 16, 1998, pp. 129-134.

ANNALI 2019_.indd 135 18/11/19 14:24

teto di pittore[37]. La nitidezza della percezione visiva che prefigura lo scrittore deve essere restituita al lettore, come se lo strumento della comunicazione non sia un testo letterario ma piuttosto una pittura, ricorrendo alla strategia retorica dell'*evidentia*[38], secondo la prima codificazione del legame tra le arti sorelle contenuta nel *De gloria Atheniensium*[39].

Il contrappunto della poesia dantesca fatta di «dottrina» e di «grandezza de' concetti» è evidentemente la poesia di «pensieri dolci d'amore»: l'allusione alla rivalità tra Dante e Petrarca è fin troppo chiara, altrimenti si può ricostruire attraverso gli indizi seminati nelle lezioni. Il debutto al podio accademico in veste di lettore ufficiale di Dante è celebrato con l'*Orazione* che prelude la *Prima Lettura*:

> Dante scrive cose, le quali non gli insegnano solo a vivere moralmente e civilmente in questa [vita], ma come egli possa ancora procacciarsi la eterna beatitudine nell'altra. Onde fu con gran ragione assomigliato, da un nostro litterato moderno, questo suo poema al mese di settembre, utilissimo e abbondantissimo di molti, varii e ottimi frutti; e quei degli altri a quel del maggio, vago e bello solamente per la varietà e moltitudine de' fiori, e per la lieta verdura della campagna[40].

Anche in questo caso il riferimento a Petrarca non è esplicito: il discorso "per sineddoche" di Gelli, attraverso l'evocazione di un paesaggio floreale, il *locus amoenus* della poesia d'amore e di un mese –maggio – che la tradizione poetica e mitologica associava a Venere[41], si ricollega direttamente alla precedente fase esegetica della sua carriera. Questo costrutto ritorna, infatti, in più luoghi delle lezioni sul *Canzoniere*. Per esempio, durante l'ultima lezione del ciclo petrarchesco (17 ottobre 1549[42]), Gelli afferma

> Io non mi sia messo giammai volta alcuna a leggere diligentemente l'opere sue [di Petrarca] (io parlo di quelle ch'egli scrisse nella nostra lingua Fiorentina e in versi), che io non abbia trovato qualche nuova bellezza e qualche maravigliosa e nuova dottrina in loro; tal

37 Per un'analisi delle occorrenze M. Hillgruber, *Die pseudoplutarchische Scrift de Homero*, Stuttgart und Leipzig 1999, pp. 435-438.

38 Questo tipo di retorica, estremamente connessa all'opera d'arte, è stata analizzata da S. Maffei, *Introduzione*, in L. di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994, pp. XV-XVIII, XXV-XVII.

39 Il brano contiene tutti gli argomenti topici per corroborare la tesi della somiglianza tra le due discipline «considerata dalla critica più affascinante della differenza fra le due arti sorelle»: da questa premessa si articola l'analisi di S. Jossa, *La penna e il pennello. Retoriche a confronto*, in *Officine del nuovo*, cit. (vedi nota 4), pp. 245-256.

40 *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), I, pp. 17.

41 C. Dempsey, *Mercurius ver: the sources of Botticelli's Primavera*, "Journal of Warburg and Courtauld Institute", 31, 1968, pp. 252-256.

42 Ghirlanda, *Le lezioni di Giovan Battista Gelli*, cit. (vedi nota 8), pp. 74-75.

ANNALI 2019_.indd 136 18/11/19 14:24

che restando grandemente di tal cosa ammirato, non ho mai saputo ancora scorger quel ch'io più debba lodar in lui, la maravigliosa arte ch'egli ha usato in quelle per dilettare, o la profonda dottrina ch'egli vi ha mescolato per giovare; officio non solamente lodevole ma conveniente e proprio ai buoni e veri poeti; talmente che a me par s'ingannino di gran lunga coloro che hanno assimigliato il poema suo al maggio, dicendo che in quello non si trova altro che fronde e fiori[43] a similitudine del mese di maggio, conciossiacosa che il mancamento proceda da loro stessi, i quali non hanno saputo trovare i preziosissimi frutti che sono ascosi sotto tali fronde, e mescolati con i suoi vaghi e bellissimi fiori[44].

Questi motivi retorici e iconografici dell'assimilazione tra i due autori alle due stagioni diventano topici nel Cinquecento: li ritroviamo nel *Dialogo della pittura* di Ludovico Dolce, uscito dai torchi veneziani di Giolito nel 1557. Gli interlocutori, Francesco Fabrini e Pietro Aretino, discutono, secondo quanto è proclamato nel frontespizio, «della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono». Dolce, che ben conosceva i dibattiti letterari, servendosi dello strumento della "comparazione" tra poesia e pittura, ripropone il paragone ormai consueto tra i due scrittori:

In Dante ci è sugo e dottrina, e nel Petrarca solo leggiadrezza di stilo e ornamenti poetici. Onde mi ricorda che un frate minoritano, che predicò molti anni sono a Vinegia, allegando alle volte questi due poeti, soleva chiamar Dante Messer Settembre e il Petrarca Messer Maggio, alludendo alle stagioni, l'una piena di frutti e l'altra di fiori[45].

Tuttavia il tema georgico rimanda alla formulazione originaria della contrapposizione tra Dante e Petrarca formulata da Pietro Bembo nelle *Prose della volgar lingua*:

43 Ancora sul rapporto tra *res* e *verba* e sulla preponderanza delle seconde nei giudizi sul *Canzoniere*, si legge nella dedica a Livia Torniella alla prima delle tre lezioni dedicate al sonetto *O tempo, o ciel volubile* (1547): «Avvien loro non altrimenti che a quegli che ritrovandosi per avventura in un bellissimo giardino, ne conoscendo virtù o proprietà alcuna dell'erba o de' fiori che fossino in quello, ma solamente la bellezza, i colori e i nomi, dicessino d'aver perfetta cognizione della natura loro. La qual cosa interviene a tutti quegli, che nel leggere gli scrittori vanno solamente dietro alla bellezza dello stile o alla leggiadria delle parole, senza curarsi, o poco, de' sensi o de' concetti che sono ascosi sotto il velame di quelle; e non tenendo troppo conto di coloro che non hanno avuto per loro oggetto principale il bello e ornato modo di dire. (…) Ma se e' considerassino più accuratamente e con più svegliato ingegno, passando più addentro che la scorza, la maggior parte del poema del Petrarca, senza fermarsi solamente nella bellezza delle parole, ne trarrebbono, oltre a il piacere, molto maggior frutto, ch'e' non hanno fatto per il passato, e sariano sforzati a lodarlo non manco di dottrina, che e' si abbin fatto di bellezza». *Lezioni petrarchesche*, cit. (vedi nota 32), pp. 64-65.

44 Ivi, pp. 290-292.

45 L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit. (vedi nota 23), pp. 193-194. Cfr. M.W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto 2000.

ANNALI 2019_.indd 137 18/11/19 14:24

> Con ciò sia cosa che affine di poter qualunque cosa scrivere, che ad animo gli veniva, quantunque poco acconcia e malagevole a caper nel verso, egli molto spesso ora le latine voci, ora le straniere, che non sono state dalla Toscana ricevute, ora le vecchie del tutto e tralasciate, ora le non usate e rozze, ora le immonde e brutte, ora le durissime usando, e allo 'ncontro le pure e gentili alcuna volta mutando e guastando, e talora senza alcuna scielta o ad un bello e spazioso campo di grano, che sia tutto d'avene e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato, o ad alcuna non potata vite al suo tempo, la quale si vede esser poscia la state sì di foglie e di pampini e di viticci ripiena, che ne offendono le belle uve[46].

L'opposizione tra i due poeti e le motivazioni che vi sono addotte non rappresentano certamente una novità nei dibattiti letterari. Infatti, intorno al 1485, un'analoga contesa entusiasmò Ermolao Barbaro e Giovanni Pico della Mirandola impegnati a disquisire sul valore stilistico della poesia di Petrarca e su quello dottrinale dei versi di Dante. Inoltre, il giovane Pico, nella lettera a Lorenzo de' Medici del 15 luglio 1484, afferma di prediligere lo stile «horridus, asper et strigosus, ut multum rudis et impolitus»[47] della *Divina Commedia* e adduce l'attenuante dei tempi poco maturi, sfavorevoli a Dante. È un discorso che rientra perfettamente nel programma di volgarizzamento del sapere avanzato dall'Accademia Fiorentina che predilige un modello letterario basato sulle cose, sulla concretezza dei concetti, e non sulle parole, sulla cura della *dispositio*[48], abbordato anche in ambito artistico da artisti letterati e trattatisti e attivi nella creazione del mito michelangiolesco[49].

46 P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1960, p. 178. Alla stessa concezione rimanda l'*invenzione* pittorica descritta da Giovan Battista Giraldi Cinzio: «La onde mi pare che molto giudiciosamente facesse quel dipittore che, volendo sotto bella imagine mostrarci quel che valesse nello scrivere l'uno et l'altro di questi due poeti, gli finse ambedue in un verde et fiorito prato che egli haveva dipinto sul colle Helicona et diede in mano a Dante una falce; il quale (havendo la vesta succinta alle ginocchia) la menava a cerco, tagliando ogni herba ch'egli con la falce incontrava. Et egli dipinse di dietro il Petrarca che, vestito di veste senatoria, giva scegliendo le nobili herbe et i gentili fiori, et tutto fu per mostrarci la licenza dell'uno et il giudicio e la osservatione dell'altro». G.B. Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese CL. I 90*, a cura di S. Villari, Messina 2002, pp. 147-148.

47 *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli 1952, pp. 800-801. Cfr. F. Bausi, *Nec rethor neque philosophus. Fonti, lingua e stile nelle prime opere latine di Giovanni Pico della Mirandola (1484-87)*, Firenze 1996, pp. 67-92; L. Panizza, *Pico della Mirandola e il* De genere dicendi philosophorum *del 1485. L'encomio paradossale dei "barbari" e la loro parodia*, "I Tatti Studies", 8, 1999, pp. 69-103.

48 V. Perrone Compagni, *Cose di filosofia si possono dire in volgare. Il programma culturale di Giambattista Gelli*, in *Il volgare come lingua della cultura dal Trecento al Cinquecento*, atti del convegno (Mantova, 18-20 ottobre 2000), a cura di A. Calzona, F. Fiore, Firenze 2003, pp. 301-337.

49 M. Daly Davis, *Carlo Lenzoni's "In difesa della lingua fiorentina, e di Dante" and literary and artistic world of Cosimo Bartoli and the Accademia Fiorentina*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno internazionale (Mantova, 18-19 novembre 2009, Firenze, 20 novembre 2009), a cura di F.P. Fiore, D. Lamberini, Firenze 2001, pp. 261-282; T. Mozzati, *«È dunque Artista vocabolo non Latino, ma Toscano». Michelangelo poeta nelle lettere fiorentine da Francesco Berni a Benedetto Varchi*, in *Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e controriforma*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 21 settembre 2017-21 gennaio 2018), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2017, pp. 41-51, su Gelli pp. 45-46.

ANNALI 2019_.indd 138 18/11/19 14:24

La preferenza per la pittura «in un campo scuro e d'un colore solo» a scapito della «vaghezza de' colori e per la varietà de' paesi» propria dell'arte fiamminga è sicuramente un tratto campanilistico ma è anche indice di categorizzazioni artistiche che trovano riscontro nella trattatistica. Per esempio, Francisco de Olanda, architetto e miniatore portoghese, nei *Dialoghi romani o Della pittura antica, Libro secondo* (1548), riportando delle conversazioni a cui avrebbe preso parte anche Michelangelo, distingue nettamente le differenze tra le due tradizioni artistiche:

> La pittura delle Fiandre, rispose adagio il pittore, soddisferà, generalmente, signora, qualche devoto, più che nessuna pittura d'Italia, che mai gli farà piangere una sola lacrima, e quella di Fiandra molte: e questo non per il vigore e bontà di quella pittura, ma per la bontà di quel tal devoto. Alle donne sembrerà buona, principalmente a quelle molto vecchie, o a quelle molto giovani, ed allo stesso modo ai frati ed alle monache, e ad alcuni nobiluomini che non sono sensibili alla vera armonia.
> In Fiandra, propriamente per ingannare la vista esteriore, dipingono cose che vi rallegrano o cose di cui non possiate dire male, così come santi e profeti. Il loro dipingere consiste di stracci, murature, verzure di campo, ombre di alberi, e fiumi e ponti, che chiamano paesaggi, e molte figure di qua e di là.
> E tutto ciò, benché sembri bene all'occhio di alcuni, è fatto in verità senza ragione né arte, senza simmetria né proporzione, senza avvertenza nelle scelte né facilità, ed infine senza nessuna sostanza né nerbo[50].

Una contrapposizione tra universale e particolare a cui ricorre Ludovico Castelvetro per approfondire questioni letterarie:

> Si può assomigliare l'universaleggiata [narrativa] alle pitture piccole e confuse, nelle quali non si comprendono agevolmente i vizii e i peccati dell'arte della pittura; e la particolareggiata si può assomigliare alle pitture grandi e maggiori del naturale e distinte, nelle quali si scopre ogni minimo difetto dell'arte. Laonde i rei dipintori che riconoscono la loro poca sufficienza non s'inducono a dipingere se non figure piccole e confuse e spesse; ma i valenti dipintori e confidantisi della 'ndustria sua, per dimostrare quanto vagliono dipingono le figure grandi e trapassanti la communale statura, sì come ha fatto Michelangelo Buonarrotti, sapendo quanto chiaramente vi si discerna ogni minimo mancamento.

50 F. De Olanda, *I Trattati d'Arte*, a cura di G. Modroni, Livorno 2003, pp. 109-110. Cfr. S. Deswarte-Rosa, "*Si dipinge col cervello et con le mani*". *Italie et Flandres*, "Bollettino d'Arte", 100 (supplemento), 1997, pp. 277-294; E. di Stefano, *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Palermo 2004, pp. 65-76.

ANNALI 2019_.indd 139 18/11/19 14:24

> Perché Omero usò per lo più la maniera particolareggiata in pruova del sopraumano suo ingegno, dandosi ad intendere che valeva quello che valeva e facendo cosa nella quale si vedessero senza fallo i falli, se n'avesse fatti[51].

Impossibile affermare se le osservazioni di Gelli a tal proposito siano più o meno consapevoli: egli rileva il tratto marcatamente didascalico della pittura fiamminga, puntuale nella resa degli aspetti più prosaici della quotidianità ma poco incline al racconto di gesta umane esemplari[52].

5.

La ripetitività delle argomentazioni è una costante nel lungo commento gelliano: l'esegeta rimarca l'espediente retorico dell'energia, riconosciuto alla poesia di Dante[53], durante la quattordicesima lezione (erroneamente inserita nella lunga *Lettura ottava*[54]) dedicata al canto XXIII dell'*Inferno*:

> (…) questa lode, che dà il Trissino a Omero dello avere, per le cagioni dette, superato molti altri poeti, pare a me e a tutti gli uomini litterati (…), che si possa dare meritissimamente a Dante, e dire ch'egli abbia superati tutti i poeti volgari in rappresentare vive ed efficaci l'azioni ch'egli descrive a' lettori. E perché tale energia e tal forza, per usar le parole del Trissino, non può darsi a le cose se non, come noi dicemmo di sopra, descrivendo ogni minima particolarità di quelle, senza lasciare indietro nulla, egli gli è convenuto usare molte parole e molti modi di dire, che paion bassi a questi che attendon solamente a la bellezza e a la leggiadria delle parole; non si curando, per tal cagione, di scrivere altre cose e altri concetti, che quei che si posson dire con parole belle e scelte, e attendendo nelle poesie solamente quello ch'è bello e diletta, e non quel ch'è utile e giova. I quali pare a me che faccino (per darne uno esempio in una arte similissima a la poesia, e questa è la pittura), come quei si dilettono e cercon nelle pitture solamente il ben colorito, e non il disegno; e nientedimanco

51 L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, I, a cura di W. Romani, Roma-Bari 1978, pp. 78-79.

52 S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino 1984.

53 D. Colombo, *Dante alter Homerus nel Rinascimento*, "Rivista di Letteratura italiana", 2, 2007, pp. 21-50.

54 Questa lettura dovrebbe appartenere al ciclo conclusivo interrotto, verosimilmente, per la morte di Gelli. Nel 1562 è registrata, infatti, una «*lettura ottava* composta di dieci lezioni», invece, Carlo Negroni, curatore delle uniche edizioni delle lezioni dedicate alla *Divina Commedia* e al *Canzoniere*, ha incluso in questa lettura ben quattordici lezioni, fino all'esposizione del canto XXI dell'*Inferno*. Cfr. Barbi, *Della fortuna di Dante*, cit. (vedi nota 16), pp. 233-234.

ANNALI 2019_.indd 140 18/11/19 14:24

il fondamento e il nervo della pittura è il disegno, e di far che le cose apparischino più tosto vive e vere, che belle e leggiadre. Per il che fare il nostro Poeta, se voi avvertite bene, non lascia mai, in azione alcuna ch'ei descriva e racconti, cosa alcuna, ancor che minima e bassa, che la possa fare apparir viva e varia a la mente dei lettori, sì com'ei fa in questo luogo, che descrivendo come si partirono egli e Virgilio da la compagnia di quei demonii, e se andarono sopra l'arco che fa ponte sopra la bolgia che seguita[55].

Le osservazioni di Gelli rappresentano il tenore delle conversazioni letterarie ma anche artistiche che caratterizzano il secolo. Le prime si innestano in un complesso processo di elaborazione teorica, critica e letteraria propugnato da Giovan Giorgio Trissino[56] che sfocerà nelle considerazioni sulla poesia epica e su quella dantesca di Torquato Tasso[57]. Le seconde sono animate dagli schieramenti contrapposti degli estimatori del colore e del disegno, evidente ripresa dello schema della retorica classica[58] e della tradizione filosofica aristotelica e platonica[59], collocati in distinte aree geografiche[60]. I veneti sostengono il primato del *colore* e percepiscono l'attuazione del principio retorico dell'*energia*, applicato all'analisi artistica da Ludovico Dolce nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Venezia, 1557), nelle opere di Tiziano, Raffaello e Correggio[61].

55 *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), II, pp. 371-373.

56 Gelli si riferisce, in particolare, a quella caratteristica retorica individuata e brevemente teorizzata dallo scrittore vicentino nella *Sesta Divisione* della sua *Poetica* (1549): «Le comparazioni poi si fanno per tre effetti, o per augumentazione, o per chiarezza, o per enargia, che è ponere la cosa quasi avanti agli occhi, et in tre parti ancora si divideno, cioè in immagini, in similitudini, et in parabole». G. G. Trissino, *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, II, a cura di B. Weinberg, Bari 1970, p. 49. Attraverso il poema *L'Italia liberata dai Goti* (Roma, 1547), Trissino cercherà di trasferire lo stile epico della poesia omerica nella tradizione letteraria italiana. I vari tentativi di recupero di questo stile sono stati analizzati da G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma 1982.

57 E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze 1985, pp. 24-70; G. Scarpati, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano 1987, pp. 140-156; F. Ferretti, *L'elmo di Clorinda. L'«energia» tra «Discorsi dell'arte poetica» e «Gerusalemme liberata»*, "Studi tassiani", 54, 2006, pp. 15-44.

58 R. Williams, *Art, Theory, and Culturein Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997, pp. 73-122.

59 E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952; J. Lichtenstein, *La couleur eloquente. Réthorique at peinture à l'*âge *classique*, Paris 1992.

60 S. Rossi, *Idea e Accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari. I. Disegno interno e disegno esterno*, "Storia dell'Arte", 20, 1974, pp. 37-56; S. J. Freedberg, *Disegno versus Colore in Florentine and Venetian painting of Cinquecento*, in *Florence and Venice: comparisons and relation*, acts of two conferences (Florence, 1976-1977), II, Firenze 1979-1980, pp. 309-319; M. Rossi, *La tavola di Cebete e il primato del disegno nel Cinquecento*, "Artista", 2004, pp. 60-67; F. Testa, *Il "campo largo" di Raffaello e le "invenzioni dei componimenti". Pittura e retorica tra Alberti e l'età di Winckelmann*, in *Winckelmann und die Mitologie der Klassik. Narrative Tendenzen in der Ekphrase der Kunstperiode*, a cura di H. G. Held, Tübingen 2009, pp. 61-115.

61 J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. «Only connect…»*, Milano 1985, pp. 192-226.

ANNALI 2019_.indd 141 18/11/19 14:24

I tosco-romani intravedono nel *disegno* il principio delle arti, ne riconoscono la valenza metafisica e ne attribuiscono il primato a Michelangelo.

Gelli lumeggia una serie di circostanze teoriche che abbozzano un primato del disegno inteso come principio dell'attività creativa. Durante la descrizione del sito infernale, l'esegeta ricorre, per l'unica volta ad un'illustrazione, per chiarire la propria spiegazione.

Nella lezione quarta contenuta nella *Lettura seconda* (1556) intitolata *Forma dell'Inferno Dantesco, e durata del viaggio fattovi dal Poeta*, l'accademico riconosce il limite invalicabile della parola:

> Questo basti aver detto, acciò che voi possiate farvi quel modello della forma di questo inferno di Dante, che io vi ho detto di sopra. La figura universale del quale, perché ella s'imprima ancor meglio nelle vostre menti, così come io ve la ho dipinta e posta avanti a lo intelletto con le parole, vi pongo ancora davanti a gli occhi questo disegno[62].

Non è il caso di dilungarsi sulla scelta iconografica messa a punto da Gelli: «questo disegno» (fig. 1) non è affatto originale. È tratto dal volume di Pierfrancesco Giambullari *De 'l sito, forma e misura dello Inferno di Dante* (Firenze, Neri Dortelata 1544): emendando i dati numerici in base ai propri calcoli, egli estrae l'immagine (fig. 2) dal corredo xilografico della *Comedia di Dante insieme con uno dialogo circa el sito forma et misure dello Inferno* di Girolamo Benivieni, pubblicato da Filippo Giunta, nel 1506, insieme al *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma & misure dello Inferno di Dante Alighieri poeta excellentissimi*. Ciò che conviene sottolineare è il presupposto metodologico: secondo l'esegeta, l'immagine che i convenuti possono osservare rappresenta il tramite ideale tra l'ispirazione e la creazione dello scenario dantesco. Infatti, nello stesso intervento, Gelli aveva già spiegato:

> Tutti gli artefici, e particolarmente di quelle arti nelle quali si ricerca disegno come sono la pittura, la scultura e l'architettura, quando ei vogliono fare qualche opera, bisogna ch'ella stia, e di poi fabbrichino e la facciano secondo quella idea e quel modello, ritraendola appunto da quello in quel proprio modo che ritraggono i disegnatori e i pittori le figure o da altre figure dipinte o da 'l vivo da 'l proprio[63].

Il disegno è riconosciuto quale fondamento delle tre arti, pittura, scultura e architettura, secondo l'enunciato, tipicamente fiorentino, formulato per primo da Cennino Cennini[64]

62 *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), I, p. 231.
63 Ivi, I, p. 223.
64 P.G. Tordella, *"Infiniti altri modi anchora" tra Cennini e Guarini: Vasari e la "materia" del disegno*,

ANNALI 2019_.indd 142 18/11/19 14:24

e prerogativa fondamentale per la resa mimetica della natura. L'opera, dunque, artistica o letteraria, è la riproduzione di un modello soprattutto mentale che si estrinseca in forme perfette soltanto ad opera di artisti straordinari:

> Se il principale offizio del poeta è, come scrive Orazio, il dilettare e il giovare, nessuno né fra gli antichi né fra i moderni trovò mai la più bella e la più piacevole invenzione, per soggetto nel suo poema, di lui [Dante]; e nessuno la ordinò poi meglio e la ornò di favole, e descrisse con più bei colori rettorici o modi poetici, onde nasce il diletto in chi la legge, di lui. Della quale invenzione della favola, ove consiste secondo Aristotele il nervo della poesia, e della divisione e descrizione di quella, non saprei io finalmente dirvi altro, che quel che disse già M. Costantino Lascari greco, uomo dottissimo, e che aveva cognizione grandissima di tutti i poeti greci e latini; il quale rispose a uno che disse che si maravigliava che Dante finisse questa opera, e non la lasciasse imperfetta come Virgilio la sua, che egli era molto più da maravigliarsi ch'ei la cominciassi, e che la idea ch'egli si era fabbricata di quella nella mente non lo spaventasse per la sua grandezza, di maniera ch'egli non avesse ardire di pigliare in man la penna per darle principio, come avvenne al nostro Leonardo da Vinci, pittore non forse manco eccellente che si fosse Dante poeta; il quale osava dire che non dipingeva, perché egli non gli bastava l'animo di fare le figure bene in pittura con le mani, quanto egli se le disegnava nella immaginativa con l'arte[65].

La *Divina Commedia* rappresenta la riuscita finale di un processo creativo: Gelli evidenzia un passaggio fondamentale del percorso didattico che il poeta avrebbe messo in atto. Affinché la forza persuasiva dei versi sia veramente efficace, è necessario descrivere puntualmente l'idea conservata nella fantasia[66] e renderla figurabile.

"Annali aretini", 20, 2012, pp. 11-23.

65 *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), I, p. 307. Anche Giorgio Vasari ricorda questa peculiarità leonardesca utilizzando quasi le stesse parole: «Vedesi bene che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose, e nessuna ne finì, parendoli che la mano aggiungere non potesse alla perfezion de l'arte ne le cose che egli si immaginava, con ciò sia che si formava nell'idea alcune dificultà sottili e tanto maravigliose, che con le mani, ancora ch'elle fussero eccellentissime, non si sarebbono espresse mai». Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 1), IV, p. 19.

66 «(…) e conoscendo dipoi che l'uomo, e per esser di tanta gentil temperatura, che ogni minima alterazion l'offende, e per avere il corpo (per aversi a servir di lui, di più, a le cognizioni fantastiche ed intellettive) molto organizzato, aveva bisogno, oltre a le cose che produce da per sé la terra insieme con gli altri elementi con l'opera de' cieli, di quelle ch'ella non può condurre a perfezione senza l'aiuto dell'arte, e di quello che non può fare se non l'arte, pigliando però la materia da la natura, gli dette l'arte e le mani; l'arte, perché ei procedesse nelle operazioni sue con regola; e le mani, perché ei potesse fabbricare e mettere in atto tutto quel ch'ei disegnava con essa arte idealmente nella fantasia». *Letture edite e inedite*, cit. (vedi nota 18), II, p. 128. Su questo concetto si rimanda a M.G. Rispoli, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli 1985; *Phantasia-Imaginatio*, V colloquio internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma, 9-11 gennaio 1986), Roma 1988.

ANNALI 2019_.indd 143 18/11/19 14:24

Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, Vasari completa la definizione di disegno che da strumento puramente artistico acquista una dimensione concettuale e filosofica[67] e il corretto esercizio è un presupposto fondamentale per l'esito positivo della creazione:

> (…) il disegno padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente della qual cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea. (…) questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa di giudizio, che la mano mediante lo studio et essercizio di molti anni spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunche cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni essercitato il disegno conoscere la perfezzione e eccellenza dell'arti et il sapere dell'artefice insieme[68].

Ricorrendo a procedimenti ed esempi tratti dall'ambito figurativo, Giovan Battista Gelli rimarca una transitività di formule, espresse con alterna adeguatezza, che testimoniano un sostrato culturale condiviso tra letterati e trattatisti d'arte. L'esegeta si appropria di alcune peculiarità dell'espressione artistica per evidenziare la ricchezza morale della *Divina Commedia* e, supera l'ineffabilità della visione infernale, mettendone in rilievo le potenzialità figurative. La rappresentazione, infatti, mentale o artistica, ha valore ermeneutico, didattico e ontologico: è il mezzo con cui congiunge i processi di creazione e di comprensione dell'opera.

67 A. Petrioli Tofani, *Qualche nota sul disegno vasariano al tempo della torrentiniana*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite*, cit. (vedi nota 11), pp. 371-392.

68 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 1), I (testo), p. 112. Questo brano è stato analizzato da S.L. Alpers, *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 23, 1960, pp. 204-209.

ANNALI 2019_.indd 144 18/11/19 14:24

1. *Lettura seconda sopra lo Inferno di Dante di Giovanbatista Gelli*, Firenze 1555, p. 87

2. *Dialogo di Antonio Manetti (…) circa al sito forma & misure della Inferno di Dante (…)*, Firenze 1506, p. 51

ANNALI 2019_.indd 145 18/11/19 14:24

SVELARE E OCCULTARE LA VERITÀ: IL *SILENO DI ALCIBIADE* E LE IMPRESE DELL'ACCADEMIA DEGLI OCCULTI DI BRESCIA

Sonia Maffei

Nel 1568 vengono edite a Brescia, sotto le cure di Bartolomeo Arnigio[1], le *Rime de gli Accademici Occulti*, un volume che raccoglie le composizioni poetiche di quattordici accademici, introdotte dalle loro imprese personali[2], illustrate e commentate da un breve testo esplicativo. L'Accademia[3] era nata nel 1564 e uno dei suoi più autorevoli rappresentanti, Cosimo Lauri, nel suo *Ragionamento fatto dal Selvaggio Accademico nel nascimento dell'Accademia delli Occolti*, edito a Brescia nel 1565, la definisce «un luogo o ridotto d'huomini, dove fioriscano le buone arti e le scienze», in cui le attività culturali e civili sono finalizzate al «vero amore della Virtù», incentrate sulla «misteriosa poesia, così da pochi conosciuta e da pochi e da niuno che giudicioso sia biasmata»[4]. La prima impresa

1 Sulla figura di Arnigio, cfr. G. Malatesta Garuffi, L'*Italia accademica, o sia le Accademie Aperte a pompa e decoro Delle lettere più amene nelle Città Italiane*, Rimino, per Gio. Felice Dandi, 1688, pp. 273-274; S. Carando, ad vocem *Arnigio, Bartolomeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IV, Roma 1962, pp. 253-254.

2 Nel vastissimo panorama di studi sulle imprese e sulle diverse definizioni teoriche del genere, a partire da Paolo Giovio, si consultino almeno: R. Klein, *La teoria dell'espressione figurata nei trattati italiani sulle «imprese» 1555-1612*, in Id., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino 1975, pp. 119-149; G. Arbizzoni, «Un nodo di parole e di cose». *Storia e fortuna delle imprese*, Roma 2002; Id., *Imagines loquentes. Emblemi, imprese, iconologie*, Rimini 2013; A. Benassi, «*La filosofia del cavaliere*». *Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Lucca 2018. Cfr. inoltre: «Con parola brieve e con figura». *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, atti del convegno internazionale di studi (Pisa, Scuola Normale Superiore, 9-11 dicembre 2004), a cura di L. Bolzoni, S. Volterrani, Pisa 2008; F. Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, London 2010, pp. 24-51. Sul rapporto tra impresa e poesia, cfr. A. Maggi, *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna 1998; Su quello delle imprese accademiche, cfr. R.P. Ciardi, «A Knot of Words and Things»: Some Clues for Interpreting the Imprese of Academies and Academicians, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, edited by D.S. Chambers, F. Quiviger, London 1995, pp. 37-60; interessanti anche i casi di sillogi manoscritte, sulle quali cfr. L. Teza, *Il libro delle imprese dell'Accademia degli Insensati. Ritratti figurati e parlanti*, Roma 2018.

3 Sull'istituzione, cfr. I. Gianfranceschi, *L'Accademia degli Occulti*, in *Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo*, VII Seminario sulla didattica dei beni culturali (21 febbraio-23 maggio 1985), a cura di M. Pegrari, Brescia 1988, pp. 287-292; E.A. Rivoire, *Eresia e Riforma a Brescia*, "Bollettino della Società di studi valdesi", 105, LXXVIII, 1982, pp. 37-57; 106, LXXVIII, 1982, pp. 59-90; C. Ossola, *Nei "labirinti" del "Beneficio di Cristo"*, in *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, a cura di V. Branca, C. Ossola, Firenze 1984, pp. 385-425; E. Selmi, *Letture erasmiane nel polesine e dintorni*, in *L'utopia di cuccagna tra Cinquecento e Settecento. Il caso della Fratta nel Polesine*, Atti del XXXII Convegno di studi storici (Rovigo-Fratta Polesine, 27-29 maggio 2010), a cura di A. Olivieri, M. Rinaldi, Rovigo 2012, pp. 154 ss.

4 C. Lauri, *Ragionamento fatto dal Selvaggio Accademico nel nascimento dell'Accademia delli Occolti*, Brescia, appresso Giovan Francesco Marchetti, 1565, c. a4*r*. Nel testo del *Ragionamento*, Cosimo Lauri (il Selvaggio) ricorda la poesia di Petrarca e in particolare i versi "Povera e nuda vai Filosofia" del sonetto *La gola e'l sonno*, sottolineando come l'Accademia intenda concentrarsi sugli studi filosofici, da tempo trascurati: cfr. ivi, c. b1*v*.

ANNALI 2019_.indd 147 18/11/19 14:24

scelta dagli Occulti rappresenta proprio questa virtù nascosta e segreta nel momento del suo disvelamento e del suo fulgore espressivo, come massima manifestazione dell'ingegno creativo del gruppo. Non più sottomessi bagliori e nascoste scintille, ma «il fuoco, che per forza di acciaio sfavilla fuora della pietra»[5] costituisce il "corpo" dell'impresa che ha come motto EXILIT QUOD DELITUIT, «esce fuora il già nascosto»[6]. Commentando l'immagine, Lauri mette in evidenza il suo significato:

> Per l'uscir di molte e minute scintille, possi accendere al bisogno nostro di caldo e di splendore uno assai grande e util fuoco; e questo [...] saranno [...] le vostre ingeniose, e dotte composizioni, le quali [...] tai raggi in onore di tutta nostra schiera spargeranno, che senza fallo vedrassi tanto maggior calore e splendor nascere da questo fuoco, quanto più coperto e nascosto sarà stato sotto le tepide ceneri, e da altri non imaginato e conosciuto[7].

L'impresa compare anche nel frontespizio dei *Carmina praestantium poetarum*, una raccolta di liriche di vari poeti selezionate da Giovanni Antonio Taglietti (noto con il soprannome umanistico di Taygetus), edita da Giovan Battista Bozzola nel 1565: l'immagine mostra una mano che regge un acciarino dalla tradizionale forma lunata e lo avvicina a una pietra focaia, presso la quale sono state raccolte stoppe e materiali infiammabili. In alto, in un cartiglio, compare il motto dell'impresa (fig. 1). Nella premessa che Cosimo Lauri dedica ai lettori, l'iniziativa è inserita tra le attività dell'Accademia degli Occulti, a cui Taglietti apparteneva con il nome di Notturno, come confermava la presenza entro la silloge dei carmi di quattro accademici: oltre al Taglietti e al Lauri, Diomede Sala (accademico Sommerso) e Simone Angelo Sospiro. Per il resto la raccolta, oltre ad includere celebri poeti neolatini come Molza o Sadoleto, noti scrittori come Benedetto Varchi e Baldassar Castiglione, figure di intellettuali enigmatici e controversi come Giulio Camillo, si caratterizza per la sua connotazione geografica, prediligendo poeti dell'area bresciana. Nelle parole introduttive di Lauri già sono presenti temi molto amati dagli Occulti, come la contrapposizione tra il nascondere e lo svelare – espressa nel binomio luce-ombra–, figurativamente presenti nell'impresa[8]. Anche se fu presto sostituita, questa prima composizione simbolica è stata spesso ricordata nei trattati: Scipione Bargagli la

5 Lauri, *Ragionamento fatto dal Selvaggio*, cit. (vedi nota 4), c. b2*r*.

6 Ivi, c. b2*v*.

7 Ivi, c. b3*r*.

8 Cfr. *Cosmus Laurus Accademicus occultus candidis lectoribus*, in *Carmina praestantium poetarum*, Brixiae, apud Io. Baptistam Bozolam, 1565, p. [9]: «Nam in exquirendis authoribus, qui in ea conscripserunt en Nocturni nostri exactiore cura, multa selectiorum ac praestantiorum Poetarum carmina iam pridem non nisi paucis aliquibus cognita, sordidisque, non iure tenebris latentia, nunc demum ab innumeris quibus scatebant mendis expurgata, in apertum ac diu optatam lucem exeunt».

ANNALI 2019_.indd 148 18/11/19 14:24

produce e la commenta nel dettaglio[9], così come Giovanni Ferro[10], mentre Filippo Picinelli[11], analizzando l'uso emblematico della selce, la pone a simbolo dei segreti rivelati. La composizione è illustrata in uno dei manoscritti più ampi dedicati al genere delle Imprese accademiche, il codice settecentesco conservato alla biblioteca Casanatense di Roma, dove però è attribuita, erroneamente, agli «Accademici Oscuri» di Siena[12].

L'impresa e il motto circoscrivevano dunque l'ambito intorno a cui, a partire dal nome, gli Occulti si andavano definendo: un contenuto di conoscenza e di sapienza nascosto, che doveva essere accuratamente celato «sotto la cenere» e protetto da sguardi e giudizi impropri per poter essere svelato al momento e nell'ambiente opportuno. A questa virtù occultata e all'immagine delle scintille presenti nell'impresa fanno più volte riferimento i testi degli accademici, come leggiamo nella dedica a Girolamo Bonelli che Bartolomeo Arnigio premette alle sue *Dieci Veglie*:

> Egli è ben vero che tutti nasciamo per l'errore del primo padre pieghevoli al male, ma non però che negli animi non siano, fin da che gli crea Iddio disseminate alcune facoltà a guisa di sementi et scintille di Vertù, benché allhora sopite et poco valevoli, le quali, se con debito modo si destano et coltivano, mirabil lume et dolcissimi frutti producono[13].

Su questo tema interessanti sono anche le allusioni all'impresa nell'*Oratione in biasimo dell'Otio* di Alberto Lollio:

> Vi prego vi essorto et vi supplico a sbandire per sempre l'otio et con l'acciaio dello ingegno, della industria et dello studio percuotere sì fortemente la viva pietra della Virtù che ne facciate sovente uscire non solamente deboli scintille, ma fiamme grandi et incendi potenti che dal veloce vento della gloriosa vostra fama in questa parte e in quella portati, in breve tempo dell'ardor loro riempiano l'universo[14].

9 Edizione consultata: S. Bargagli, *Dell'imprese*, Venetia, appresso Francesco de' Franceschi senese, 1594, p. 214.

10 G. Ferro, *Teatro d'imprese*, Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1623, p. 18.

11 F. Picinelli, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni, Sacre, e Profane*, Venetia, presso Paolo Baglioni, 1678[2], l. 12, cap. 26, p. 436: «Per dinotare secreto scoperto serve l'impresa della pietra focaia, onde al picchio del ferro si spiccano scintille col cartellone EXILIT QUOD DELITUIT che tanto gli sopraposero gli Occulti di Brescia».

12 Roma, Biblioteca Casanatense (d'ora in poi BC), *Imprese ed Emblemi delle Accademie d'Italia*, Mss. Varia 1028, c. 148*r*.

13 B. Arnigio, *Le dieci veglie di Bartolomeo Arnigio, de gli ammendati costumi dell'humana vita…*, Brescia, appresso Francesco, et Pietro Maria fratelli de' Marchetti, 1577, c. A3*v*.

14 A. Lollio, *Oratione del signor A. L. gentil'huomo ferrarese, Academico Occulto chiamato l'arcano, in biasimo dell'otio. A i signori Academici Occulti di Brescia*, s.l., s.e., s.d. [la dedica di Bartolomeo Arnigio ad Alfonso Cavriolo è datata al 7 maggio 1567], c. 7.

ANNALI 2019_.indd 149 18/11/19 14:24

L'impresa era stata ideata (a quanto riferisce Cosimo Lauri), dall'accademico Oscuro, identificato con il letterato toscano Tommaso Porcacchi[15], il famoso consulente editoriale di Gabriele Giolito de' Ferrari, ideatore, tra l'altro, di una serie di volgarizzamenti di autori greci e latini, un complesso e imponente piano editoriale storico e antiquario, focalizzato sul volgare. Già dai nomi di alcuni componenti come Porcacchi e Taglietti, entrambi editori di opere di Giulio Camillo (uno degli esponenti più eclettici del neoplatonismo rinascimentale)[16], si avverte come l'Accademia si configuri fin dall'inizio come un'istituzione improntata a un ermetismo e una religiosità poco ortodossa. Lo conferma la seconda impresa che gli accademici scelsero per sostituire il simbolo della pietra focaia, immagine non più considerata adatta alle mire intellettuali dell'Accademia, perché, come ricorda Scipione Bargagli, considerata troppo poco originale[17].

Il nuovo simbolo, che aveva per protagonista un sileno, si diffonde a partire dalla stampa delle *Rime de gli Accademici Occulti*, edita nel 1568: un testo che, per la precocità dei contenuti e per la complessità della struttura, può essere considerato tra i più rilevanti nel genere delle imprese accademiche[18]. La scelta è accompagnata da un'analisi dettagliata dei molteplici significati della composizione e dei presupposti teorici che stanno alla base dell'immagine e del motto. L'Arnigio dedica infatti al tema un trattatello specifico, il suo *Discorso intorno al Sileno, impresa degli accademici occulti*, che viene anteposto alle rime come una sorta di introduzione. Il testo contiene anche riflessioni sul genere dell'impresa, che per l'arguzia e la cultura necessarie al disvelamento dei suoi significati, appare come lo strumento ideale per rappresentare l'aristocratica raffinatezza e l'ermetismo sapienziale dell'Accademia. È questo uno degli aspetti messi in evidenza dalla definizione di impresa proposta dall'Arnigio: «una mistura mistica di pitture e parole, rappresentante in picciol campo, a qualunque uomo di non ottuso intelletto, qualche recondito senso d'una o di più persone»[19]. L'impresa non è solo individuale, ma usata anche da un consesso di virtuosi: «non solo ogni honorato Cavaliere [...], et ogni peregrino Ingegno, ma ciascuna Accademia ancora da molti anni in qua, si è posta a drizzarne alcuna come Indicio o Dimostramento della commune sua intenzione»[20]. Per «operazioni rare o di mano o di lingua» – continua

15 Cfr. Gianfranceschi, *L'Accademia degli Occulti*, cit. (vedi nota 3), p. 292.

16 L. Bolzoni, *Introduzione*, in G. Camillo, *L'idea del Theatro. Con «L'idea dell'eloquenza», il «De trasmutatione» e altri testi inediti*, a cura di Id., Milano 2015, pp. 9-16.

17 Bargagli, *Dell'imprese*, cit. (vedi nota 9), p. 213: «per averla trovata [...] ad altri comune».

18 *Rime de gli Academici Occulti con le loro imprese et discorsi*, Brescia, appresso Vincenzo di Sabbio, 1568.

19 B. Arnigio, *Discorso intorno al Sileno. Impresa de gli Academici Occulti*, in Ivi, c. **1*v*. Per un confronto con altre definizioni teoriche di imprese, cfr. Arbizzoni, «Un nodo di parole e di cose», cit. (vedi nota 2), pp. 72-73.

20 Arnigio, *Discorso intorno al Sileno*, cit. (vedi nota 19), c. A2*v*.

ANNALI 2019_.indd 150 18/11/19 14:24

l'Arnigio – è opportuno disporre dunque di qualche «leggiadro segno» per rappresentare «l'instituto, la mente, lo studio e il fin suo»[21].

Seguendo queste linee guida, l'Accademia degli Occulti aveva scelto un'immagine molto suggestiva ispirata dal *Simposio* di Platone, una statuetta di Sileno con una finestra sul cuore (fig. 2):

> Per il che l'Academia degli Occulti, impiegando ogni sua cura, diligenza e fatica in tener desta e monda quella divina particella, che Iddio benedetto a guisa di scintilla di fuoco ne' penetrali de' corpi nostri ci ha occultato; e volendo spiegar questo intento e concetto suo, ha eletto oltre molti d'usare per corpo d'impresa l'imagine di Sileno non naturale, ma, come si voleva da gli antichi maestrevolmente formare, in guisa ch'aprire e chiudere si poteva, perciocché nel voto del corpo suo vi riserbano rinchiuso qualche bellissimo idolo di Dio o di Dea, acciò dall'ingiurie dell'aere, della polve o del luto non si consumasse; ma nella sua intera perfezione lungo tempo durasse, la qual imagine fu già ricordata et portata dal Chiuso Academico al nostro Collegio […] Sotto 'l velo del corpo di questo Sileno arteficiale ascondiamo l'anima dell'impresa, ch'è l'intento primo di mantener la parte nostra migliore nella sua nativa forma e purissima luce, però v'aggiungiamo qual sia il fine nostro sotto letteral vestimento del motto INTUS NON EXTRA[22].

L'impresa degli Occulti ha grande rilievo nel frontespizio della raccolta delle *Rime* degli Accademici: l'incisione, che si deve a Bartolomeo da Brescia (Ulmus Lulmus)[23], mostra tra le figure di Apollo e di Ercole, simboli della poesia e della virtù, proprio l'immagine di un sileno con due sportelli chiusi sul petto con due chiavistelli, in un ovale che contiene il motto dell'impresa. Nell'edizione delle rime latine del 1570 l'immagine torna con qualche piccola modifica: Sileno, sempre entro una nicchia, è ora affiancato da un satiro e una satiressa, volge lo sguardo alla sua sinistra e con un'espressione meno cupa; il motto è inoltre abbreviato in NON EXTRA[24]. La composizione è ampiamente commentata nella letteratura d'imprese: Scipione Bargagli attribuisce l'immagine alla tradizione egizia e mostra di apprezzare di più la precedente con il simbolo della pietra

21 *Ibidem*.

22 Arnigio, *Discorso intorno al Sileno,* cit. (vedi nota 19), cc. A2*v*-3*r*.

23 Cfr. A. Petrucci, ad vocem *Bartolomeo da Brescia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma 1964, pp. 696-697.

24 *Carmina Acad. Occultorum Io. Francisco Commendono card. ampliss. d*, Brixiae, apud Vincentium Sabiensem, 1570.

ANNALI 2019_.indd 151 18/11/19 14:24

focaia.[25] Oltre a Giovanni Ferro nel *Teatro d'imprese*[26], anche Filippo Picinelli inserisce un commento dell'impresa nel capitolo dedicato al simbolo del sileno, rimandando correttamente al testo di Platone e ricordando un passo della *Gerusalemme liberata* di Tasso[27]. In aggiunta alle citazioni testuali, l'impresa del sileno ha lasciato tracce visive ben oltre l'ambiente bresciano: la sua immagine è inserita nel già citato manoscritto *Imprese ed Emblemi delle accademie d'Italia* della Biblioteca Casanatense[28] (fig. 3). Insieme al motto INTUS ET EXSTRA [*sic*], è presente un piccolo satiro, che tuttavia non mostra alcuna apertura sul petto a causa della posizione del braccio sollevata a coprirne la visuale. L'immagine ritorna in un altro manoscritto, *Imprese delle Accademie di Siena, delineate a penna e colorite, con i loro motti*, conservato nella biblioteca comunale di Siena, che riporta anche la prima impresa degli Occulti[29]. Il simbolo aveva avuto visibilità anche fuori dal contesto librario e fu inserito in apparati effimeri. Descrivendo le composizioni che ornavano l'apparato effimero realizzato nel 1647 per la morte di Odoardo Farnese, duca di Parma e Piacenza, il gesuita Francesco Raulino cita proprio un'impresa che ha molti punti in comune con quella degli Occulti, eletta a simbolo della «maravigliosa prudenza» del duca:

> Statua di sileno con un finestretta mezzo aperta nel petto: PRETIOSA LATENT. Le statue de' sileni, come notò Alcibiade appresso Platone, non havevano fuori bella sembianza, ma aperte discoprivano dentro cose di gran pregio. Tali furono alcuni consegli di Sua Altezza de' quali la maravigliosa prudenza era solo a quelli palese, che ben adentro penetravano[30].

25 Bargagli, *Dell'imprese*, cit. (vedi nota 9), p. 224: «Piacciavi, Attonito, d'aprirne alquanto il parer vostro sopra l'Impresa degli Accademici Occulti di Brescia, la qual sapete essere un satiro o sileno di legno ovvero artificiato, che rappresenta uno di quelli strumenti dentro i quali, come si truova scritto costumavano gli Egizziani di tenere in accuratissima custodia gli Idoli, e le cose loro più sagre e più misteriose: il motto: INTVS, NON EXTRA».

26 In Ferro, *Teatro d'imprese,* cit. (vedi nota 10), p. 168, viene citata l'impresa del sileno e vengono commentate le critiche di Ercole Tasso ad Arnigio e alla sua definizione di «anima dell'impresa».

27 Picinelli, *Mondo simbolico*, cit. (vedi nota 11), L. l. 3, cap. 31, p. 101; cfr. T. Tasso, *Gerusalemme Liberata,* XVIII, 30.

28 BC, Mss. Varia 1028, c. 159*r*.

29 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Fondo manoscritti, *Imprese delle Accademie di Siena, delineate a penna e colorite, con i loro motti*, A. V 19, c. 503. Le imprese sono erroneamente attribuite a una accademia degli Occulti di Siena, la cui esistenza non è attestata. Si tratta probabilmente di un errore: l'attribuzione ad [un] ambito senese di imprese appartenute ad altre accademie si verifica, all'interno del manoscritto, anche in altri casi; cfr. C. Mazzi, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI. Con appendice di documenti bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe senesi*, Firenze 1882, p. 342. La presenza di indicazioni errate, comuni ai due manoscritti, senese e casanatense, permette di ipotizzare che esista un rapporto diretto tra i due codici.

30 F. Raulino, *Pompa dell'esequie Celebrate al Serenissimo Odoardo Duca di Piacenza, di Parma etc., dal Serenissimo Duca Ranuccio II. L'anno 1647*, Piacenza, Per Gio. Antonio Ardizzone, [1647], p. 25.

ANNALI 2019_.indd 152 18/11/19 14:24

L'immagine e il motto, con alcune varianti e diverso significato, avevano fatto la loro comparsa, prima di essere stati utilizzati dagli Occulti, nei *Symbolicarum quaestionum libri quinque* di Achille Bocchi. Nel testo, pubblicato nel 1555, compare la figura del satiro (non fenestrato) che appoggia l'indice della mano destra alla tempia accompagnato dal motto NON EXTRA AT INTUS AUDIO, per indicare la superiorità dell'armonia interiore[31]. Tuttavia, questa elaborazione simbolica legata alla musica, non aveva avuto grande seguito. Il simbolo del sileno di Alcibiade aveva invece trovato nella letteratura emblematica almeno due esempi significativi: dà il titolo a una raccolta di emblemi del poeta olandese Jacob Cats[32] ed è protagonista di uno degli *Emblemas morales* di Sebastián de Covarrubias Orozco (fig. 4), dove sono presenti due statue di sileni con il petto dotato di evidentissimi sportelli chiusi[33]. Il motto MELIORA LATENT, liberamente ispirato a un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio[34], è anche quello che accompagna il simbolo della Zucca nella celebre impresa dell'Accademia degli Intronati di Siena.

Il motivo di tanta fortuna è dovuto non soltanto alla carica simbolica della figura creatura mitica[35], ma anche dal valore aggiunto dato dal simbolo dall'apertura sul cuore e le sue interpretazioni: il riferimento più diretto è infatti costituito da Platone che nel *Simposio* aveva proposto, per bocca di Alcibiade, un elogio di Socrate costruito attraverso paradossi e opposizioni. Egli aveva paragonato il filosofo alla seducente eloquenza musicale di Marsia e in particolare a «quei sileni esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artisti figurano con zampogne e flauti, i quali, se li apri in due, mostrano dentro simulacri degli dèi»:

> I suoi discorsi sono pressoché identici ai sileni che si aprono in due. Chi dunque si mette a sentire i discorsi di Socrate, sulle prime li può trovare del tutto ridicoli, tali sono le parole e le espressioni di cui s'avvolgono di fuori, qualcosa come la pelle d'un satiro insolente: parla di asini con il basto, di fabbri, ciabattini e conciapelli e ha sempre l'aria di dire le stesse cose con le stesse parole. Cosicché di questi discorsi ogni inesperto o

31 A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, in aedib. novae Academiae Bocchianae, 1555, Symb. XLV, p. XCII; cfr. F. Lavocat, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève 2005, pp. 24-25.

32 J. Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus, vitae humanae ideam, emblemate trifariam variato, oculis subiiciens*, Middelburg, Johannis Hellenius, 1618.

33 S. de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, por Luis Sánchez, 1610, centuria III, n. 51. Il commento e i versi che accompagnano la parte figurata dell'emblema, che affrontano il tema del contrasto tra interno ed esterno, fanno riferimento a Platone e agli *Adagia* di Erasmo.

34 Ovidio, *Metamorfosi*, I, 502: «siqua latent, meliora putat».

35 Sul tema del valore simbolico della figura mitologica del satiro nelle arti figurative, cfr. Lavocat, *La syrinx au bûcher*, cit. (vedi nota 31); S. Giordano, *Una nuova lettura dell'allegorismo cinquecentesco*, "Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche", IX, XXI, 2, 2007, in particolare alle pp. 441 e ss.

ANNALI 2019_.indd 153 18/11/19 14:24

> sciocco potrebbe riderci sopra. Ma chi li veda aperti e vi penetri dentro, troverà innanzitutto che essi soli, fra tutti i discorsi, hanno una mente, e poi che sono i più divini e pieni di ogni immagine di virtù e tendono a ciò che v'è di più grande, anzi a tutto quanto bisogna mirare per chi vuole diventare un uomo nobile e eccellente[36].

La figura di Socrate è legata in modo molteplice al tema del rapporto tra interno ed esterno, apparenza e realtà, bellezza e bruttezza: il paradosso della sua bellezza nasce proprio a partire dal suo aspetto da satiro. Le riflessioni platoniche sono affascinanti e il loro valore spicca ancora di più oggi, grazie alle ricerche di Paul Zanker, che ha mostrato come la metafora del sileno legata a Socrate non fosse nata da un semplice dato fisiognomico, ma come un'identità costruita e voluta a partire dai ritratti stessi del grande filosofo, appositamente modificati per trasmettere gli aspetti trasgressivi del suo pensiero[37]. Il tema delle riflessioni socratiche focalizzate sul binomio apparenza-verità era così diffuso in antico da diventare topico, come mostra un passo del *De architectura* di Vitruvio[38]. Il brano riporta un detto di Socrate, desideroso che i petti degli uomini fossero dotati di finestra e apribili in modo da vedere all'interno i loro sentimenti. Appare qui il tema importante dell'*homo fenestratus* su cui torneremo. Ugualmente in un aneddoto riportato da Cicerone si narra l'incontro con l'esperto di fisiognomica Zopiro, che vedendo il volto di Socrate lo aveva classificato come stupido, ottuso e lascivo. Il filosofo aveva risposto ironicamente che in effetti quelle erano le sue inclinazioni naturali, vinte con l'esercizio della ragione[39].

36 Platone, *Simposio*, 215b. Traduzione di P. Pucci in Platone, *Opere*, I, Bari, 1967, p. 720.

37 Il testo di Platone può essere collegato a un Busto di Socrate come sileno, il più antico ritratto di un filosofo conservato e realizzato a soli dieci anni dalla sua morte (399 a.C.). L'effige, che conosciamo in più copie, era stata realizzata come elogio a Socrate, probabilmente per il santuario delle Muse nell'Accademia fondata da Platone nel 385 a.C. Un importante studio di Paul Zanker (*La maschera di Socrate*, Torino 1997) ha mostrato come alla fine del IV secolo a.C. molti sofisti fossero stati oggetto di scherno e di caricature deformi e in particolare, per Socrate, la sua assimilazione con la maschera satiresca, fosse legata specificamente al carattere sconveniente della sua attività intellettuale. In origine il paragone con Marsia, i sileni e i satiri – così come ci è stato tramandato da Platone e Senofonte –, era stato introdotto dagli avversari di Socrate: secondo gli ideali della *kalokagathia*, i tratti fisiognomici tipici del filosofo (la figura panciuta e tarchiata, il volto largo e piatto in maniera abnorme, gli occhi sporgenti, la bocca grande e le labbra tumide) non erano solo segno di bruttezza, ma anche di cattive inclinazioni, socialmente condannabili. Socrate e i suoi estimatori rovesciano il paragone, dando alla figura del sileno un'interpretazione positiva. I tratti silenici sono evidentissimi ma sono stati in parte mitigati (barba e capelli sono curati, gli occhi non sporgenti). Zanker ipotizza che il ritratto, realizzato con un'evidente trasgressione delle norme della *kalokagathia*, volesse mettere in dubbio l'intero sistema di valori della società: il tema del rapporto tra interno ed esterno evidenzierebbe dunque come il sistema dei valori della società ateniese fosse costruito sull'illusione e su immagini fallaci, legate all'apparenza esteriore dei corpi.

38 Vitruvio, *De architectura*, III, pref.

39 Cicerone, *De Fato*, 2, 10: «Socraten nonne legimus quem ad modum notarit Zopyrus physiognomon, qui se profitebatur hominum mores naturasque ex corpore, oculis, vultu, fronte pernoscere? stupidum esse Socraten dixit et bardum, quod iugula concava non haberet, obstructas eas partes et obturatas esse dicebat; addidit etiam mulierosum; in quo Alcibiades cachinnum dicitur sustulisse».

ANNALI 2019_.indd 154 18/11/19 14:24

Il profondo paradosso della "bellezza" di Socrate aveva colpito e influenzato la cultura umanistica: la sua diffusione si ebbe soprattutto dopo che il discorso di Alcibiade fu reso disponibile in latino grazie alla traduzione di Marsilio Ficino contenuta nei *Platonis Opera omnia* del 1484. Un anno dopo, nel 1485, il passo venne citato nel celebre scambio epistolare tra Ermolao Barbaro e Giovanni Pico della Mirandola[40]. Qui l'immagine del sileno di Alciabiade venne interpretata come metafora dello stile: esterno e interno diventavano sinonimi del rapporto tra stile e contenuto e tendevano a ribadire la prevalenza delle *res* sui *verba*, tema caro a Pico. Erasmo, che torna più volte sul *topos* sia nell'*Enchiridion militis Christiani* del 1503, sia nell'*Elogio della follia* del 1509, pare influenzato dalla lettura stilistica dal confronto incentrato con le Sacre Scritture. Il fatto che esse occultino la loro reale divinità in uno stile semplice, in una superficie quasi ridicola può essere definito come il paradosso dello stile cristiano che descrive il più sublime degli oggetti nel linguaggio più umile. Ma è soprattutto in uno degli *Adagia*, i *Sileni Alciabiadis*, che egli traccia un quadro complesso della duplicità del simbolo e della possibile attualità del contrasto socratico tra dentro e fuori, fino a stabilire una categoria silenica in cui include anche Cristo e che serve anche per denunciare i falsi sapienti[41]. Ugualmente Giordano Bruno fa del sileno di Socrate uno strumento ermeneutico per spiegare la crisi del proprio tempo e, insieme, della propria esperienza biografico-intellettuale[42]. Inoltre, gli influssi del passo di Platone, rilanciato dall'adagio erasmiano, si colgono in molti testi della letteratura comica volgare. Dalle riprese di Rabelais, che nel prologo del *Gargantua* usa il paradosso socratico per svelare il potere terapeutico del riso, si giunge ai poeti burleschi del Cinquecento, fino ad approdare alla letteratura paradossale[43].

Ma il testo senza dubbio più vicino alla formula simbolica adottata dagli Occulti è l'interpretazione che del Sileno danno i *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano. Il brano

40 E. Barbaro, G. Pico della Mirandola, *Filosofia o eloquenza*?, a cura di F. Bausi, Napoli 1998, pp. 48 ss.

41 Erasmo da Rotterdam, *Adagia*, a cura di E. Lelli, Milano 2013, Ad. 2201, cent. 23. Sul tema, cfr. R.L. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton (NJ) 1966; Erasmo da Rotterdam, *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbio*, a cura di S. Seidel Menchi, Torino 1980, pp. 60-119; D. Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino 1975, pp. 42-43; C. Ossola, *Les devins de la lettre et les masques du double: la diffusion de l'anagrammatisme à la Renaissance*, in *Devins et charlatans au temps de la Renaissance*, éd. par M.T. Jones-Davies, Paris 1979 (*Centre de recherches sur la Renaissance*, 5), pp. 125-157, in particolare alle pp. 127, 147, 151 nota 30; G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Milano 2008, pp.1-31, in particolare pp. 26 ss.

42 Cfr. F.A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (trad. it. di *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964), Bari 1969, pp. 23-232; M. Ciliberto, *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma 1999, pp. 79-82; F. Dell'Omodarme, ad vocem *Sileno*, in *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, direzione scientifica di M. Ciliberto, II, Firenze-Pisa 2014, pp. 1780-1782.

43 Cfr. S. Longhi, *Lusus, il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova 1983, pp. 123 ss. Interessanti anche le osservazioni di A. Corsaro, *Elogio del brutto… ma fino a un certo punto*, in *Extravagances amoureuses: l'amour au-delà de la norme à la Renaissance / Stravaganze amorose. L'amore oltre la norma nel Rinascimento*, Actes du Colloque international du Groupe de recherche Cinquecento plurale (Tours, 18-20 septembre 2008), sous la direction de E. Boillet, C. Lastraioli, Paris 2010, pp. 415-429.

ANNALI 2019_.indd 155 18/11/19 14:24

contribuisce alla più ampia diffusione dell'immagine come simbolo dell'occultamento del divino, anche in forme impreviste e mostruose. Sebbene la vignetta che accompagna le osservazioni di Pierio non mostri nel dettaglio la caratteristica finestra del sileno, il testo ne riprende con chiarezza l'origine platonica[44] (fig. 5):

> DIVINA IN OCCULTO.
> Sileni
> Addentur et Sileni Cynocephalo: sunt enim et hi, ut Pausanias attestatur, ex Satyrorum grege, quos cum aetatis jam provectioris esse coeperint, Silenos appellare consueverunt, quorum hieroglyphicum erat, divinitatem in re quapiam delitescere. Erant enim Sileni, ut ex Platonici Alcibiadis dicto colligimus, imagunculae quaedam sectiles, ita concinnatae, ut deduci et explicari possent quae ubi clausae erant, nihil aliud quam ridiculam et monstrosam quandam tibicinis speciem ostentabant: ubi vero aperiebantur, venerabile numen aliquod exerebant. Hinc Alcibiades Symposio, Socratem Silenis similem esse dicit, quod is longe alius esset interius intuenti, quam summo habitu videretur. Unde etiam Σιληνοὶ Ἀλκιβιάδου dici solet, de re quae prima fronte vilis ac ridicula videatur, interius tamen ac propius contemplanti sit admirabilis[45].

L'incisione dei *Hieroglyphica* (dove non compaiono aperture particolari sul petto del *Silenus*) e le parole di Pierio Valeriano mostrano come l'immagine adottata dagli Occulti non sia iconograficamente derivata dal testo di Platone. Nel *Simposio* infatti non è specificato dove e come la statuetta si possa aprire, né si parla di alcuna apertura nel petto. La figura degli Occulti è invece influenzata da una tradizione iconografica che ha avuto un'ampia diffusione e interessanti attestazioni nel corso del Rinascimento: la figura dell'*homo fenestratus* con il petto aperto sul cuore, legata al tema dell'amicizia e della sincerità, già presente nell'immagine di *Benivolentia, Beneficentiae filia*, nelle *Intercoenales* di Leon Battista Alberti[46]. Il caso figurativo più significativo è però contenuto in uno dei cicli simbolicamente

44 Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basileae, Michael Isengrin, 1556, Libro VI, cap. IV, c. 48*v*.

45 «Si possono affiancare alla figura del cinocefalo anche i sileni: questi sono infatti quelli tra i satiri che, raggiunta un'età più avanzata, per consuetudine si chiamarono Sileni. Il significato simbolico di questi era il celare la divinità in qualcosa. Infatti i Sileni, come possiamo leggere nel discorso di Alcibiade tratto da Platone, erano piccole figurine di terracotta fatte in modo che potevano essere aperte e dispiegate, le quali, quando erano chiuse, non mostravano niente altro che l'aspetto ridicolo e mostruoso di un flautista, mentre quando venivano aperte scoprivano per così dire, un nume divino degno di venerazione. Da qui Alcibiade dice che Socrate era simile ai Sileni, perché egli era di gran lunga diverso per chi guardava dentro di lui, rispetto a come appariva nel suo aspetto esteriore. Da qui si dice solitamente, "Sileni Alcibiadis" di una cosa che a prima vista sembra vile e ridicola, ma per chi la contempla al suo interno e da vicino è invece degna di ammirazione».

46 L.B. Alberti, *Intercoenales*, a cura di F. Bacchelli, L. D'Ascia, Bologna 2003, pp. 176-177: «Tertio loco mulier picta est nuda, cui quidem cordis loco ad pectus heret speculum et in manu pro speculo cor sustentat

ANNALI 2019_.indd 156 18/11/19 14:24

più ricchi e complessi del Cinquecento, la *Sala dei Cento Giorni* realizzata da Giorgio Vasari su invenzione di Paolo Giovio per il Palazzo della Cancelleria a Roma, su commissione di Alessandro Farnese[47]. Qui, tra le finte architetture che inquadrano una grande scena raffigurante la costruzione della basilica di San Pietro da parte di papa Paolo III, è dipinta la statua di *Sinceritas*, come specifica l'iscrizione del basamento. La figura, vestita con una tunica e un mantello classico, tiene nella mano sinistra un compasso mentre con la destra apre una finestra incisa nel petto ed estrae il suo cuore (fig. 6). Anton Francesco Doni così tratteggia la figura nella descrizione della sala, contenuta nella sua lettera a Lelio Torelli datata 21 maggio 1547: «È messo in mezzo questo quadro da due figure della Fatica e della Sincerità, il quale l'hanno figurato in questa forma: stracciasi il petto e mostra la purità del core, il quale si vede intero grande»[48].

Vasari o Giovio avevano tratto ispirazione per il simbolo probabilmente dalla letteratura classica, che presenta il tema in due diversi filoni. Le prime attestazioni risalgono a una favola esopica nella quale Momo critica Prometeo per non aver dotato l'uomo di una finestra rivelatrice dei sentimenti del cuore[49]: a questa tradizione si rifanno anche altri autori classici come Plutarco[50], Babrio[51], e soprattutto un passo dell'*Hermotimus* di Luciano[52] che, come vedremo, fu molto letto e illustrato. Inoltre, la fortuna rinascimentale del tema è riconducibile anche a un'altra fonte: il *Proemio* del III libro del *De architectura* di Vitruvio nel quale, come abbiamo già detto, Socrate viene esaltato per la sua sapienza e viene riportato il suo desiderio di poter vedere uomini dotati di una finestra aperta nel petto, per mostrare a tutti i loro veri sentimenti[53]. Il

hominis, quo in corde speculi expicta effigies est, in speculo vero ipso, quod pectori heret, tota mulieris ipsius effigies insculpta est. Huic titulus adscriptus est: Benivolentia, Beneficentiae filia» («Nel terzo dipinto si vede una donna ignuda. Al posto del cuore ha uno specchio sul petto e regge, anziché lo specchio, un cuore umano. Su quel cuore è dipinta l'immagine di uno specchio mentre nello specchio attaccato al petto è raffigurata per intero la donna stessa. Sopra questa figura si può leggere: Benevolenza, figlia di Filantropia»).

47 P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa 1999, in particolare pp. 302 ss.

48 A.F. Doni, *Lettere del Doni. Libro secondo*, Fiorenza, appresso il Doni, 1547, cc. 65*v*-69*r*.

49 Mario Andrea Rigoni riporta un passo di Eustazio di Tessalonica, che riferisce la notizia: cfr. M.A. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore*, "Lettere italiane", XXVI, 1974, pp. 434-458, in particolare pp. 449-450. Sul tema interessanti le osservazioni di Lina Bolzoni, che cerca di declinare il simbolo non solo come condanna dell'apparenza, ma come relativo anche a esperienze in cui «visibile e invisibile si mescolano strettamente». Cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, Torino, 1995, pp. 154-164; Id., *Il ritratto doppio ovvero il sileno rovesciato*, in Id., *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010, pp. 129-132. Cfr. inoltre M. T. Lanza, *La finestrina di Momo (passaggi e variazioni)*, "Misure Critiche", 1-2, 2004, pp. 27-36; A.G. Cassani, *Momo e le invenzioni "imperfette": Note aggiuntive alla fabvla di Esopo* ΖΕΥΣ ΚΑΙ ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ΄ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΜΩΜΟΣ *nelle interpretazioni di Luciano, Alberti e Leopardi*, "Albertiana", XIV, 2011, pp. 191-203.

50 Plutarco, *Quaestiones conviviales*, III, I.

51 Babrio, favola 59.

52 Luciano, *Hermotimus*, 20.

53 Il tema del cuore come segno di lealtà e fede ritorna anche in Pierio Valeriano, dove un cuore sospeso con una catena al collo di un uomo indica la sua sincerità e la sua impossibilità di mentire (Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, cit. [vedi nota 44], l. XXXIV, c. 241*v*: *Viri probi sermo*).

ANNALI 2019_.indd 157 18/11/19 14:24

brano vitruviano ispira molti scrittori e costituisce un filone peculiare rispetto agli usi amorosi della metafora del cuore di cristallo[54]: si ritrova nei versi di Cesare Caporali o di Bernardino Baldi[55], nelle disquisizioni utopiche di Traiano Boccalini[56], nelle considerazioni di Marino nelle *Dicerie Sacre*[57] e in molta letteratura religiosa[58].

Anton Francesco Doni si ispira però probabilmente al affresco di Vasari quando inserisce l'allegoria tra le personificazioni che ornano il suo palazzo in onore di Petrarca descritto nelle *Pitture*, pubblicate nel 1564. Lo scrittore immagina la figura di *Realità* come «una donna che stracciandosi il petto mostra il cuore»[59]. Il libro di Doni ebbe una certa diffusione, ma soprattutto divenne una delle fonti privilegiate dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, dove l'invenzione appare addirittura due volte, alle voci *Lealtà*[60] e *Realtà*[61],

54 Su cui cfr. L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

55 Cfr. C. Caporali, *Sopra la Corte*, in Id., *Rime piacevoli... Accresciute in questa quarta impressione di molte rime gravi, & burlesche*..., Venetia, presso Gio. Battista Bonfadini, 1587, p. 83; B. Baldi, *Gli epigrammi inediti, gli apologhi e le ecloghe*, a cura di D. Ciampoli, I, Lanciano 1914, p. 51; i brani sono analizzati da M.A. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore*, cit. (vedi nota 49), p. 455 note 45, 46.

56 T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, I, Bari 1948, pp. 329-330: «Son certo che nessuno si trova tra noi, che fermamente non creda niun altro morbo più aver corrotto il buon vivere del secolo presente, che gli odii occulti, gli amori simulati, le impietà, le perfidie degli uomini doppi, ricoperte con lo specioso manto della semplicità, dell'amore, della religione, della carità. Qua, signori miei, correte co' medicamenti de' fuochi e co' rasoi, e a questa piaga, che io vi scopro, ponete gl'impiastri corrosivi; e tutto il genere umano, che ora per li vizi che lo conducono a morte si può dir che sia diffidato da' medici, risanerà subito, e nella sincerità del procedere, nella verità del parlare, nella santità del vivere, tale diverrà quale fu ne' secoli andati, schiettissimo e semplicissimo. Il vero dunque e più presentaneo medicamento de' presenti mali, altro non è che necessitare gli uomini a vivere con schiettezza di animo, con semplicità di cuore: beneficio che dovete confessar meco, che non con altro più sicuro istrumento maggiormente può conseguirsi, che con far nel petto delle persone quel finestrellino, che, come necessarissimo, Sua Maestà molte volte ha promesso a' suoi fedeli virtuosi. Percioché quando gli uomini moderni, ora nel proceder loro tanto artificiosi, saranno forzati parlare e negoziare col finestrellino del cuore aperto, impareranno la prestantissima virtù dell'essere e non parere, e conformeranno le opere con le parole, la lingua, tanto avvezza alle simulazioni, con la verità del cuore che non sa mentire, e ognuno da sé esterminerà le bugie, le falsitadi: e lo spirito infernale e diabolico dell'ipocrisia abbandonerà gli animi di molti, che da così brutto demonio si trovano oppressi».

57 G. Marino, *Pittura*, in Id., *Dicerie sacre. La strage de gl'innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino 1960, p. 89: «E veramente con ragione può dirsi ch'Iddio ci abbia il proprio cuore donato dandoci la somiglianza di questo ritratto santo […] E se Socrate bramava il petto di cristallo perché di fuora trasparisse il cuore, in questo cuore a beneficio nostro si è adempiuto quel desiderio poiché, riposto dentro un tabernacolo cristallino, a ciascuno è lecito di mirarlo, pittura mirabile, anzi memoriale di tutte l'altre meraviglie». Cfr. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore*, cit. (vedi nota 49), p. 456.

58 Cfr. B. Tondi, *La virtù vilipesa, overo il trionfo dell'ignoranza*..., Napoli, per Lodovico Cavallo, 1681, p. 203; G.A. Velasquez, *La sensualitá convinta ed abbattuta*, Napoli, presso Novello de Bonis, 1688, p. 178; G.B. Manni, *Sacro Trigesimo di varii discorsi per aiuto dell'anime del Purgatorio*, Bologna, per Giovanni Recaldini, 1673[2], p. 117.

59 A.F. Doni, *Pitture del Doni Academico Pellegrino*, a cura di S. Maffei, Napoli 2004, p. 150; cfr. *ivi*, S. Maffei, *Introduzione*, pp. 48 sgg.

60 C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, Torino 2012, p. 346: «Donna vestita di bianco che aprendosi il petto mostri il proprio core per esser ella una corrispondenza dell'animo con le parole o con l'azioni, acciò le sia intieramente prestata fede».

61 Ivi, p. 507: «Donna che aprendosi il petto mostri il core perché allora si dice un uomo reale quando ha le medesime cose nell'opre e nella lingua, le quali porta nel core e nell'intenzione».

ANNALI 2019_.indd 158 18/11/19 14:24

entrando dunque a pieno titolo tra le raffigurazioni canoniche del vocabolario allegorico della pittura europea. Quest'ultima trova una fedele rappresentazione in uno dei disegni realizzati da Giovanni Guerra e raccolti nel cosiddetto *Taccuino Rotschild*, conservato al Département des Arts graphiques del Louvre[62] (fig. 7).

In Ripa il simbolo torna anche alla voce *Amor verso Iddio*, anche se il dettaglio della finestra non è esplicitato[63], e si lega a molte allegorie che, sulla scia di definizioni antiche, illustrano i valori della sincerità e dell'amicizia in relazione al simbolo del cuore[64]. A questa tradizione si ispira una personificazione presente nell'apparato effimero realizzato per la solenne entrata dell'arciduca Ernesto d'Austria a Bruxelles il 30 gennaio 1594[65]: si tratta della *Sinceritas*, rappresentata da un uomo nudo con una colomba nella mano sinistra, che indica con la destra il cuore visibile dietro le sbarre di una finestra e calpesta sotto i suoi piedi alcune maschere[66] (fig. 8).

La fortuna figurativa della "finestra aperta sul cuore" si lega anche alla diffusione dell'*Hermotimus* di Luciano di Samosata, ispirato a un racconto che ha per protagonista Momo e le sue critiche alle creazioni degli dei. Il testo greco si ricollega alla favola esopica che narra la competizione tra Poseidone, Atena ed Efesto per deliberare chi tra loro avesse creato l'opera più utile: il dio dei mari aveva modellato un cavallo, Atena aveva disegnato una casa mentre il terzo aveva creato un uomo. Momo, designato come giudice della gara, indicò in tutte e tre le creazioni alcuni punti critici e, a proposito dell'opera di Efesto, osservò che sarebbe stato opportuno porre sul petto dell'uomo una finestra che consentisse di vedere i sentimenti nascosti al suo interno. La storia ha avuto anche una sua tradizione figurativa, come mostrano, ad esempio, un quadro di Maarten van Heemskerck, datato 1561, ora a

62 Louvre (DR 1136); sul pittore e disegnatore Giovanni Guerra, cfr. S. Pierguidi, «Dare forma humana *a l'Honore et a la Virtù». Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'Iconologia di Cesare Ripa*, Roma 2008, pp. 221, 259.

63 Ripa, *Iconologia*, cit. (vedi nota 60), p. 35: «Uomo che stia riverente, con la faccia rivolta verso il cielo, quale additi con la sinistra mano et con la destra mostri il petto aperto»; il testo è illustrato con un'incisione inserita a partire dall'edizione del 1611 (p. 21). L'iconografia coincide con una delle allegorie presenti nell'apparato per l'entrata del principe Alberto e di Isabella d'Austria ad Anversa, ideata da Otto van Veen, il famoso maestro di Rubens. Il complesso sistema allegorico preparato per l'ingresso dei sovrani è descritto da Jan Boch in un'opera sontuosa, ricca di illustrazioni e pubblicata nel 1602: «Divinus Amor stabat […] sinistra pectori aperto admovens ac cor flammatum ostentans, dextrae manus indice versus caelum elevato» (J. Boch, *Historica narratio profectionis et inaugurationis Serenissimorum Belgii Principum Alberti et Isabellae Austriae Archiducum*, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1602, p. 197). Un interessante esempio della fortuna di questa allegoria è rappresentato dalla fedelissima ripresa di Giovanni Battista Carlone nella Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato a Genova (dal 1630); cfr. C. Tosi, *Concilio di Trento, teologia mariana e tradizione francescana negli affreschi della Santissima Annunziata del Vastato*, "Laberio", XLVIII, 2, 2008, pp. 33-62, in particolare p. 60.

64 Cfr. per esempio, tra le allegorie che in Ripa hanno come attributo il cuore, Ripa, *Iconologia*, cit. (vedi nota 60), ad vocem *Sincerità, Amicizia, Concordia maritale, Consiglio* ecc.

65 *Descriptio et explicatio pegmatum, arcuum et spectaculorum… sub ingressum sereniss. princ. Ernesti... archiducis Austriae*, Bruxellae, Johannes Mommaert, 1594, p. 26.

66 Cfr. Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore*, cit. (vedi nota 49), pp. 345-347.

ANNALI 2019_.indd 159 18/11/19 14:24

Berlino[67] e un'incisione inserita nelle *Centum fabulae* di Gabriele Faerno[68]. A essa si ispira un emblema di Hadrianus Junius, dedicato alla figura di Momo: la composizione invita a riflettere sul fatto che tutto può essere sottoposto a critica e che nulla è più insondabile dell'animo umano, riprendendo così il tema della metafora socratica della finestra sul cuore. L'emblema inoltre è particolarmente interessante per noi perché mostra chiaramente sul petto dell'uomo realizzato da Efesto la griglia desiderata da Momo (fig. 9), offrendo dunque un ulteriore esempio del tema[69]. A un altro ambito si collega invece un interessante disegno di Baldassare Peruzzi, che mostra un artista intento a ritrarre un uomo con il petto squarciato, nel quale è visibile una piccola figura, simile a un'animula. Si tratta della straordinaria trasposizione figurativa del *topos* che rivendica alla pittura la capacità di saper cogliere e restituire i tratti fisiognomici e l'anima del ritrattato, in competizione con la poesia[70].

Rispetto a questa tradizione la figura del *Sileno Alcibiadis* scelta dagli Occulti, pur nelle affinità iconografiche con l'immagine della *Sinceritas*, si colloca in una posizione particolare: la sua funzione simbolica è più complessa, perché contiene un'ambiguità interpretativa che oltrepassa il semplice motivo dello svelamento sviluppato da quel filone allegorico. Nella trattazione che l'Arnigio dedica all'impresa, è interessante come la lettura dell'immagine sia condotta seguendo con insistenza il paradigma della duplicità. L'ambiguità dei contenuti si rivela non solo nella polisemanticità dei concetti, ma anche nello stile, dove la simultanea predicazione di elementi contrari e la presenza di espressioni ossimoriche rivela una totale adesione ai canoni della tradizione ermetica. Infatti 'immagine del Sileno non rappresenta qui solo il simbolo di chi vuole proporre come valori fondamentali le qualità spirituali celate nell'interiorità e dunque ricercabili con lavoro accurato e profondo: «Noi nell'interna non nell'esterna forma curiamo di porre ogni studio»[71], dichiara l'Arnigio. Il simbolo incarna infatti anche il diritto di «occultare gli alti misteri della verità agli occhi dei plebei e de' minuti uomini perché le preziosissime gemme della filosofia non s'aviliscano nella lordura di coloro la cui prencipale vita è il senso»[72]. Così compito dell'Accademia sarà «sotto il velo di favole e parabole occultare cose remote dal cieco e storto giudicio delle turbe»[73].

67 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inventar-Nr. 655; cfr. D. Cast, *Marten van Heemskerck's «Momus criticizing the Works of the Gods»: a Problem of Erasmian Iconography*, "Simiolus", VII, 1974, pp. 23 ss.

68 G. Faerno, *Fabulae Centum ex antiquis auctoribus delectae et a Gabriele Faerno carminibus explicatae*, Romae, Vincentius Luchinus excudebat, 1564; si veda ora l'edizione moderna, a cura di L Marcozzi, Roma 2005. Per l'immagine cfr. Cast, *Marten van Heemskerck's*, cit. (vedi sopra), p. 26, fig. 3.

69 H. Junius, *Emblemata*, Antverpiae, Christophe Plantin, 1565, c. A4*r*: «Reprehendere proclive & animum apertum esse debere».

70 Il disegno è discusso in B. Gopnik, *Physiognomic Theory and a Drawing by Baldassare Peruzzi*, "Konsthistorisk Tidskrift", VI, 1997, pp. 133-141.

71 Arnigio, *Discorso intorno al Sileno*, cit. (vedi nota 19), c. **2*r*.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 160 18/11/19 14:24

La scorza esterna ha dunque un valore duplice; per gli eletti essa costituisce un elemento da superare e ignorare innestando un processo che va dall'esterno all'interno, e che permette di aprire gli sportelli del sileno e giungere alla visione della divinità. Ma essa ha anche un ruolo positivo, la funzione fondamentale di proteggere e occultare i contenuti arcani e segreti dagli occhi del volgo incapace di trattare con i significati più profondi, che solo le menti più raffinate possono comprendere.

La finestra aperta sul cuore del sileno degli Occulti ha il dettaglio di due vistosi sportelli e allude dunque non solo allo svelamento della verità, ma è anche uno strumento di dissimulazione, è un *artificium occultandi* che costruisce diversi gradi di conoscenza. La riflessione di Arnigio su questo punto è molto precisa: il suo ragionamento parte dalla natura inconoscibile del divino. Alla luce inaccessibile di Dio si giustappone infatti il suo mostrarsi sotto una parvenza contraria:

> Ma poggiamo al celeste mondo, e vederemo la verità delle cause di quanto materialmente sortisce qua giù star occulta ne' giri contrarii, negli aspetti e nelle congiuntioni oscure, e malagevolissime ad esser intese dagli humani intelletti. Restaci che al mondo angelico et divino penetriamo, nel quale ogni cosa che qua giù si opera è ordita, permessa, et poi, come in nuvoloso aere et fosco theatro, sotto visioni, prophetie et figure agli occhi nostri mostrata. […] E così in molti altri luoghi quel divino uomo [Dionigi l'Areopagita] dimanda Iddio caligine rispetto al suo esser incomprensibile a tutti gli intelletti così humani come astratti et separati, essendo quel sopra essential bene, quella individua in sostanza monade, quella sovreminente causa inintelligibile et di gran lunga superiore ad ogni essentia, vita, ragione et mente[74].

La constatazione di questa insondabile verità è il fondamento del progetto dell'Accademia bresciana: «Per tutti questi essempi veggiamo come nell'oscurità stia involta et occulta la verità, così noi questo stile tenendo, non senza ragione Occulti si dimandiamo et non com'alcun a prima faccia pensar potrebbe, perché da niuno fussimo conosciuti et intesi»[75].

Non è solo il disprezzo aristocratico per la povertà degli strumenti conoscitivi e comunicativi usati dalla moltitudine, ma è una sorta di impegno insieme etico e gnoseologico che spinge gli accademici a celare lo «splendore de gli alti misteri de la verità agli occhi dei plebei e minuti uomini, perché le preziosissime gemme della Filosofia non s'aviliscano nella lordura di coloro, la cui principale vita è il senso»[76].

74 Ivi, c. **2*v*.
75 *Ibidem*.
76 *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 161 18/11/19 14:24

Linda Bisello ha proposto di leggere negli intenti dell'Accademia «l'insorgere della cautela implicita in una scelta nicodemitica, e cioè il ricorso alla *simulatio* e alla *dissimulatio* evocate nelle edizioni censurate degli *Adagia*»[77]. Se dunque il recupero della dimensione silenica erasmiana sembra da un lato legarsi alle pratiche del nascondimento religioso diffuse nell'Italia post-tridentina, il *coté* intellettuale dell'Accademia degli Occulti non disdegna di mostrare interesse per l'orfismo neoplatonico e la sapienza delle letture ermetiche, dando alla poesia e all'immagine un valore sapienziale di stampo misteriosofico[78]. La stessa costruzione dell'immagine rimanda a un interesse antiquariale e grecizzante: la scelta del sileno era avvenuta a scapito di altri simboli ben più famosi figurativamente, che avevano incarnato nel Cinquecento l'idea dei possibili tesori dell'interiorità, uno tra tutti l'immagine della melagrana, usata da Massimiliano I come impresa e inserita più volte nella *Porta dell'onore* di Dürer. Stabius nella *Clavis*, che traduce in parole i significati dell'arco, mette in rilievo

> la divisa o livrea con melograno dell'Imperatore Massimiliano, che sua maestà scelse in gioventù e che si deve intendere così: sebbene il melograno manchi esternamente di forma, sapore ed odore gradevole, all'interno tuttavia è della dolcezza più nobile con i gran più belli e nello stesso modo anche sua Maestà volle rendere manifeste con il tempo le sue virtù tenute nascoste[79].

Ecco perché il genere dell'impresa, per la sua arte raffinata di abbinare significati nascosti attraverso colti rimandi figurativi e testuali, diventa la cifra stilistica più appropriata per i fini dell'Accademia, come mostra la meditata struttura del volume delle *Rime*. Qui, dopo il trattatello introduttivo dell'Arnigio sull'impresa del sileno, il lettore può ritrovare molti dei temi e delle riflessioni lì proposte, nelle singole sezioni dedicate a ciascun accademico, introdotte dall'impresa individuale di ogni componente, illustrata e commentata. Tra imprese, loro spiegazione e liriche si crea un discorso unitario che propone, per ogni autore, un medaglione, una sorta di biografia intellettuale, nel quale il credo dell'Accademia si riverbera e si ripete con varianti sempre nuove. In questa studiata complessità il volume propone un progetto letterario e culturale di grande

77 L. Bisello, *Sotto il «manto» del silenzio. Storia e forme del tacere (secoli XVI-XVII)*, Firenze 2003, p. 76.

78 Sul volume, cfr. A. Maggi, *L'identità come impresa in* Rime degli Accademici Occulti, "Esperienze letterarie", XXII, 1997, pp. 47-61; E. Selmi, *Ancora su Guido Casoni: la circolazione accademica di un'ode per il Tasso e il dibattito sul poeta-«teologo-mistico»*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Alessandria 2009, pp. 121-162.

79 *Clavis*, IV 25-V, 5; Per il testo della *Clavis* nella versione tedesca di Stabius e in quella latina di Chelidonius, cfr. Th. U. Schauerte, *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München-Berlin 2001, pp. 399-406; per la traduzione italiana, cfr. G.M. Fara, *Albrecht Dürer: originali, copie e derivazioni*, Firenze 2007, pp. 439-445, in particolare per questo passo, p. 443.

ANNALI 2019_.indd 162 18/11/19 14:24

modernità. Anche la poesia petrarchesca, che costituisce il modello evidente delle rime, si ispessisce in una intellettualizzazione delle vicende amorose, che richiama messaggi sapienziali ed ermetici di vasta portata[80]. Inoltre le imprese dei singoli accademici non solo rappresentano il ritratto interiore di ogni partecipante, ma riprendono con grande coerenza i temi esposti dall'Arnigio e ne confermano la predilezione stilistica per espressioni ossimoriche e antitesi. Le coppie oppositive dentro-fuori, luce-tenebre, moltitudine-isolamento rappresentano i nuclei concettuali di molte imprese, così come il motivo ricorrente della trasformazione, della virtù come strumento di dominio sulla realtà. La tematica silenica dell'occultamento si riverbera, per esempio, nell'impresa di Girolamo Bornato (l'Astruso) che inneggia alla difesa dell'interiorità, usando il simbolo del riccio e il motto UNDIQUE TUTUS (fig. 10). L'immagine della luce si ritrova con diverse simbologie: Antonio Taglietti, accademico Notturno, sceglie le lucciole; Carlo da San Bonifacio usa una lucerna fornita di lamine di osso, che consentono di proteggere la luce dalla pioggia e di vedere nella notte; Tommaso Porcacchi adotta il pesce-rondine, che pur immerso nell'acqua emana la sua luce per poter vedere nelle perversità della sorte; Giulio Martinengo mostra la luna che il sole illumina progressivamente, «platonicamente» alludendo «all'anima sua»[81]. È così, con un raffinato intreccio di parole e immagini, che il lettore, proseguendo via via nella lettura delle rime, ricompone il mosaico dell'Accademia, nella coralità delle singole individualità. La figura paradossale del sileno diventa così, nella sua divinità nascosta, anche il simbolo rifratto di tutti gli accademici, una *concordantia discors* che propone un raffinato e compiaciuto ermetismo[82].

80 F. Tomasi, *Le ragioni del «moderno» nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi*, in Id., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova 2012, pp. 18-19.

81 *Rime de gli Accademici Occulti*, cit. (vedi nota 18), c. 119*v*.

82 Che il volume delle *Rime* voglia rappresentare come suo intento primario un'immagine collettiva dell'Accademia e non una semplice raccolta di versi è evidente dal fatto che sono accolti nel volume anche accademici che non hanno composizioni poetiche, come Agostino Gallo o Alberto Lollio.

ANNALI 2019_.indd 163 18/11/19 14:24

1. *Prima impresa dell'accademia degli Occulti,* in *Carmina praestantium poetarum*, G.B. Bozzola, Brescia 1565, frontespizio

2. *Impresa dell'accademia degli Occulti*, in *Rime degli Accademici Occulti,* V. da Sabbio, Brescia 1568, frontespizio

3. *Impresa dell'accademia degli Occulti*, in *Imprese ed emblemi delle accademie d'Italia*, Biblioteca Casanatense, Ms. 1028, c.159r

ANNALI 2019_.indd 164 18/11/19 14:24

4. *Emblema con sileni*, in S. de Covarrubias, *Emblemas Morales*, L. Sánchez, Madrid 1610, centuria III, n. 51

CENTVRIA III. 251

EMBLEMA 51.

Alcibiades tuuo unos Silenos,
Por defuera grosseros y espantables,
Pero abiertos los pechos, eran llenos
De joyas y preseas admirables:
Tales a vezes son los hombres buenos
A los ojos del mundo despreciables,
Que debaxo de aquella surudeza,
Encubren de tesoros gran riqueza.

KK 3

ADdentur & Sileni Cynocephalo, sunt enim & hi, vt Pausanias attestatur, ex Satyrorum grege, quos cùm ætatis iam prouectioris esse cœperint, Silenos appellare consuerunt: quorum hieroglyphicum erat, diuinitatem in re quapiam delitescere. Erãt enim Sileni, vt ex Platonici Alcibiadis dicto colligimus, imaguncu læ quædam sectiles, ita concinnatæ, vt diduci & explicari possent: quæ vbi clausæ erant, nihil aliud quàm ridiculam & monstrosam quandam tibicinis speciem ostentabant: vbi verò aperiebantur, venerabile numen aliquod exercbant. Hinc Alcibiades Symposio, So-

DIVINA IN OCCVLTO.

5. *Sileno*, in Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive De sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Isengrin, Basileae 1556, libro VI, cap. IV, c. 48v

ANNALI 2019_.indd 165 18/11/19 14:24

6. Giorgio Vasari, *Sinceritas,* 1546, Roma, Palazzo della Cancelleria, Sala dei Cento giorni

7. Giovanni Guerra, *Realità*, Taccuino Rotschild, Louvre, DR 1136

8. *Sinceritas*, particolare di uno degli archi trionfali eretti per l'entrata dell'arciduca Ernesto d'Austria a Bruxelles, in *Descriptio et explicatio pegmatum, arcuum et spectaculorum, […] sub ingressum sereniss. princ. Ernesti… archiducis Austriae*, Johannes Mommaert, Brussels 1594, p. 26

ANNALI 2019_.indd 166 18/11/19 14:24

9. *Homo fenestratus*, in H. Junius, *Emblemata*, Christophe Plantin, Antwerp 1565, A4r p. 7

10. *Impresa dell'Accademico Astruso*, in *Rime degli Accademici Occulti,* V. da Sabbio, Brescia 1568

ANNALI 2019_.indd 167 18/11/19 14:25

ANTONIO ZANCHI E LE SUE "INVENZIONI PER INCISIONI". IL «DESSEGNO» PER LA *VENETIA AFLITA* DEL BOSCHINI

Milena Bortone

Il Seicento è per Venezia un secolo ricco di contraddizioni. La stabilità politica e la floridezza economica che l'avevano resa una delle principali potenze del vecchio continente sono oramai un lontano ricordo. All'alba del nuovo secolo la Serenissima si presenta afflitta da gravi problematiche interne alla classe dirigente, progressivamente marginalizzata dalle dinamiche politiche europee, privata del dominio sui mari e del controllo esclusivo dei traffici marittimi mediterranei, e tormentata dalle continue angherie ottomane[1].

La perdita di un ruolo di primo piano non comportava, comunque, un cambiamento di percezione globale: a Venezia si continuava a guardare come ad uno scenario magico e maestoso, laddove ricchezza e abilità tecnica sapevano fondersi in maniera spettacolare, dando vita a preziose opere d'arte e raffinati beni di lusso destinati ad un mercato sempre più vasto e variegato[2].

A partire dalla metà del secolo è la pittura a farla da padrona; superata la stasi manieristica, che aveva fossilizzato il clima pittorico in una esasperata imitazione delle formule stilistiche messe a punto dai grandi maestri del Cinquecento attivi in laguna, la pittura veneta si apre ora al rinnovamento, un rinnovamento fatto di forti contrasti

1 Per approfondimenti sulla situazione della Repubblica di Venezia agli inizi del XVII secolo, si rimanda all'interessante volume di S. Andretta, *La Repubblica inquieta: Venezia nel Seicento tra Italia e Europa*, Roma 2000. Per una corretta analisi della reale portata che quell'insieme di trasformazioni genericamente denominate "crisi" ebbe nel sistema economico della Serenissima, si consiglia, invece, il testo di A. Zannini, *L'economia veneta nel Seicento. Oltre il paradigma della "crisi generale"*, in *Società Italiana di Demografia Storica, La popolazione nel Seicento*: *relazioni presentata al convegno di Firenze, 28-30 novembre 1996*, Bologna 1999, pp. 473-502.

2 Una visione d'insieme sul collezionismo veneziano del secolo XVII è offerta da I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000; S. Mason, *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo*, in *Geografia del collezionismo*, *Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti* (Roma, 19–21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 225-237; *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007; A. Zannini, *Venezia nell'età di Boschini*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di Studi (Verona, Università degli Studi, Dipartimento TeSIS Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. Dal Pozzolo, con la collaborazione di P. Bertelli, Treviso 2014, p. 18. Utili strumenti archivistici e bibliotecari sull'argomento sono proposti, invece, da V. Mandelli, *Studi di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 31, 2007, pp. 237-294.

ANNALI 2019_.indd 169 18/11/19 14:25

chiaroscurali, di squarci di luce, di sfondi tetri, di pennellate decise e di cromatismi squillanti[3].

Tra gli artisti operanti a Venezia in questi anni, Antonio Zanchi (Este, 6 dicembre 1631-Venezia, 12 aprile 172) è sempre stato ritenuto, già dalle fonti storico-artistiche a lui contemporanee, uno dei personaggi di maggiore spessore e importanza. Esponente di spicco della poetica dei "tenebrosi"[4], sulla scia di Giovan Battista Langetti (Genova, 1635-Venezia, 22 ottobre 1676)[5], l'artista è ricordato soprattutto per il suo vasto operato

3 Per le questioni riguardanti la pittura veneta nel Seicento, si veda *La pittura nel Veneto: il Seicento*, Milano 2001.

4 Di una "setta de' tenebrosi" parla con tono dispregiativo l'abate Luigi Lanzi il quale, nella sua *Storia Pittorica*, così si esprime a proposito del nuovo gusto pittorico: «Dopo questi anni, che furono specialmente il 1630 e il 1631, ne' quali trovo segnate le morti di assai pittori, si andarono perdendo sempre le reliquie della buona veneta Scuola, e i quadri fatti in Venezia dalla metà del secolo in poi portano un carattere diverso, almeno per la più parte. Avverte il Signore Zanetti che circa questo tempo si stabilirono in quella Città alcuni pittori esteri, e che il regno della pittura era nelle mani loro. Addetti a scuole diverse e per lo più ammiratori del Caravaggio e del suo stile plebeo, non convenivan fra loro se non in due cose. L'una era consultare il vero più che fino a quel tempo non si era fatto; pensiero utilissimo perché l'arte divenuta vil mestiero tornasse arte; ma non ben'eseguito da molti di essi, i quali non sapevano scerre il naturale, o non sapevano nobilitarlo o se non altro co' soverchj scuri l'ammanieravano. L'altra era servirsi d'imprimiture scurissime ed oleose; cosa, che quanto ajuta alla celerità, tanto nuoce alla durevolezza, come si è avvertito più volte; essendo questa infezione stata propagata in più paesi, fino a restarne attaccata la grande scuola de' Caracci. Di ciò è nato che in molte di quelle pitture non son oggimai rimasi se non i lumi, sparitene le mezze tinte, e le masse degli scuri; e che la posterità ha trovato a questa schiera di artefici un vocabol nuovo chiamandogli la setta de' Tenebrosi. Il Boschini, che pubblicò la sua *Carta del navigar Pittoresco* nel 1660, nomina i pittori più adoperati allora nella Capitale, e secondo il suo metodo gli loda tutti; come allora facea il Marini, ed altri poeti soliti a vender versi per quadri» (L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, II/1, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1795-1796, pp. 159-160). È interessante osservare come l'abate, nell'edizione corretta ed accresciuta della sua opera edita nel 1809, dopo aver ripreso alla lettera quanto detto qualche anno prima su quella corrente di riformato caravaggismo riberesco tanto in voga a Venezia nella seconda metà del secolo XVII, preferisca invece correggere le sue precedenti dichiarazioni sul pensiero del Boschini circa quei "naturalisti": «Il Boschini […] morde […] i meri naturalisti, e gli scredita per tutta l'opera, mal soffrendo che venissero a cercare pane in Venezia; biasimassero il gusto, la franchezza, la celerità dei veneti; e dipingessero intanto con uno stento da far pietà» (L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia, dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III, Bassano, presso G. Remondini e f.i, 1809, pp. 208-209). In effetti lo scrittore veneziano non comprendeva la necessità riformatrice dei "tenebrosi", e non approvava la tendenza a copiare la natura anche nelle sue parti più orribili, senza far uso alcuno dell'"artificio".

5 L'artista, considerato l'iniziatore della nuova corrente pittorica, era di origini genovesi; si era quindi trasferito a Venezia poco dopo la metà degli anni cinquanta, come dimostrerebbe lo stesso Boschini il quale, nella *Carta*, ricorda come Langetti vivesse in laguna ormai da tempo, essendo un pittore molto attivo e apprezzato: «Zambattista Langeti, in verità, | che l'è un Pitor, no' digo venetian: | ma vedo ben che l'hà in pasta le man, | per farse citadin de sta Città. | L'opera con bon'arte, e colpi franchi: | l'osserva el natural con gran giudizio: | in l'atizar l'atende al bon oficio, | che i movimenti sia vivi, e no' stanchi. | L'inclina al nudo, e studia a despogiar | anche 'l giudicio: perche nudo el resta | d'ogni eror; sì che pò vestia da festa | virtù se veda adorna a campizar» (M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, Venezia, per li Baba, 1660, p. 538). «Si tratta», come scrive Bernard Aikema, «di un giudizio sorprendente per il fatto che Boschini, in senso generale, disapprovava la pittura naturalistica dei "tenebrosi". Forse è proprio per evitare di apparire incoerente che il Boschini assicurò con fermezza che Langetti coltivava una grandissima ammirazione per il Tintoretto del quale avrebbe detto: "L'è un Pitor regio | e l'ha un dessegno immenso: | perche, quando l'osservo, e che in lu penso, | el porto in fronte, e i altri i buto in cesto"» (B. Aikema, *Il secolo dei contrasti: le tenebre*, in *La pittura nel Veneto: il Seicento*, II, Milano 2001, p. 547). Come se non bastasse, lo scrittore veneziano inserisce il nome di Langetti anche nel pantheon di quei pittori allora attivi in laguna che il Compare presenta nel vento ottavo e che sono chiamati a «far moderna Galaria» nel palazzo dell'Eccellenza affacciato sul Canal Grande; in particolare, il pittore genovese dipingerà *Bacco che versa del vino ad un satiro*, un soggetto mitologico a sfondo bucolico abbastanza insolito per tale artista: «Fè che'l Langeti, bravo

ANNALI 2019_.indd 170 18/11/19 14:25

pittorico[6], che ne fa uno dei maestri più prolifici del secolo. Al contrario, scarse e spesso incomplete sono le notizie che riguardano la sua attività come progettista di incisioni e frontespizi figurati[7], attività che ebbe una notevole importanza nella sua carriera, ma

Genoese, | sfodra el penel su pitoresca tela, | e fazza luser, come una candela, | per favorirne, una dele so imprese: | Baco, che generoso con la destra | porza al Satiro Dio del so liquor; | siché aquista più forza e più vigor, | per causa tal, la Deità silvestra. | E voi sti do verseti, appresso el pian, | scriver in bel caratere se fazza: | a quel che de virtù segue la trazza, | mancar no ghe puol mai, né vin, né pan» (Boschini, *La Carta*, cit. [vedi sopra], p. 596). Appare ragionevole pensare, a tal proposito, che, più che un reale apprezzamento personale, sia un interesse promozionale da conoscitore e *sensèr* di pitture, quale il Boschini era, a guidare queste righe. Egli, infatti, cosciente che le opere di Langetti e della sua cerchia incontravano il favore di non pochi committenti pubblici e privati, veneziani e forestieri, non faceva altro che cercare di aprirsi verso le aspettative del mercato, anche se questo significava, automaticamente, sacrificare il proprio giudizio qualitativo (cfr. L. Borean, *"Per dover far moderna Galaria". Marco Boschini e gli artisti del suo tempo*, in *Marco Boschini*, cit. [vedi nota 2], pp. 191-203). La nuova tendenza naturalistica promossa dal pittore ebbe, in ogni caso, un notevole impatto sul gusto artistico veneziano, coinvolgendo tra tutti proprio Antonio Zanchi, che divenne da subito uno dei più fervidi seguaci del movimento e, senza dubbio alcuno, l'esponente veneto più in vista. Per ulteriori informazioni sul Langetti si rimanda a M.S. Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 17, 1990, pp. 41-105; M.S. Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti: il Principe dei Tenebrosi*, Soncino 2011.

6 Per uno studio approfondito sull'operato pittorico di Antonio Zanchi si veda A. Riccoboni, *Antonio Zanchi e la pittura veneziana nel Seicento*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 5, 1967, pp. 53-135; P. Zampetti, *Antonio Zanchi*, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 389-707; B. Andreose, *Antonio Zanchi, "pittor celeberrimo"*, Vicenza 2009. Numerosi documenti d'archivio riguardanti la vita privata e professionale del maestro sono riportati in M. Favilla, R. Rugolo, *Un tenebroso all'opera. Appunti su Antonio Zanchi*, "Venezia Arti", 17/18, 2003-2004, pp. 57-78.

7 È presumibile che sia stato il suo maestro di pittura, Francesco Ruschi, al quale venivano spesso commissionate opere del genere, ad iniziarlo a quest'arte, fornendogli in tal modo la chiave d'accesso ai più sofisticati ambienti culturali e intellettuali lagunari (Aikema, *Il secolo dei contrasti*, cit. [vedi nota 5], p. 552). Il Ruschi (Roma, 1598 ca. – Treviso, luglio 1661) era di origini romane e aveva frequentato la bottega del Cavalier d'Arpino, dove si vide lavorare anche il Caravaggio; si era quindi trasferito a Venezia, probabilmente verso la fine del secondo decennio del Seicento, e qui aveva aperto una scuola molto attiva ed apprezzata. La notizia dell'apprendistato del Zanchi presso il maestro romano è offerta dal Boschini in una lettera del 1675 al Cardinale Leopoldo de' Medici: «Antonio Zanchi da Este, territorio padovano, virtuoso pittore, opera al presente diversi quadri per li Ser.mi d'Ispruch e molte opere sue si vedono in publico et in privato. Questo fu allievo del sopranominato Francesco Ruschi romano. Fece, studiando, diverse copie del maestro che poi sono state comperate e credute dello stesso precetore per haver appreso lo stesso carattere; se bene poi ha fatta maniera da sé et è stimato più del maestro» (L. e U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 4, 1965, p. 100). In realtà, come sostiene Moschini, pare che Antonio Zanchi avesse appreso le basi della pittura da Giacomo Petrelli (Petrali o anche Pedrali), un artista bresciano documentato a Venezia e Treviso dal 1639 al 1669, ma nel 1641 residente a Este. Proprio Petrelli, notate le evidenti doti del nostro, lo avrebbe condotto con sé a Venezia, dove, in seguito (attorno al 1650), Zanchi sarebbe diventato allievo di Matteo Ponzone (Venezia, 3 novembre 1583 – Venezia, post 1663), discepolo di Sante Peranda e tardo seguace del Tintoretto. Ne è prova l'*Adorazione dei Magi* del Museo Civico di Treviso, nel quale è evidente il debito del pittore atestino nei confronti dei modi espressivi del maestro dalmata, specie nella presentazione dei due paggi in primo piano, colpiti da una lama di luce (cfr. Riccoboni, *Antonio Zanchi*, cit. [vedi nota 6], p. 57). Solo più tardi, dunque, Zanchi sarebbe passato alla scuola di Francesco Ruschi, dal quale – come si vede nelle prime opere dell'artista, prime tra tutte l'*Ingresso di Gesù a Gerusalemme*, quadro questo «fatto interamente sullo stile del Rusca» come scrive il Zanetti (A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venezia 1771, p. 404) – avrebbe assimilato il caratteristico modo di avvolgere e trattare le vesti, ostentandone l'abbondanza, e la predilezione per i colori freschi e vivaci. Ruschi era molto attivo come progettista di frontespizi, specie per le opere di Giovan Francesco Loredano, fondatore dell'Accademia degli Incogniti. Lo stesso stemma dell'Accademia (con la rappresentazione del Nilo – le cui sorgenti erano all'epoca, per l'appunto, "incognite" – che scende tortuosamente da un monte per rendere fertile la pianura prima di gettarsi nel Mediterraneo e il motto *Ex ignoto notus*) era stato disegnato dal Ruschi. Numerose informazioni sull'Accademia e sui suoi protagonisti sono reperibili in M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti*

ANNALI 2019_.indd 171 18/11/19 14:25

attorno alla quale si è cominciato a ragionare solo in tempi relativamente recenti. Sul finire del secolo scorso, Pietro Scarpa[8] tentava di far luce su questo percorso di riscoperta, fissando le tappe fondamentali di una storia degli studi che ampliava progressivamente l'elenco delle "invenzioni per incisioni" di mano di Zanchi. A distanza di oltre vent'anni, tuttavia, si rende necessario riprendere quel contributo, correggendolo e aggiornandolo alla luce dei risultati cui la ricerca è approdata negli ultimi anni e rivelando alcune opere ancora inedite. L'attenzione di chi scrive si concentrerà, quindi, sulla tavola collocata in calce alla *Venetia Aflita* di Marco Boschini. Si tratta, come vedremo, di un'opera già ampiamente descritta ma finora mai proposta come parte del catalogo disegnativo zanchiano, nonché, nella sua globalità testuale, di una fonte letteraria imprescindibile per un discorso che miri a pesare correttamente l'attività dell'artista atestino.

Il primo a menzionare un disegno per incisione del Zanchi fu – nei primi anni venti del secolo scorso – Giannantonio Moschini. Nel suo volume intitolato *Dell'incisione a Venezia*[9] egli ricorda, infatti, la tavola collocata in antiporta a *La genealogia de' dominii* di Camillo Contarini[10], realizzata da Elisabetta Piccini (o meglio suor Isabella Piccini) su invenzione del nostro (*Antonius Zanchus Inventor – Suor Isabella Piccini scolpì*).

Una sola opera è proposta anche da Wart Arslan in un articolo del 1938[11] dedicato ad alcuni dipinti delle collezioni del Museo di Bolzano. Parliamo della testata premessa al libretto del dramma per musica *Il Medoro* di Aurelio Aureli[12] (*Antonio Zanchi F. – Picino sculpsit Venetys 1657*), andato in scena al Teatro dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia negli anni cinquanta del Seicento. «Se non fosse la firma dello Zanchi», scrive l'Arslan, «il disegno si direbbe del Ruschi. Unite in una composizione di un veronesimo stipato, verticale, che ricorda appunto la maniera del romano, vediamo una Fama che dà fiato alla tromba sovrastare a una Fortuna ignuda sospesa sulla ruota, alla quale una

di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661), Firenze 1998. Per un breve profilo biografico dei tre maestri si rimanda alle voci *Petrelli Giacomo*, *Ponzone Matteo* e *Ruschi Francesco* contenute nel *Dizionario Biografico degli Artisti*, in appendice a *La pittura nel Veneto*, cit. (vedi nota 5), II, rispettivamente alle pp. 861, 863 e 872. Un illuminante sguardo sulla funzione dei frontespizi e delle antiporte quali veicoli di esplicitazione dei contenuti dei testi attraverso la forza allusiva e didattica dell'immagini, è invece offerto da F. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e* peintre-graveurs, Saonara 2010; G. Palumbo, *Le porte della storia. L'età moderna attraverso antiporte e frontespizi figurati*, Roma 2012.

8 P. Scarpa, *Pietro Liberi e Antonio Zanchi. Invenzioni per incisioni*, "Arte. Documento. Rivista e collezione di storia e tutela dei beni culturali", 12, 1998, pp. 100-109.

9 G. Moschini, *Dell'incisione a Venezia. Memoria*, s.d. [ante 1830], pubblicata a cura della Regia Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia 1924, p. 51.

10 C. Contarini, *La genealogia de dominii instituzione politica consacrata all'Eminentissimo, e Reverendissimo Signore Giovanni cardinale Delfino*, Amsterdamo, ad istanza di Girolamo Albrizzi, 1693.

11 W. Arslan, *Nuovi dipinti nel Museo dell'Alto Adige*, "Archivio per l'Alto Adige", XXXIII/17, 1938, p. 677.

12 A. Aureli, *Il Medoro*, Venezia, presso Francesco Nicolini, 1658.

ANNALI 2019_.indd 172 18/11/19 14:25

vecchia laida vista dal tergo tenta di strappare un panno (la Fama, la Verità, l'Invidia?)[13]». Poche altre incisioni tratte dai suoi disegni sono offerte sul finire degli anni sessanta da Alberto Riccoboni nel suo lungo saggio sul pittore[14]. In particolare, egli ricorda il *San Girolamo portato in cielo dagli Angeli* (*Ant. Zanchi Inve. – B. Thiboust Scul*), *La distribuzione delle leggi di governo* del Museo Correr (*Antonius Zanchus Inventor – Suor Isabella Piccini Scolpì*); il *Ritratto di Giovanni Giuseppe Del Sole* (*Antonio Zanchi Veneto*, inciso da Ercole Lelli), e il *Ritratto di Suor Maria Pudenziana Matilde* (*Ant.s Zanchi Venet.s inv. et del. – M. Francia inc.*)[15]. Lo studioso dimentica di inserire sia *Il Medoro* sia *La Genealogia*, sebbene, paradossalmente, dell'ultima ne nomini l'autore. Ma ancora più sorprendente è che Riccoboni – e con lui anche Pietro Scarpa – non si accorga che la stampa conservata presso il Museo Correr[16] come, appunto, *La distribuzione delle leggi di governo*, è identica – fatte salve alcune note manoscritte ivi presenti – a quella posta in apertura della *Genealogia*.

Vent'anni dopo, Pietro Zampetti[17] aggiunge al catalogo dell'artista l'antiporta delle *Instruttioni militari* di Alimari[18] (*Anton Zanchi Del. – Alessand. Dalla Via Scul: Venetia*) e quella della *Historia delle guerre d'Europa* di Nicola Berengani[19] (*Antonio Zanchi del. – Alessandro Dalla Via Sculp*) [20]; dimostra poi che sia il *Ritratto di Giovanni Giuseppe Del Sole* che quello di *Suor Maria Pudenziana Matilde*, attribuite a Zanchi da Riccoboni, non sono del nostro, ma di quell'Antonio Zanchi "*venetus*" noto come allievo, appunto, di Giuseppe del Sole, e autore – come mi sembra plausibile credere – anche della tavola con *Santa Margherita alla presenza di Gesù Cristo e della Madonna* (*Ant.s Zanchi Venet.s [...] et del. – MFrancia inc.*) conservata a Brescia[21] e ad oggi attribuita all'atestino.

13 Arslan, *Nuovi dipinti*, cit. (vedi nota 11), p. 677.

14 Riccoboni, *Antonio Zanchi,* cit. (vedi nota 6), p. 122.

15 Riccoboni cita inoltre due incisioni tratte da altrettanti dipinti del nostro: un *Autoritratto* (inciso dal Pazzi) e un *Angelo custode dell'umanità* (M. Hartwangner sc. Monachi) dal dipinto del 1677 per la chiesa dei Teatini di Monaco di Baviera. L'autore prende poi un grave abbaglio inserendo in questo elenco anche *Il Mondo nelle sue 4 parti con figure, vesti e bestie convenienti a ciascuna di quelle* (incisioni di Wagner) scambiando per Zanchi Francesco Zucchi (1692-1764) e senza considerare l'ovvio divario cronologico (Scarpa, *Pietro Liberi e Antonio Zanchi*, cit. [vedi nota 8], p. 107).

16 Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr di Venezia (coll. VOL. ST.E 34/10).

17 Zampetti, *Antonio Zanchi*, cit. (vedi nota 6), pp. 595-596.

18 D. Alimari, *Instruttioni militari appropriate all'uso moderno di guerreggiare. Opera nuova utile, e necessaria a Professori dell'Onorata Disciplina della Militia*, Norimberga, a spese dell'autore et ad Istanza di Girolamo Albrizzi, 1692.

19 N. Berengani, *Historia delle guerre d'Europa dalla comparsa dell'armi ottomane nell'Hungheria*, Venetia, appresso Bonifacio Ciera, 1698.

20 Riprendendo l'elenco offerto da Riccoboni, Pietro Zampetti ricorda anche il *Ritratto dell'artista* contenuto ne *La Galleria di Minerva* (Venezia 1697). Non sappiamo se l'incisione fu eseguita su disegno del Zanchi; risulta solo il nome dell'incisore Alessandro Dalla Via (cfr. Zampetti, *Antonio Zanchi*, cit. [vedi nota 6], p. 596).

21 Gabinetto dei disegni e delle stampe dei Musei Civici di Brescia (Inventario: 3237).

ANNALI 2019_.indd 173 18/11/19 14:25

Nel 1990 Bernard Aikema, nel suo volume dedicato a Pietro della Vecchia[22], individua altre sette incisioni premesse ad altrettanti libretti per opera[23], eseguite tra il 1656 e il 1669, dunque nei primi anni di attività del Zanchi.

Riprendendo tutte le opere fin qui citate, Pietro Scarpa[24] inserisce nel *corpus* zanchiano anche il frontespizio dei due celebri volumi intitolati *Simboli predicabili* di Carlo Labia[25] (*Cavaliere*[26] *Antonio Zanchi delineò – Suor Isabella Piccini Scolpì*), incisione questa – ad onor del vero – già segnalata da Mario Praz nel secondo volume dei suoi *Studies in Seventeenth-century imagery*[27]. Scarpa attribuisce poi al pittore atestino alcuni degli eleganti ritratti allegorici che illustrano l'*Aquila romana* di Giovanni Palazzi[28], opera stampata «con lusso non ordinario», come evidenzia il *Nuovo dizionario istorico*[29]. Dettaglio non di poco conto è, però, che nessuna delle bellissime illustrazioni che si ascrivono a Zanchi porta il nome dell'incisore, «quasi si trattasse», spiega Scarpa, «di ordinazioni slegate l'una dall'altra, che ricevono un nesso logico e di coesione solo al loro ritorno presso il committente»[30].

Il nuovo millennio si apre con le ricerche di Massimo Favilla e Ruggero Rugolo[31] ai quali si deve l'individuazione di altre quattro tavole: l'*Eurimene* di Giacomo Castoreo[32]

22 B. Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990, p. 84.

23 I libretti sono: G.F. Busenello, *La Statira principessa di Persia*, Venezia, appresso Andrea Giuliani, 1655 (*Ant. Zanch. In.*); G.F. Busenello, *Gli Amori d'Apollo e di Dafne*, in *Delle hore ociose*, Venezia, appresso Andrea Giuliani, 1656 (*Antonio Zanchi inventor – Picino f.*); N. Minato, *Artemisia*, Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1656 (*Antonius Zanchi In. – Picinus f.*); N. Miniato, *Elena*, Venetia, appresso Andrea Giuliani, 1659 (*A. Zan. – Sic Pici. f.*); N. Minato, *Pompeo Magno*, Venetia, presso Francesco Nicolini in Spadaria, 1666 (*Antonio Zanchi In. – E P.F*); G.A. Apolloni, *L'Argia*, Venetia, appresso Francesco Nicolini, 1669 (*Ant.o Zanchi In. – A Bosio*); N. Berengani, *Il Genserico*, Venetia, appresso Francesco Nicolini, 1669 (*Ant.o Bosio fe. – Ant.o Zanchi Inv.*). Per una ricognizione completa delle antiporte contenute nei libretti per musica editi a Venezia tra il 1637 e il 1719, si veda S. Bracca, *L'occhio e l'orecchio. Immagini per il dramma per musica nella Venezia del '600*, Treviso 2014.

24 Scarpa, *Pietro Liberi e Antonio Zanchi*, cit. (vedi nota 8), pp. 100-109.

25 C. Labia, *Simboli predicabili estratti da sacri Evangeli che corrono nella Quadragesima, delineati con morali, e eruditi Discorsi*, Ferrara 1692; C. Labia, *Simboli predicabili estratti da' sacri Evangeli, che corrono nelle Domeniche di tutto l'Anno, delineati con morali, e eruditi Discorsi*, Venezia, presso Nicolò Pezzana, 1696.

26 Non sono note altre opere o documenti in cui il pittore venga così definito, né sembra noto quand'egli abbia ricevuto quest'onorificenza, né tantomeno a quale Ordine si riferisca (Scarpa, *Pietro Liberi e Antonio Zanchi*, cit. [vedi nota 8], p. 101).

27 M. Praz, *Studies in seventeenth-century imagery. A bibliography of emblem books*, London 1947, p. 91.

28 G. Palazzi, *Aquila Romana overo monarchia occidentale da Carlo Magno d'Occidente Imperador Primo sino alla coronatione del Glorioso Leopoldo Primo*, Venezia, a spese dell'autore, 1679.

29 *Nuovo dizionario istorico ovvero Istoria in compendio di tutti gli Uomini, che si sono renduti celebri per talenti, virtù, sceleratezze, errori, fatti insigni, scritti pubblicati, ec. Dal principio del mondo sino a nostri giorni. Composto da una società di letterati in Francia. Tradotto per la prima volta in italiano*, XIV, Napoli, per Vincenzo Flauto, 1793, alla voce *Palazzi (Monsig. Giovanni)*.

30 Scarpa, *Pietro Liberi e Antonio Zanchi,* cit. (vedi nota 8), p. 101.

31 Favilla, Rugolo, *Un tenebroso all'opera*, cit. (vedi nota 6).

32 G. Castoreo, *Eurimene*, Venetia, appresso Gio. Battista Sorian, 1652.

ANNALI 2019_.indd 174 18/11/19 14:25

(*Ant.o Zanchi In – A Bosio*) – edita nel 1652, ma oggi ritenuta frutto di un'interpolazione collezionistica[33] –, l'*Antigona delusa d'Alceste* di Aurelio Aureli[34] (1660), le *Favole Heroiche* di Nicolò Salengio[35] (*A. Zanchi in. – L. David sc. 1666*) – traduzione italiana delle *Fables heroiques* di Audin[36], priore di Termes e de la Faye – e *L'Heraclio* di Nicola Berengani[37] del 1671. Gli stessi ricordano poi, l'*Apio Claudio* (1683)[38], il *Vitige* (1686) e l'*Almira* (1691); in tal caso, però, i drammi contengono incisioni già utilizzate in precedenza[39]. Strano appare, invece, il caso de *L'Euridamante* di Giacomo Dall'Angelo[40], dato alle stampe nel 1654 per i tipi di Pietro Pinelli. Gli autori della scoperta specificano che anche l'antiporta di questo libretto riprende, con piccoli ritocchi, quella dell'*Eurimene*, e sottolineano come «l'iscrizione in basso a sinistra al di sopra delle firme degli autori sia stata modificata intervenendo maldestramente sulla vecchia lastra con un risultato di confusa sovrapposizione»[41]. Non è dato sapere quale esemplare essi abbiano consultato, tuttavia nella copia conservata presso la Biblioteca

33 Cfr. S. Minuzzi, *Il secolo di carta. Antonio Bosio artigiano di testi e immagini nella Venezia del Seicento*, Milano 2009, pp. 90-91. L'esemplare custodito presso la Biblioteca Braidense di Milano è l'unico ad avere questa immagine che Minuzzi crede sia stata ideata diciassette anni dopo per *L'Argia* di Filippo Apolloni (1669). La stessa incisione compare, comunque, anche nell'*Apio Claudio* di Adriano Morselli (Venetia, per Francesco Nicolini) dove, però, l'iscrizione «GRATIS | DATA», in basso a sinistra, è maldestramente trasformata in «OMNIA | DESUPER»). Il riutilizzo delle antiporte sembra, in effetti, molto frequente: l'illustrazione premessa al già citato *Pompeo Magno* di Nicolò Miniato (1666), ad esempio, si ritrova pure ne *L'Antigona delusa d'Alceste* di Aurelio Aureli (Venetia, per il Nicolini, 1670; mentre nell'edizione del 1660 è nuova) e ne *L'Almira* di Giulio Pancieri (Venetia, per Girolamo Albrizzi, 1691) dove la parola «FIUSTRA», nell'iscrizione in alto a destra, viene corretta con «FRUSTRA». Lo stesso avviene nel *Vitige* di Ercole Bonacossi (Ferrara, per l'erede del Giglio, 1686) che contiene una tavola identica a quella de *Il Genserico* (1669).

34 A. Aureli, *L'Antigona delusa d'Alceste*, Venetia, appresso Giacomo Batti in Frezz., 1660. La paternità di questa antiporta è ancora controversa. Gli esemplari da me consultati, ossia quello conservato presso la Biblioteca di Casa Goldoni a Venezia (coll. LIBRETTI SS. Gio. e Paolo 32) e quello custodito nella Biblioteca Braidense di Milano (coll. RACC.DRAM.0824), non sono firmati. In ogni caso, come visto nella nota precedente, nell'edizione Nicolini del 1670 la composizione originale scompare per lasciar posto alla tavola zanchiana del *Pompeo Magno*.

35 *Favole heroiche contenenti le vere massime della politica, et della morale Rappresentate con molte Figure in Stampa di Rame, insieme con le Moralità, Discorsi, & Historie sopra ciascheduna Favola. Per M. Audin priore de Termes, & de la Fage. Trasportate dal francese da Nicolò Salengio*, 2 voll., Venetia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1667-1668.

36 Audin, *Fables heroiques, comprenans les veritables maximes de la politique et de la morale. Representées par plusieurs figures en taille-douce [...] Par M. Audin [...]*, 2 voll., Paris, en la boutique de l'Angelier; chez Iean Guignard Pere [...], 1660.

37 N. Berengan, *L'Heraclio*, Venetia, per Francesco Nicolini, 1671. Anche in questo caso la tavola non è firmata, ma stringenti appaiono, secondo Favilla e Rugolo, le affinità stilistiche con l'opera di Zanchi, specie con la tavola dell'*Eurimene* (cfr. Favilla, Rugolo, *Un tenebroso all'opera*, cit. [vedi nota 6], p. 74 nota 110). L'immagine è stata pubblicata anche da F. Mancini, M.T. Muraro, E. Povoledo, *I Teatri del Veneto. Indici*, Venezia 2000, p. 46.

38 Precedentemente segnalato da G. Morelli, *Il filo di Poppea. Il soggetto antico-romano nell'Opera veneziana del Seicento. Osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano 1987, p. 246; G. Morelli, *La Musica*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima. La Venezia barocca*, a cura di G. Benzoni, G. Cozzi, Roma 1997, fig. 5.

39 Vedi nota 34.

40 G. Dall'Angelo, *L'Euridamante*, Venetia, appresso Gio. Pietro Pinelli, 1654.

41 Cfr. Favilla, Rugolo, *Un tenebroso all'opera*, cit. (vedi nota 6), pp. 65 e 74.

ANNALI 2019_.indd 175 18/11/19 14:25

Braidense di Milano[42], la tavola in calce (firmata in basso a destra *Picini F.*) appare nuova e del tutto diversa da quella presente negli altri drammi citati.

Il contributo più recente sull'argomento è quello di Francesca Cocchiara[43], che incrementa il repertorio zanchiano con una serie di invenzioni, firmate e senza problemi attributivi. La più antica tra queste è quella premessa al volume di Tito Livio *Historiarum ab urbe condita*[44] (*Picini Sculpsit – Anto. Zanchi in.*), nell'edizione ottenuta a Venezia per il Brogiollo nel 1659. Seguono il bellissimo frontespizio figurato della *Scuola di vera sapienza* del domenicano Giacinto Maria Granara[45] (*Anto. Zanchi In. – Elisabeta piccini Scul.*), con la rappresentazione del celebre *Discorso della montagna* e, in basso a sinistra, quello che potrebbe essere il ritratto dell'autore, l'illustrazione in apertura alle *Disputationes theologicae* di Pedro de Godoy[46] (*Soror Isabella Piccina, S. Crucis Venetiarum Sculps – A Zan. in*) e il ritratto di Johann Hartmann (*Io. Antonius Zoncha delineavit – Elisabeth Piccini sculpsit*) contenuto nella sua *Anthropologia physico-medico-anatomica*[47], edita a Venezia presso i torchi di Giovan Battista Tramontin nel 1696.

Tra le opere svelate da Cocchiara si fa notare, per bellezza e dimensioni (473 x 337 mm), la tavola annessa al testo *Philosophia quadripartita* di Giuseppe Girolamo Semenzi[48] (*Antonio Zanchi delin. – Alessandro Dalla Via sculp. Venetia*) (fig. 1), in 4°, pubblicato nel 1693. La stampa, di eccellente fattura, raffigura nella parte alta, in un ovale, l'effigie di Giorgio Corner (Venezia, 1 agosto 1658-Padova, 10 agosto 1722) – dedicatario del libro e, all'epoca, arcivescovo titolare di Rodi nonché assistente al soglio pontificio, come ricordato nel frontespizio e nella lettera di dedica – circondata da alcune figure angeliche; di queste, due reggono i simboli papali della mitra e della chiave, una stringe il galero arcivescovile e una quarta suona la tromba al di sopra della quale si apre un cartiglio contenente due versi tratti dall'Eneide virgiliana: «IN TE ORA LATINI IN TE OCULOS REFERUNT. Virg. Ross. XII»[49]. La parte bassa,

42 Biblioteca Braidense di Milano, coll. RACC.DRAM.0572.

43 Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano*, cit. (vedi nota 7), pp. 100-104, 209-210.

44 T. Livio, *Historiarum ab Urbe condita, tomus primus*, Venetijs, apud Franciscum Brogiollum, 1659.

45 G.M. Granara, *Scuola di vera sapienza. Discorsi morali del P.M. Granara inquisitore di Mantova, dalla prima domenica dell'Avvento, sino al giorno santissimo di Ressurezzione*, Venezia, presso Gio. Pietro Brigonci, 1665.

46 P. De Godoy, *Disputationes theologicae*, Veneetis, apud Ioannem Iacobum Hertz, 1686.

47 J. Hartmann, *Anthropologia physico-medico-anatomica Ioannis Hartmanni, olim in Veneto Athenaeo publici professoris anatomes [...] Opus non inutile, maxime medicinam exercentibus cum indice rerum notabilium, quae pertractantur*, Venetiis, typis Ioannis Baptistae Tramontini, 1696.

48 G.G. Semenzi, *Philosophia quadripartita seu Assertiones selectae ex logica physica, metaphysica, & morali, quas ex Academia Veneta Societatis Jesù sub faustissimis auspiciis Illustrissimi, ac Reverendissimi D.D. Georgii Cornelii Pontificii apud Lusitanum Regem Legati, et Archiepiscopi Rhodinensis, publicè propugnandas exhibet Joseph Sementjus patritjus venetus*, Venetiis, ex typographia Hieronymi Albritii, 1693.

49 Si tratta dei versi 656 e 657 del XII libro dell'*Eneide*.

ANNALI 2019_.indd 176 18/11/19 14:25

invece, è occupata da una ricca allegoria della Chiesa trionfante sui vizi, accanto alla quale è collocato lo stemma della famiglia Corner. Alquanto interessante è stato reperire nelle raccolte del Museo Correr una tavola identica a quella appena descritta (fig. 2), verosimilmente strappata al volume per il quale era stata concepita ed oggi erroneamente catalogata come *Ritratto del Cardinale Giorgio Corner con allegoria*[50]: carica, quella cardinalizia, che fu concessa all'illustre patrizio veneziano solo nel 1697, dunque quattro anni dopo la realizzazione del disegno zanchiano[51].

In coda all'elenco delle illustrazioni ascrivibili alla mano di Antonio Zanchi, Francesca Cocchiara inserisce anche una "tavola" del *Psalterium Romanum* (Venezia, Pezzana, 1705) e la marca tipografica del *Graduale Romanum* (Venezia, Baglioni, 1712). Cita, poi, un *Antiphonarium Romanum* del 1746 «da lui illustrato» nel quale si può riscontrare il riuso di un rame zanchiano[52]. Sfortunatamente, la studiosa non offre ulteriori delucidazioni in merito; ritengo, tuttavia, che tutti e tre i casi possano essere ricondotti alle due marche tipografiche, l'una con giglio (fig. 3) l'altra con aquila bicefala (fig. 4), che il nostro disegnò – e Isabella Piccini incise – rispettivamente per gli editori Nicola Pezzana e Paolo Baglioni. Come si può facilmente intuire, individuare la prima opera contenente una data marca calcografica – cosa questa che ci permetterebbe una datazione sicura della stessa – non è cosa facile; dalle ricerche effettuate risulta, comunque, che la marca con giglio del Pezzana (*Suor Isabella P. F. – Zanchi In.*) compaia per la prima volta nel 1701, ed esattamente in un *Graduale*[53] e in un *Antiphonarium*[54], mentre quella di Baglioni, con aquila bicefala coronata e iniziali dell'editore (*Zanchi In. – Suor Isabella Piccini Scl.*), si rintracci già in un *Graduale*[55] del 1690. Da quel momento in poi entrambe le marche vengono continuamente riutilizzate, almeno fino alla seconda metà del Settecento.

50 Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr di Venezia, Raccolta Ecclesiastici Veneziani n. 298. L'errore del catalogatore è giustificato dal fatto che in questo esemplare lo zucchetto indossato da Corner è stato colorato di porpora. Del libro, cui l'allegoria appartiene, mi sono note solo due copie: una alla Biblioteca Casanatense di Roma (coll. VOL MISC.2128 10) e una presso la Biblioteca Marciana di Venezia (coll. MISC 2846.016), quest'ultima "casualmente" mutila della tavola illustrata.

51 Giorgio Corner fu creato cardinale da papa Innocenzo XII il 22 luglio 1697. Per la biografia completa dell'illustre ecclesiastico veneziano si veda P. Preto, ad vocem *Corner, Giorgio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 222-223.

52 Cfr. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano*, cit. (vedi nota 7), pp. 154 e 210.

53 *Graduale romanum de tempore, et sanctis: ad normam Missalis ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini Restituti, B. PII V, Pontificis Maximi jussu editi, Clementis VIII, ac Urbani VIII […]*, presso Nicola Pezzana, Venezia 1701. Del testo (non catalogato in opac SBN per quest'edizione) vedo un esemplare in vendita presso la libreria antiquaria "Biblioteca di Babele" di Tarquinia (Viterbo).

54 *Antiphonarium romanum de tempore et sanctis, ad norman Breviarii ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, B. Pii V. Pontificis Maximi jussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII. […]*, Venetiis, apud Nicolaum Pezzana, 1701.

55 *Graduale romanum de tempore et sanctis ad normam Missalis ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restituti, B. Pii V. Pontificis Maximi iussu editi, Clementis VIII. ac Urbani VIII […]*, Venetiis, sumptibus Pauli Balleonij, 1690.

ANNALI 2019_.indd 177 18/11/19 14:25

Dalle numerose stampe fin qui citate, risulta evidente il ruolo assolutamente centrale – e per nulla irrilevante rispetto a quello pittorico – che l'attività disegnativa destinata all'incisione ebbe nella lunga carriera artistica di Zanchi, ruolo che richiede una necessaria riconsiderazione, soprattutto in virtù delle stampe che continuano a rivelarsi. Mi riferisco, per esempio, all'antiporta degli *Schiribizzi del genio* di Giulio Cesare Bona[56] (*Antonio Zanchi inventor – J. Dolcetta*) (fig. 5), pubblicati a Venezia nel 1657 presso Andrea Giuliani, o alle cinque tavole che arricchiscono, già a partire dal frontespizio, l'*Officium Beatae Mariae Virginis*[57] del 1694 (figg. 6-10), una delle quali – la *Crocifissione* – viene recuperata e riutilizzata nel 1763 dall'editore Giovanni Manfrè in apertura di un *Rituale Romanum*[58].

Un'altra testimonianza significativa dell'impegno di Antonio Zanchi come *peintre-graveur* si può ammirare in un rarissimo poemetto di Marco Boschini[59], intitolato *Venetia aflita per la morte del Prencipe Almerigo d'Este. Lagreme destilae da la pena de Marco Boschini al Altezza Serenissima de Alfonso IV Duca de Modena*[60] ed edito nel 1661, ad appena un anno di distanza dalla pubblicazione del capolavoro che avrebbe consacrato l'autore a fama imperitura, *La Carta del navegar pitoresco*[61]. Si tratta di un testo in rima[62], dedicato al duca di Modena Alfonso IV Este (Modena, 14 ottobre 1634-Modena, 16 luglio 1662) e volto alla celebrazione del fratello Almerigo (Modena, 8 maggio 1641-Paros (Grecia), 14 novembre 1660), morto – neppure ventenne – il

56 G.C. Bona, *Schiribizzi del genio, overo Passatempi retorici con una Lettera iocosa d'amante spropositato. Del conu. Giulio Cesare Bona accademico instancabile*, Venezia, per il Giuliani, 1657.

57 *Officium Beatae Mariae Virginis, B. Pii. V. Pontificis Max. jussu editum, et Urbani Papae VIII. Auctoritate recognitum*, Patavii, ex typographia Seminarij, opera Joannes Cagnolini, 1694.

58 *Rituale Romanum Pauli 5. pontificis maximi jussu editum; nunc vero a sanctissimo domino nostro Benedicto 14. auctum, & castigatum […]*, Venetiis, curis Seminarii Patavini, apud Johannem Manfre, 1763. Già Cocchiara segnalava il riuso del rame con la *Crocifissione* da parte del Manfrè. Non individuava, però, il testo per il quale era stato in origine realizzato (cfr. Cocchiara, *Il libro illustrato veneziano*, cit. [vedi nota 7], p. 154.

59 Per una visione globale sull'operato artistico e critico-letterario dell'autore, si rimanda a *Marco Boschini*, cit. (vedi nota 2).

60 M. Boschini, *Venetia aflita per la morte del Prencipe Almerigo d'Este. Lagreme destilae da la pena de Marco Boschini, al Altezza Serenissima de Alfonso IV Duca de Modena*, Venezia, per il Valvasense, 1661. Del poemetto vedo l'esemplare posseduto dalla Biblioteca Estense Universitaria di Modena (coll. 89.P.13) e già descritto nell'illuminante saggio di M. Capucci, *Due poemetti estensi di Marco Boschini,* "Studi Secenteschi", 32, 1991, p. 213-219. Per la traduzione del testo dal veneziano e un'analisi critico-descrittiva si veda, invece, M. Bortone, *La* Venetia Aflita *e* Il Funeral. *Due Poemetti Estensi Di Marco Boschini*, Tesi di Laurea, Università del Salento, a.a. 2014-2015, pp. 10-93. La storia del principe estense è stata recentemente oggetto della ricerca di R. Iotti, *Almerico: l'eroe di Casa D'Este (1641-1660). Storia del principe guerriero che si batté contro il Turco per la gloria del proprio sangue e della fede cattolica*, Modena 2017.

61 M. Boschini, *La Carta*, cit. (vedi nota 5). Per un'adeguata comprensione dell'opera, ritenuta la più importante del Boschini, nonché uno dei testi più originali della letteratura veneziana, imprescindibile è oggi l'edizione critica curata da Anna Pallucchini, cui si rimanda (M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco, edizione critica con la Breve Instruzione premessa alle Ricche Miniere della Pittura Veneziana*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966).

62 Si compone di 174 quartine di endecasillabi in rima incrociata.

ANNALI 2019_.indd 178 18/11/19 14:25

16 novembre 1660 nel porto di Paros, in seguito ad una febbre perniciosa contratta mentre era impegnato contro i turchi nella Guerra di Candia. L'opera, prova materiale dell'intenso legame che univa i duchi di Modena a Boschini, "senser" di quadri estense a Venezia sin dal ducato di Francesco I (Modena, 6 settembre 1610-Santhià, 14 ottobre 1658)[63], assume uno straordinario valore documentario dal momento che le testimonianze sui rapporti tra lo stesso e gli Este sono veramente poche, eccezion fatta per un altro componimento – il *Funeral fato da la pitura venetiana*[64], scritto dallo stesso Boschini in onore di Alfonso IV – e per qualche lettera[65].

L'epicedio, che si configura come la piena attuazione del motto oraziano dell'*ut pictura poësis*, si apre con il dolore di Venezia, distrutta dall'improvvisa perdita di un così «bel sol», della sua «fida tramontana» nella cui spada fondava ogni speranza di recuperare il Regno di Candia, oppresso dagli Infedeli. L'Eroe, delineato dall'autore come l'emblema del coraggio e della fede, è compianto da Venezia in persona, la quale, lungi dal voler permettere alla Morte di avere il sopravvento, decide di organizzare all'estense un degno funerale a perpetua memoria. Il risultato è una vera e propria scenografia funebre, rappresentata, per una maggiore comprensibilità, in un'incisione collocata in antiporta[66] (fig.11), realizzata dallo stesso Boschini su disegno di Antonio Zanchi.

Che l'incisione sia frutto della collaborazione tra i due è lo stesso autore a dirlo nella quart'ultima quartina: «In tanto el to' discorso sia stampà, / El Funeral sia messo pontualmente / In dessegno dal Zanchi; che è valente, / E dal Boschini al'Aqua el sia ingià»[67].

63 Principe illuminato e colto collezionista, il duca, mosso dalla volontà di restituire lustro ad un casato depredato di parte dei suoi domini e appannato in prestigio, si era spesso rivolto al "senser" veneziano per arricchire la sua collezione, sentita ora più che mai come un mezzo fondamentale per glorificare la propria casa. Per una disamina sugli interessi collezionistici degli Este nel Seicento si vedano: *La pittura veneta negli stati estensi*, a cura di J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza, Modena 1996; *Sovrane passioni: le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra (Galleria Estense, Palazzo dei Musei, Modena, 3 ottobre-13 dicembre 1998), a cura di J. Bentini, Milano 1998; *Il Principe e le cose. Studi sulla corte estense e le arti nel Seicento*, a cura di S. Cavicchioli, Bologna 2010; *La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico*, a cura di E. Fumagalli, G. Signorotto, Roma 2012; *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629-1658)*, a cura di S. Casciu, S. Cavicchioli, E. Fumagalli, Firenze 2013.

64 M. Boschini, *Funeral fato da la pitura venetiana per el passazo dala terena a la Celeste Vita del Serenissimo de Modena Alfonso el Quarto*, Venetia, per Francesco Valvasense, 1663. Per quanto concerne questo testo boschiniano, si rimanda a Capucci, *Due poemetti estensi*, cit. (vedi nota 60); F. Cocchiara, *Boschini incisore*, in *Marco Boschini*, cit. (vedi nota 2), pp. 269-270; Bortone, *La* Venetia Aflita *e* Il Funeral, cit. (vedi nota 60), pp. 94-213; nonché a M. Rossi, *Il modello della "galleria" nella letteratura artistica veneta del XVII secolo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia*, cit. (vedi nota 2), p. 176; S. Domeniconi, *Il Funeral fato da la Pitura veneziana di Marco Boschini. Un poemetto in onore del principe collezionista*, in *Il Principe e le cose*, cit. (vedi nota 63), pp. 65-73.

65 Cfr. Capucci, *Due poemetti estensi*, cit. (vedi nota 60), p. 213.

66 Nella copia presente presso la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (coll. C.C.2.5.7.N.14) la tavola si trova in chiusura del libro.

67 Boschini, *Venetia aflita*, cit. (vedi nota 60), p. 48.

ANNALI 2019_.indd 179 18/11/19 14:25

Meraviglia, a tal proposito, come Cocchiara, pur fornendo in un recente contributo una descrizione dettagliata della tavola[68], comprensibile – come lei stessa sottolinea – solo mediante una lettura attenta delle rime, non noti il nome dell'artista atestino che Boschini non manca di porre in assoluto rilievo, proprio lì, al centro del verso, e finisca così con l'attribuire sia il progetto iconografico sia l'esecuzione materiale dell'incisione alla sola mano del veneziano.

In questa invenzione, già impregnata di quei caratteri che diverranno tipici della pittura zanchiana (vigorosità dei torsi maschili, plasticità dei nudi visti di scorcio o di schiena e morbidezza dei panneggi gonfiati dalle pieghe), l'artista concatena e lega le sue figure onde formare blocchi compatti, a loro volta collegati ad altri e gioca sugli effetti di luce per dar vigore alle masse, ma distribuisce le chiazze luminose in alterno predominio con le zone d'ombra, onde mantenere sempre viva la concitazione. L'effetto d'insieme è straordinariamente barocco e incredibilmente vicino a quello offerto dalla *Fontana dei Quattro Fiumi* (1648-1651) di Gian Lorenzo Bernini, non solo per le forme monumentali, frutto della perfetta fusione tra architettura e scultura, ma anche per la composizione che mette in mostra un vero e proprio artificio nella corrispondenza tra l'imponente obelisco[69] e il sottostante vuoto creato dall'arco. Berniniano è anche il motivo della rupe che sostiene l'obelisco, nonché quel continuo piegarsi e flettersi delle teste delle figure.

Abbiamo a che fare, dunque, con un'opera di straordinaria importanza giacché rappresenta non solo uno dei primi esempi di invenzione per incisioni del Zanchi di cui ci resta testimonianza materiale, ma anche una prova del fatto che egli fosse già ampiamente conosciuto all'interno del panorama artistico veneziano ancor prima che le sue qualità pittoriche si rivelassero in tutta la loro grandiosità. E non è tutto. Eccezionale importanza riveste, infatti, anche il testo della *Venetia aflita*, che si configura, probabilmente, come il primo documento a stampa in cui ci imbattiamo nel nome del pittore.

68 «La grande tavola ripiegata in calce alla *Venetia aflita*, incisa all'acquaforte con rialzi a bulino (almeno nei raggi che inondano di luce la parte superiore), reca una complessa figurazione simbolico-mitologica, che si spiega solo attraverso un'attenta lettura delle quartine in rima: Boschini immagina di affidare a Venezia, assisa tra le nubi a sinistra, l'organizzazione del funerale e a Mercurio, inginocchiato a destra, la stesura dell'orazione; al centro, Ercole sorregge un obelisco che sconfina nel cielo, ove siedono Giove e un nugolo di figure che esibiscono delle Palme, sulle quali svetta la Fama/Vittoria. Più in basso, l'aquila estense fa da "Scudo al Monte, Vera Fenice, che da la Natura Nasce immortal, purgada, bianca e pura. E porta la corona in mezo al fronte"; in primo piano v'è un tripudio di divinità marine, capeggiate da Nettuno, mentre sullo sfondo, dietro l'arco roccioso, volteggia tra le onde un veliero, che se da un lato esalta la potenza marittima della Serenissima, minacciata dal nemico Turco, dall'altro pare rimembrare la "Nave venetiana" che "vien conduta in l'alto Mar da la Pitura", tanto decantata nella *Carta*» (Cocchiara, *Boschini Incisore*, cit. [vedi nota 64], pp. 269-270. Si veda anche l'*Appendice III* del medesimo volume, p. 443).

69 In ambito veneziano, il motivo dell'obelisco è reperibile nel monumento funebre di un altro eroe di Candia, il capitano Alvise Mocenigo (Venezia, 20 marzo 1583 – Venezia, 2 dicembre 1654), il cui imponente mausoleo – comprendente, per l'appunto, anche due obelischi marmorei – fu eretto, a partire dal 1657, nella controfacciata della chiesa di San Lazzaro dei Mendicanti, su progetto dell'architetto Giuseppe Sardi (cfr. L. Borean, *Il monumento Mocenigo in San Lazzaro dei Mendicanti*, "Arte Veneta", 52, 1998, pp. 54-69).

ANNALI 2019_.indd 180 18/11/19 14:25

Stando al Riccoboni, la prima volta in cui compare il nome di Zanchi in un testo stampato è nella raccolta di versi *Il Tempo perduto* di Sebastiano Mazzoni[70] del 1661, nel quale il poeta si rivolge all'atestino chiamandolo «pittor celeberrimo». Due anni dopo «Antonio Zanchi da Este, che con gran studio si và vicinando al primo posto» apre il *Catalogo de gli pittori di nome che al presente vivono in Venetia* posto in coda al volume *Venetia città nobilissima* di Sansovino[71], nell'edizione ottenuta nel 1663. Tuttavia, nelle dettagliate aggiunte di Giustiniano Martinioni non si fa alcun cenno né a lui né tantomeno alle sue opere. Queste cominciano ad essere segnalate solo nel 1664, nelle preziose *Minere della Pittura* di Boschini[72], mentre lo stesso autore, stranamente, non aveva fatto parola dell'artista nella sua *Carta del navegar pitoresco,* stampata pochissimi anni prima[73]. La profonda stima e l'ammirazione sincera che il Boschini nutriva nei confronti del pittore – nonostante questo potesse indubbiamente ritenersi il maggiore esponente lagunare della poetica dei "tenebrosi" – emergono in tutta la loro evidenza ne *Le Ricche minere*[74]. Qui il critico veneziano si abbandona all'entusiasmo come quando, ricordando la *Cena in casa del Fariseo* che Zanchi doveva dipingere

70 S. Mazzoni, *Il Tempo perduto. Scherzi sconcertati*, Venezia, appresso Francesco Valvasense, 1661, p. 36: «Antonio Zanchi (Al Signor pittor celeberrimo) – Musa ben sai, che i rozi carmi nostri | benchè da lui graditi, è premio lieve | a virtù chiara, oscurità d'inchiostri». A proposito di Mazzoni, è interessante ricordare la disputa tra il pittore toscano e Boschini che in quegli anni infiammava il clima artistico e letterario lagunare. Sul piano critico, infatti, Sebastiano Mazzoni era probabilmente l'unico ad offrire un'alternativa al pensiero boschiniano, proponendo il superamento del secolare dibattito sul primato del disegno o del colore, a favore di un giudizio sulla mera qualità artistica, indipendentemente dal luogo natale dei pittori e dai loro mezzi espressivi. Una tale contrapposizione teorica non poteva mancare di provocare atteggiamenti a dir poco velenosi: se Boschini si guardava bene dal pronunciare una benché minima espressione di lode nei confronti del valido pittore toscano, Mazzoni, da parte sua, si dilettava nel lanciare al rivale argute frecciate a "suon di versi", come quelle richiamate all'attenzione da Philip Sohm e Massimiliano Rossi, ai quali rimando: P. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his critics and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth century Italy*, Cambridge 1991; M. Rossi, *La peinture guerrière: artistes et paladins dans le XVIIe siècle vénitien*, in *La Jérusalem délivrée" du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel en collaboration avec l'Istituto italiano di cultura de Paris (Parigi, 13-14 novembre 1996), sous la direction scientifique de G. Careri, Paris 1999, pp. 67-108; S. Mazzoni "*La pittura guerriera" e altri versi sull'arte*, introduzione di M. Rossi con un saggio di M. Leone, Venezia 2008.

71 F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino […] con aggiunte di tutte le cose notabili della stessa Città, fatte e occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 da Don Giustiniano Martinioni. Catalogo de gli pittori di nome che al presente vivono in Venetia*, Venetia, appresso Steffano Curti, 1663, p. 21.

72 M. Boschini, *Le Minere della Pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture publiche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine*, Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1664, pp. 187, 329 e 331. Lo scrittore ricorda una «Natività di Christo» in Santa Maria Formosa, «un quadro di Antonio Zanchi dove Christo và in Gierusaleme Trionfante, con gli Apostoli, opera molto studiosa» in Santa Marta, e «li quadri che mancano per supplimento di quel soffitto» nella Chiesa delle Terese. Di queste opere si conserva solo *Il trionfale ingresso di Gesù a Gerusalemme*, oggi a Padova nella basilica di Santa Giustina, nella terza cappella a sinistra.

73 Cfr. Riccoboni, *Antonio Zanchi*, cit. (vedi nota 6), p. 57.

74 M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture publiche di Venezia: ma dell'isole ancora circonvicine*, Venezia, appresso Francesco Nicolini, 1674.

ANNALI 2019_.indd 181 18/11/19 14:25

per il refettorio della Chiesa dei Servi, onde sostituire quella perduta del Veronese, scrive che l'artista «cimenta il suo pennello» in un'opera che, per il solo fatto d'essergli stata affidata, lo rende degno del titolo di «virtuoso tra viventi». Boschini non lesina complimenti nemmeno alle altre opere, elogiandole di volta in volta come «di buon carattere», «di buon gusto», «degne di lode», «esquisite», «molto ben concertate [...] con bellissime invenzioni pittoresche»[75].

Da questo breve *excursus* è facile evincere come non si sia tenuto conto della *Venetia aflita*, scritta certamente dopo la *Carta*, ma in un arco cronologico compreso tra la morte del principe Almerigo (novembre 1660) e le sue esequie (febbraio 1661), quindi in un intervallo di tempo precedente, se non contemporaneo, alla stesura dei versi contenuti nel *Tempo perduto* di Mazzoni.

Possiamo ritenere, in conclusione, che al poemetto estense del Boschini debba essere riconosciuto un ruolo centrale, non solo nella carriera critico-letteraria dell'autore – che qui esibisce una eccezionale erudizione poetica, ai vertici della produzione ecfrastica di gusto barocco – ma anche e soprattutto nelle vicende biografiche e artistiche di Antonio Zanchi, che trovò, proprio in quest'occasione e proprio con un'invenzione destinata all'incisione, il suo primo riconoscimento pubblico.

75 Cfr. Riccoboni, *Antonio Zanchi*, cit. (vedi nota 6), p. 86. In Venezia si teneva Zanchi in così grande considerazione da porlo al di sopra di altri artisti, di cui oggi noi riconosciamo le eccellenti qualità. È interessante in proposito un altro passo de *Le ricche minere* dove è detto che una pala d'altare dipinta dal Mazzoni per San Luca, un'*Annunciazione*, era stata tolta, «ed in so loco posta un'altra Annunziata di Antonio Zanchi: non si dice la causa, perché *Veritas odium parit*» (Ivi, p. 58. Per un approfondimento sulla posizione del resto della critica nei confronti del nostro, si vedano le pp. 85-90).

ANNALI 2019_.indd 182 18/11/19 14:25

1. Alessandro Dalla Via da Antonio Zanchi, *Antiporta*, in Giuseppe Girolamo Semenzi, *Philosophia quadripartita*, presso l'ex tipografia di Girolamo Albrizzi, Venezia 1693, Roma, Biblioteca Casanatense (coll. VOL MISC.2128 10)

2. Alessandro Dalla Via da Antonio Zanchi, *Ritratto del cardinale Giorgio Corner con allegoria*, Venezia, Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr, Raccolta Ecclesiastici Veneziani n. 298

ANNALI 2019_.indd 183 18/11/19 14:25

3. Isabella Piccini da Antonio Zanchi, *Marca tipografica*, in *Antiphonarium romanum de tempore et sanctis*, presso Nicola Pezzana, Venezia 1701

4. Isabella Piccini da Antonio Zanchi, *Marca tipografica*, in *Graduale romanum de tempore et sanctis*, presso Paolo Baglioni, Venezia 1690

ANNALI 2019_.indd 184 18/11/19 14:25

5. Jacopo Dolcetta da Antonio Zanchi, Antiporta, in Giulio Cesare Bona, *Schiribizzi del genio, overo Passatempi retorici con una Lettera iocosa d'amante spropositato. Del conv. Giulio Cesare Bona accademico instancabile*, presso il Giuliani: si vende da Giacomo Batti libraro in Frezzaria, Venezia 1657, Venezia Mestre, Biblioteca Civica VEZ (coll. Antico FA 6M 47)

ANNALI 2019_.indd 185 18/11/19 14:25

6. Damiano Graziani da Antonio Zanchi, *Frontespizio con vignetta*, in *Officium Beatae Mariae Virginis, B. Pii. V. Pontificis Max. jussu editum, et Urbani Papae VIII. Auctoritate recognitum*, presso la Tipografia del Seminario, opera di Giovanni Cagnolini, Padova 1694, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (coll. BIANCHI R.00 00092)

7. Damiano Graziani da Antonio Zanchi, *Annunciazione*, in *Officium Beatae Mariae Virginis, B. Pii. V. Pontificis Max. jussu editum, et Urbani Papae VIII. Auctoritate recognitum*, presso la Tipografia del Seminario, opera di Giovanni Cagnolini, Padova 1694, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (coll. BIANCHI R.00 00092)

8. Damiano Graziani da Antonio Zanchi, *Cristo morto*, in *Officium Beatae Mariae Virginis, B. Pii. V. Pontificis Max. jussu editum, et Urbani Papae VIII. Auctoritate recognitum*, presso la Tipografia del Seminario, opera di Giovanni Cagnolini, Padova 1694, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (coll. BIANCHI R.00 00092)

ANNALI 2019_.indd 186 18/11/19 14:25

9. Damiano Graziani da Antonio Zanchi, *L'angelo appare a re David*, in *Officium Beatae Mariae Virginis, B. Pii. V. Pontificis Max. jussu editum, et Urbani Papae VIII. Auctoritate recognitum*, presso la Tipografia del Seminario, opera di Giovanni Cagnolini, Padova 1694, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (coll. BIANCHI R.00 00092)

10. Damiano Graziani da Antonio Zanchi, *Crocifissione*, in *Officium Beatae Mariae Virginis, B. Pii. V. Pontificis Max. jussu editum, et Urbani Papae VIII. Auctoritate recognitum*, presso la Tipografia del Seminario, opera di Giovanni Cagnolini, Padova 1694, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio (coll. BIANCHI R.00 00092)

11. Marco Boschini da Antonio Zanchi, *Antiporta*, in Marco Boschini, V*enetia aflita per la morte del Prencipe Almerigo d'Este*, presso Francesco Valvasense, Venezia 1661, Modena, Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria (coll. 89.P.13). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

ANNALI 2019_.indd 187 18/11/19 14:25

«BREVE, MA VERITIERA STORIA DELLA VITA DI UNA NOSTRA PITTRICE»: L'ELOGIO DI ROSALBA CARRIERA DI GIROLAMO ZANETTI

Chiara Piva

«Critico ingegnoso, e scrittore elegante e corretto»: così Melchiorre Cesarotti definiva Girolamo Zanetti, da poco mancato al consesso degli studiosi a causa di un colpo apoplettico che lo aveva stroncato dopo aver pronunciato, presso l'Accademia di Lettere ed Arti di Padova, il suo *Elogio di Rosalba Carriera*[1].

Il testo di quel discorso, letto il 6 dicembre 1781, sarà pubblicato a trentasette anni di distanza nel 1818 presso la Tipografia di Alvisopoli come epitalamio in prosa, in occasione delle nozze tra Caterina Querini Stampalia e il conte Girolamo Polcastro[2].

Si tratta di un testo più volte utilizzato dagli studiosi della pittrice veneziana come una delle molte, e spesso discordi, fonti biografiche settecentesche; un testo che è stato quindi letto essenzialmente nel suo contenuto, ma che invece credo meriti di essere riconsiderato da molteplici punti di vista. Mi pare, infatti, particolarmente interessante non solo per il suo autore e la posizione che assume nella fortuna critica di Rosalba Carriera, ma anche per la data e per l'occasione in cui viene riproposto a stampa, per le persone coinvolte in questa iniziativa e, infine, per la tipografia che si fece materialmente carico della pubblicazione.

1 M. Cesarotti, *Relazione III. MDCCLXXXII*, in *Relazioni Accademiche dell'Abate Melchior Cesarotti*, Pisa 1803, p. 121, che aggiunge altre qualità attribuibili all'erudito: «filologo di chiaro nome, onorato dall'Accademia di Parigi, versatissimo nell'erudizione delle lingue dotte, critico ingegnoso, e scrittore elegante e corretto». La data della morte è ricordata dall'editore nelle *Annotazioni*, nota 6 che riporta: «Nella notte del 7 dicembre 1781, il giorno dopo la lettura fatta di questo discorso nell'Accademia di Padova finì di vivere il suo Autore per un colpo di apoplesìa in età d'anni 68, compianto universalmente da tutti per li suoi rari talenti e per le sue amabili qualità». Sulla data esatta del decesso le fonti sono però discordi: G. Dandolo, *La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquanta anni*, Venezia 1855, p. 429 conferma il 7 dicembre 1781, nell'*Elogio* anonimo pubblicato su "Antologia Romana" è indicato il 16 dicembre 1782, mentre l'elogio in latino dell'abate Gennari, amico e successore di Zanetti come Pensionario in Accademia, riporta «Obiit XVII Kal. Jan. Anno MDCCLXXXII». Lo studioso aggiunge che fu seppellito nella chiesa di San Lorenzo a Venezia, senza nessuna iscrizione per sua precisa volontà; cfr. *Saggi scientifici e letterarj dell'Accademia di Padova*, A spese dell'Accademia, Padova 1789, t. II, pp. XVI-XXII.

2 G. Zanetti, *Elogio di Rosalba Carriera*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1818. A p. 9 è precisato «Elogio Di Rosalba Carriera Letto Da Girolamo Zanetti In Una Privata Sessione Dell'Accademia Di Belle Lettere Ed Arti In Padova Il Dì 6 Dicembre 1781». Lo stesso testo con identiche note a piè di pagina venne pubblicato in contemporanea anche in D. Bertolotti, *Milano e la Lombardia nel 1818*, A.F. Stella, Milano 1818, pp. 76-80.

ANNALI 2019_.indd 189 18/11/19 14:25

A pronunciare l'elogio della «prima pittrice de l'Europa»[3], scomparsa ormai da quasi venticinque anni, davanti al consesso dei letterati e scienziati dell'Accademia patavina, è il socio Girolamo Zanetti, erudito e studioso di arte e antichità, oggi poco considerato ma allora riconosciuto ben oltre il contesto padovano.

Nato a Venezia nel 1713, apparteneva ad una famiglia molto nota all'epoca, che aveva avuto stretti legami con la Carriera[4]. Suo cugino più anziano è quell'Anton Maria Zanetti di Girolamo, collezionista di disegni e stampe, in contatto con il mondo dei *connoisseurs* europei, che con Rosalba aveva condiviso tra il 1720 e il 1721 un soggiorno parigino nell'*hôtel particulier* del facoltoso banchiere Pierre Crozat[5]. Era stato proprio Zanetti *senjor* a fare da intermediario tra la pittrice veneziana e il collezionista francese, forte di una consuetudine che risaliva agli anni della giovinezza, testimoniata anche dal ritratto di Anton Maria realizzato dalla Carriera e oggi conservato Nationalmuseum di Stoccolma[6] (fig. 1). Una stima ed un'amicizia, che ricorre nell'epistolario della pittrice per tutta la vita, come dimostra anche il fatto

3 La definizione è contenuta in una lettera indirizzata da Roma da Christian Cole alla stessa Rosalba (2 maggio 1705), dove riferiva che «il Sig. Frankland Cavalliero Inglese […] grande amatore di pittura, […] non vorrebbe passar à Venezia senza veder la signora Rosalba giustamente stimata un ornamento d'Italia e prima Pittrice dell'Europa»; cfr. *Diario degli anni 1720 e 1721 scritto di propria mano in Parigi da Rosalba Carriera, dipintrice famosa posseduto, illustrato e pubblicato dal signor D. Giovanni Vianelli canonico della cattedrale di Chioggia*, Stamperia Coletti, Venezia 1793, p. 99. Da rilevare la precocità di questa definizione, considerata l'attuale cronologia dei dipinti noti della Carriera e datati prima di questa lettera.

4 Nella famiglia i nomi Bortolo, Girolamo, Antonio Maria e Alessandro si alternano con frequenza, creando anche tra gli studiosi moderni notevoli confusioni. Per chiarimenti in merito G. Lorenzetti, *Un dilettante incisore veneziano del XVIII secolo: Anton Maria Zanetti di Girolamo*, "Miscellanea di storia veneta della Regia deputazione di storia patria", XII, 1917, pp.1-147 (con albero genealogico a p. 93) e F. Borroni, *I due Anton Maria Zanetti*, Firenze 1954.

5 *Caricature di Anton Maria Zanetti. Disegni della Fondazione Giorgio Cini*, a cura di A. Bettagno, Milano 1970; A. Bettagno, *Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina, L. Trezzani, Milano 1990, pp. 241-256; A. Sacconi, *I cugini Zanetti e il "Delle Antiche Statue": nascita e diffusione di un'opera*, in *Venezia, l'archeologia e L'Europa*, atti del Congresso Internazionale (Venezia, 27-30 giugno 1994), a cura di M. Fano Santi, Roma 1996 pp.163-172; P. Rosenberg, *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi: 1715-1723*, in "Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", 161, 2002/2003, pp. 1-30; L. Borean, *I disegni della collezione Zanetti*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano. Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, Verona 2004, pp. 76-81; V. Toutain-Quittelier, *Anton Maria Zanetti a Paris. L'inspiration retrouvée*, "Revue de l'art", 157, 2007, pp. 9-22, in particolare pp.11-12; W. Barcham, *Rosalba Carriera e Anton Maria Zanetti tra Venezia e Parigi nella prima metà del Settecento*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia-Chioggia, 26-28 aprile 2007) a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 147-156, in particolare pp.147-148; E. Lucchese, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2015; *Della grafica veneziana. Das Zeitalter Anton Maria Zanettis (1680-1767)*, a cura di M. Matile, Petersberg 2016; *La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti e le sue collezioni*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, 29 settembre 2018-7 gennaio 2019) a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello 2018.

6 *Ritratto di Anton Maria Zanetti*, pastello su carta, 45 x 31,5 cm, Stoccolma, Nationalmuseum, NMB 2102, originariamente nella collezione di Carl Gustav Tessin; cfr. P. Bjuström, C. Cavalli-Björkmann, *A newly acquired portrait of Anton Maria Zanetti by Rosalba Carriera*, "Nationalmuseum Bulletin", 1, 1977, pp. 31-44.

ANNALI 2019_.indd 190 18/11/19 14:25

che Zanetti lasciò nel testamento «all'amatissimo amico Mariette» una miniatura di Rosalba[7].

Fratello maggiore di Girolamo è invece Anton Maria Zanetti di Alessandro, detto il Giovane, bibliotecario della Marciana dal 1738 al 1778, autore della prima storia della pittura veneziana e Ispettore alle Pubbliche Pitture della città, incaricato dal Senato di tutelarne il patrimonio artistico[8].

Girolamo cresce quindi in un ambiente intellettuale, con relazioni sociali di rilievo, protetto da Pietro Contarini e dal Senatore Girolamo Grimani[9]. Si forma prima presso i Gesuiti, impara le lingue antiche, studia giurisprudenza e, per volere della famiglia, esercita brevemente la professione di avvocato. Preferisce però presto lo studio dell'erudizione greca e romana, della storia patria, dedicandosi in particolare all'indagine sulle testimonianze medievali di Venezia[10]. Seppure non esente da critiche, diventa un punto di riferimento per il mondo degli eruditi italiani, ben oltre i confini della propria città[11]. È in corrispondenza con diversi studiosi dell'epoca come Anton Francesco Gori, Giuseppe Pelli Bencivenni, Scipione Maffei, Antonio Vallisneri, tanto da ricevere un *Elogio* post-mortem perfino sull'*Antologia Romana*[12]. Sulla scia del progetto di Giovan

7 «Lascio all'amatissimo mio Amico Mariet di Parigi un fondello quadrato in miniatura di Rosalba»: Venezia, Archivio di Stato, Notaio Gio. Francesco Gabriel, *Testamenti*, B. 1133, n. 58, pubblicato in Lorenzetti, *Un dilettante incisore*, cit. (vedi nota 4), pp. 143-146.

8 Girolamo è anche autore della breve vita del fratello Anton Maria annessa a A.M. Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani Ora la prima volta con le stampe pubblicate*, Venezia 1760. Cfr. N. Ivanoff, *Antonio Maria Zanetti critico d'arte*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", CXI, 1952-1953, pp. 29-48; F. Firmiani, *Anton Maria Zanetti il giovane tra illuminismo e neoclassicismo*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 3, 1979, pp. 73-76; E. Grasman, *All'ombra del Vasari. Cinque saggi sulla storiografia dell'arte nell'Italia del Settecento*, Firenze 2000; C. Piva, *Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo*, in *Il restauro come atto critico: Venezia e il suo territorio*, atti della giornata di studi (Venezia, 27 marzo 2012) a cura di C. Piva, Venezia 2014, pp. 83-114; Id., *La fortuna del medioevo veneziano nel Settecento. Anton Maria Zanetti e i mosaici di San Marco*, in *La storia dell'arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, atti del convegno (Venezia, 5-6 novembre 2012), a cura di X. Barral i Altet, M. Gottardi, "Ateneo Veneto", CC, 2013, pp. 127-149; C. Piva, *Le copie a colori delle Varie pitture a' fresco dei principali maestri veneziani di Anton Maria Zanetti*, "Arte Veneta", 72, 2015, pp. 140-151.

9 Le notizie biografiche sono stratte dall'elogio in latino di Gennari, *Saggi scientifici,* cit. (vedi nota 1).

10 Assai esteso è l'elenco completo delle sue pubblicazioni in ivi, pp. XX-XXII e Dandolo, *La caduta della Repubblica*, cit. (vedi nota 1), pp. 428-430.

11 La corrispondenza con Angelo Calogerà è in parte conservata a San Pietroburgo; cfr. L. Ciammitti, *Reassembling a Dismembered Archive: Tomitano's Eruditi Italiani Archive at the Getty Research Institute*, "Getty Research Journal", 5, 2013, pp. 41-54. L'acceso dibattito scaturito da alcune sue pubblicazioni di stampo archeologico è registrato anche da Dandolo che lo definisce «Uomo di facilissimo ingegno e di rara dottrina: ma benché infaticabile, poco tollerante dell'opera della lima, per cui non ebbe intiera quella lode che avrebbe potuto meritar sempre usando nelle cose sue maggior diligenza»; Dandolo, *La caduta della Repubblica*, cit. (vedi nota 1), p. 429.

12 *Elogio di Girolamo Francesco Zanetti Veneziano*, "Antologia Romana", LI, giugno 1783, pp. 411-418. Su questo periodico e il suo ruolo culturale in questi anni cfr. G. Perini, *Nuove fonti per la "Kunstliteratur" settecentesca in Italia: i giornali letterari*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. 3, 14, 1984, 2, pp. 797-827; G. Cantarutti, *Giovanni Lodovico Bianconi "promotore*

ANNALI 2019_.indd 191 18/11/19 14:25

Ludovico Bianconi che aveva animato questo periodico, nell'elogio anonimo di Zanetti è sottolineata la sua figura di antiquario inteso in senso moderno, «degno di collocarsi fra questi ben instrutti antiquarj», non più dediti esclusivamente a raccogliere antichi monumenti e «conoscere la rarità de' medesimi», ma capace di studiare «l'erudizione degli antichi costumi, la cognizione delle storie, la nozione della varia mitologia presso i popoli, la perizia delle lingue dotte, il buon gusto nelle Bell'arti, e la critica severa»[13].

Girolamo fin da giovane collabora ad alcune delle imprese editoriali promosse dal cugino più anziano: traduce in italiano il testo scritto in latino da Gori per la descrizione della collezione di gemme e cammei di Zanetti, una delle più apprezzate in quell'epoca, data alle stampe nel 1750[14]. Sulla stessa linea si occupa di redigere il catalogo della biblioteca di Joseph Smith, il console britannico di stanza a Venezia, che tanti legami aveva intessuto con il mondo dell'arte della città, non ultima la stessa Carriera[15].

Sempre attivo nel registrare le novità sul fronte degli scavi e della ricerca negli archivi delle chiese più antiche di Venezia, Zanetti è impegnato in un'intensa attività come giornalista e polemista su diverse gazzette periodiche, protagonista di quel giornalismo erudito che si prodiga per un rinnovamento di questa professione nel senso di una maggiore attenzione ai temi letterari e alle questioni d'avanguardia[16]. In particolare con la pubblicazione delle *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*, in collaborazione con Angelo Calogerà e Zaccaria Seriman, lancia una serie di opuscoli che offrivano periodicamente colte dissertazioni sulle ricerche più aggiornate[17].

per conto della spesa" delle Efemeridi letterarie di Roma e della Antologia Romana, in *Heinrich Graf von Brühl (1700-1763)*, Dresden 2017, pp. 383-395.

13 *Elogio di Girolamo Francesco*, cit. (vedi nota 12), p. 411.

14 A.M. Zanetti, *Dactyliotheca Ant. M. Zanetti Hier. Filii ab Ant. Franc. Gorio notis inlustrata, o Le Gemme antiche di Anton-Maria Zanetti di Girolamo illustrate colle annotazioni latine di Anto-Francesco Gori volgarizzate da Girolamo Francesco Zanetti di Alessandro*, Giambatista Albrizzi, Venezia 1750, dove è precisato: «Ad imitazione poi della celebre Opera del P. Montfaucon, ho voluto ancora, che le mentovate Sposizioni Latine recate fossero diligentemente nel nostro Italiano idioma da Girolamo-Francesco Zanetti mio Cugino». Cfr. R. Bandinelli, *La formazione della dattilioteca di Anton Maria Zanetti (1680-1767)*, "Rivista di archeologia", supplemento 17, 1996, pp. 59-63; Id., *I due Zanetti ad Anton Francesco Gori*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, Vicenza 2002, pp. 343-370. Delle lettere indirizzate a Gori, conservate nella Biblioteca Marucelliana di Firenze, 24 sono con Anton Maria il vecchio, 28 con Anton Maria il Giovane e ben 130 con Girolamo.

15 G. Zanetti, *Bibliotheca Smithiana, seu Catalogus librorum D. Josephi Smithii Angli per cognomina authorum dispositus*, Giovan Battista Pasquali, Venezia 1755; la paternità del catalogo è assegnata esplicitamente dall'editore stesso nella dedica al *Benevolo lectori*, p. 3. Per i rapporti del console Smith con la Carriera cfr. F. Vivian, *Il console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971.

16 *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di M. Berengo, Milano 1962 con dettagli sui rapporti tra i due; M. Infelise, *"Europa". Una gazzetta manoscritta del '700*, in *Non uno itinere. Studi storici offerti dagli allievi a Federico Seneca*, Venezia 1993, pp. 221-239, in particolare pp. 2, 10 nota 26, pp. 15-16; P. Delorenzi, *L'informazione artistica nelle gazzette veneziane del Settecento*, in *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I. Balestreri, L. Facchin, Milano 2018, pp. 471-487.

17 "Memorie per servire alla storia letteraria e civile", II, parte VI, 1754, pp. 35-45, lettera del 10 dicembre 1753 dove commenta alcuni documenti del X secolo rintracciati a Murano e Torcello. Per il rapporto

ANNALI 2019_.indd 192 18/11/19 14:25

Zanetti si conquista la stima di Marco Foscarini, doge storiografo della Serenissima, che nel 1762 gli commissiona l'ideazione delle iscrizioni latine da aggiungere sotto le carte geografiche che venivano restaurate da Francesco Griselini nella Sala dello Scudo di Palazzo Ducale[18]. L'impresa incontrò qualche difficoltà, per l'intromissione di Giovanni Marsili e Natale Dalle Laste, colto latinista con aspirazioni da conoscitore[19]. Alla fine le iscrizioni non risultarono corrispondenti a quanto Girolamo aveva elaborato; tuttavia Foscarini mantenne una notevole stima di Zanetti, tanto da lasciargli in custodia le proprie carte[20].

In Biblioteca Marciana si conservano anche alcuni appunti manoscritti di Girolamo che registrano la cronaca dei principali avvenimenti politici e culturali all'inizio degli anni quaranta, con diversi commenti di colore sulla società dell'epoca, ma anche una particolare attenzione alla vita artistica della città[21]. Queste carte contribuiscono a far luce sul clima di competizione e invidia che animava il mondo dei conoscitori a Venezia; la descrizione di Francesco Algarotti è impietosa:

> Dapprima vestiva da abate e si stava in Venezia studiando; indi passò in Francia, e prese l'abito secolare, e fece il giro dell'Inghilterra, nel qual viaggio consumò non pochi anni. Ritornò a Venezia, ed era così pieno delle affettate maniere oltramontane, che movea stomaco e noia, a segno che i comici di S. Luca aveano

con Calogerà cfr. C. De Michelis, *L'epistolario di Angelo Calogerà*, "Studi Veneziani", X, 1968, pp. 621-704; Id., *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze 1979, pp. 90-127.

18 Cfr. *Manoscritti autografi Foscarini*, "Archivio Storico Italiano", V, 1843, pp. 446-448; qui è trascritto un appunto di mano di Zanetti annotato su uno dei manoscritti di Foscarini, dove Girolamo ricorda i problemi che aveva avuto con l'ambiente culturale padovano e le sue ambizioni a ricoprire una cattedra di insegnamento rimaste frustrate. Griselini inserì in uno scomparto a destra accanto alla porta verso la sala dei Filosofi i simboli massonici di squadra e compasso. Su Griselini, incisore e disegnatore per la tipografia di Pietro e Giovanni Maria Bassaglia, massone impegnato nella diffusione delle idee della loggia cfr. F. Griselini, *I Liberi Muratori*, Venezia 1754; Id., *Del Genio di Paolo Sarpi*, Bassaglia, Venezia 1785, p. 5; L. Urban, *Note per Francesco Griselini*, in *Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di M. Piantoni, L. De Rossi, Venezia 2001, pp. 513-519.

19 Si deve a Natale Dalle Laste la descrizione della collezione Farsetti; cfr. N. Dalle Laste, *De Musaeo Philippi Farsetii Patricii Veneti Epistola ad Clarissimani Cortonensium Academian*, Venezia 1764, riedito come *Lastesii Natalis, Epistola de museo Philippi Farsetii*, "Nuova Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici", XIII, 1765, pp. 55-72; il testo è stato tradotto dal latino in italiano da P. Frausin, *Il Museo di Filippo Farsetti. Lettera di Natale Dalle Laste alla illustrissima Accademia di Cortona (Venezia, 1764)*, "Archeografo triestino", IV, 52, 1992; sull'episodio in part. nota 1, p. 441. Su Dalle Laste conoscitore cfr. L. Borean, *The Palazzo Foscarini in Venice and the Celebration Honoring the Dukes of Modena (1749) in a Getty Research Institute Manuscript*, "Getty Research Journal", 11, 2019, pp. 1-16.

20 *Manoscritti autografi Foscarini*, cit. (vedi nota 18), p. 448.

21 Venezia, Biblioteca Marciana, CI. XI, c. LVIII, *Memorie quasi quotidiane dal 1742 al 1743*, che sono state in parte pubblicate da F. Stefani, *Memorie per servire all'istoria della inclita città di Venezia*, "Archivio veneto", XXIX, 1885, pp. 93-148. Girolamo scrive anche gli *Annali della citta di Vinegia, ne' quali si contengono le cose degne di memoria che vanno di giorno in giorno avvenendo in essa e nelle isolette che la circondano*, Albrizzi, Venezia 1766.

ANNALI 2019_.indd 193 18/11/19 14:25

> meditato una commedia per metterlo in ridicolo, e se non avesse avuto denari e buoni protettori, si sarebbe fatta senz'altro. Partì di bel nuovo di Venezia, e, non so come, divenne accettissimo al re di Prussia, che lo creò conte con tutti quelli del suo casato; del che eccessivamente si compiacque. Nominato poi, per quanto si disse, da esso re di Prussia per suo inviato alla corte di Torino, e ricusato per la sua ignobil nascita (per quanto si dice) da quel sovrano, perdette, oppure si raffreddò la grazia del suo padrone. Di qui fu che passò a Dresda appo il re di Polonia, indi ora è ritornato a Venezia. Non può negarglisi il pregio di bel talento e di uomo dotto; ma a queste doti di spirito, accoppia gran diffetti. Ora dicesi che voglia applicarsi alla pittura. È suo costume il dir male a dovizia degli italiani[22].

Zanetti sembra registrare un sentimento diffuso verso il conte conoscitore, che nel 1743 torna a Venezia essenzialmente per fare acquisti per conto di Augusto III di Sassonia «con gran dispiacere de' buoni veneziani che malvolentieri vedono spogliare la città di così preziose pitture per marcia avarizia»[23].

Pur in forma di annotazioni episodiche disomogenee, questi appunti rappresentano una fonte preziosa anche per datare con precisione alcune commissioni: il completamento della porta della chiesa di San Rocco con bassorilievi di Giovanni Marchiori[24] o l'esposizione al pubblico nella chiesa di San Basso del quadro di Gaspare Diziani con lo *Sposalizio di Santa Caterina*, oggi considerato disperso dopo la soppressione della chiesa nel 1810[25]. Zanetti ricorda la prima presentazione al pubblico il 2 giugno 1743 dei comparti laterali del soffitto della Scuola dei Carmini dipinti da Tiepolo[26] e

22 *Memorie per servire all'istoria*, cit. (vedi nota 21), pp. 131-132 (25 e 26 maggio 1743) dove ricorda anche il fratello Bonomo Algarotti «mercante di zucchero e spezie».

23 Ivi, p. 140, 20 agosto 1743: «In questi giorni, il conte Francesco Algarotti noto letterato veneziano va comperando anticaglie e quadri di valenti maestri, per servigio della corte di Sassonia re di Polonia. In cà Ricci a Santa Maria Maggiore, furono venduti quattro bei quadri a basso prezzo, con gran dispiacere de' buoni veneziani che mal volentieri vedono spogliare la città di così preziose pitture per marcia avarizia». Sull'attività di Algarotti come mediatore per la corte di Dresda cfr. B. Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti. Un esperto d'arte alla corte di Dresda*, Trieste 2001; V. Ciancio, *Algarotti alla corte di Dresda. Progetti, acquisti e commissioni per Augusto III*, "Arte in Friuli, arte a Trieste", 26, 2007, pp. 109-122; C. De Benedictis, *Tra "progetto e sogno": a Dresda il museo di Francesco Algarotti*, "Studi di storia dell'arte", 27, 2016, pp. 225-234; M. Magrini, *Anton Maria Zanetti il vecchio a Francesco Algarotti: due veneziani "cittadini" europei*, "Arte veneta", 73, 2016, pp. 227-231; H. Krellig, *Francesco Algarotti as an agent acquiring works of art for the German courts at Berlin, Dresden and Kassel*, in *Kunstmärkte zwischen Stadt und Hof*, Herausgegeben von A. Tacke, Petersberg 2017, pp. 263-278.

24 *Memorie per servire all'istoria*, cit. (vedi nota 21), p. 123, 8 maggio 1743; cfr. P. Rossi, *Giovanni Marchiori alla Scuola Grande di San Rocco e le altre opere veneziane*, Venezia 2014.

25 *Memorie per servire all'istoria*, cit. (vedi nota 21), p. 126, 15 maggio 1743; in proposito osservava che «In sua lode furono fatti sonetti ed esposti in Merceria». Per la dispersione del quadro cfr. A.P. Zugni Tauro, *Gaspare Diziani*, Venezia, 1971, p. 107.

26 «Nella Scuola della B. V. de' Carmini vicino a' pp. di quella religione, furono oggi per la prima volta mostrati publicamente i comparti del soffitto dipinti da nuovo da Gio. Batta. Tiepolo, eccellentissimo pittore

ANNALI 2019_.indd 194 18/11/19 14:25

l'annuale esposizione di quadri della chiesa di San Rocco dello stesso anno, quando il 16 agosto fu possibile apprezzare una *Veduta del Campidoglio* e una *Veduta delle chiovere di San Giovanni Evangelista* di Bernardo Bellotto[27].

D'altra parte la varietà degli interessi e delle pubblicazioni di Girolamo può essere considerata la misura dell'erudizione del Settecento: fu traduttore di Molière in italiano[28], librettista di melodrammi (una passione familiare), si occupò anche, per esempio, di lingua etrusca, di diplomatica medievale, di alcuni bassorilievi antichi della collezioni Nani di Venezia[29]. Nel 1758 pubblicò il testo *Dell'origine di alcune arti principali appresso i Viniziani* dove, assumendo per sè un posto tra i conoscitori, dedicava una peculiare attenzione all'XI e XII secolo, come rivendicazione della precoce rinascita dell'arte nella città lagunare. Qui Zanetti spiegava le ragioni della superiorità della scuola veneziana non solo sul piano della storia politica e culturale della città, ma cercando anche nella produzione di architetture, sculture e oreficerie medievali prove materiali che lo confortassero[30].

de' nostri giorni sopra tutti gli altri. Contengono essi quadri molte virtù e simboli attinenti alla divozione della B. V. del Carmine. Ebbe per pagamento esso Tiepolo zecchini duecento e cinquanta dalla cassa di essa Scuola, compreso però il pezzo di mezzo che non è ancora messo in opera; e vi fu fatto fratello di Scuola a pieni voti»; *Memorie per servire all'istoria*, cit. (vedi nota 21), pp. 136-137. Il testo è citato da G. M. Urbani de Gheltof, *Tiepolo e la sua famiglia*, Venezia 1879; più recentemente è stato erroneamente attribuito ad Anton Maria Zanetti: cfr. M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia 1993, p. 352.

27 *Memorie per servire all'istoria*, cit. (vedi nota 21), p. 145, 16 agosto 1743. La *Veduta del Campidoglio* è stata identificata con quella appartenuta al console Smith e passata per la collezione di Petworth House; cfr. S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, II, Recklinghausen 1972, pp. 55-56, n. 76; A. Bozena Kowalczyk, *Bernardo Bellotto*, in *Splendori del Settecento Veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio-30 luglio 1995), a cura di G. Nepi Scirè, G. Romanelli, Milano 1995, p. 300. Zanetti riferisce anche del restauro della chiesa di Santo Stefano (5 giugno 1743) e della realizzazione nella chiesa di San Nicolò della Lattuga di due nuovi altari con una pala di Nicolò Bambini (pp. 137-138).

28 *Giorgio Dandino ossia Il marito confuso commedia di Moliere. Traduzione del signor Girolamo Zanetti*, Tipografia Pepoliana, Venezia 1794; *Il siciliano ossia L'amor pittore commedia di un atto solo con balli e canti di Moliere. Traduzione del signor Girolamo Zanetti*, Tipografia Pepoliana, Venezia 1794.

29 Si vedano in particolare G. Zanetti, *Dell' origine e della antichità della moneta viniziana ragionamento*, Albrizzi, Venezia 1750; Id., *Osservazioni intorno a un papiro di Ravenna e alcune antichissime pergamene viniziane ora per la prima volta pubblicate*, Venezia 1751; Id., *Nuova trasfigurazione delle lettere etrusche*, s.e., Venezia 1751; Id., *Due antichissime greche iscrizioni spiegate e indirizzate a s.e. Il signor Giacopo Nani*, Venezia 1755; Id., *Osservazioni sopra un antico bassorilievo votivo del museo Nani in Vinegia indirizzate al sig. D. Clemente Grubissich rettore del Seminario Arcivescovile di Spalato*, Venezia 1761; Id., *Breve sposizione di un marmo antico figurato del Museo Nani in Vinegia con pochissime, e tutte necessarissime citazioni agli onorati coltivatori della buona antichità*, Venezia 1761; Id., *Lettera intorno ad alcune iscrizioni votive e militare scopertesi nella Dalmazia, nella quali si fa menzione di un municipio romano finora sconosciuto, scritta al signor conte Giandomenico Polcastro gentiluomo padovano*, Appresso Giuseppe Comino, Venezia 1764.

30 G. Zanetti, *Dell' origine di alcune arti principali appresso i Viniziani*, Orlandini, Venezia 1758. Tra le altre cose Zanetti rivaluta il ciborio dell'altare di San Marco e discute con notevole competenza datazioni e provenienze delle porte bronzee della chiesa. Su questo testo e sui modi della *connoisseurship* di Zanetti cfr. C. Piva, *Francesco Girolamo Zanetti and* Dell'origine di alcune arti principali appresso i Viniziani, in *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*, proceeding for the international meetings (Olomouc,

ANNALI 2019_.indd 195 18/11/19 14:25

Per queste sue doti poliedriche non gli mancarono riconoscimenti internazionali: nel 1752 divenne membro della Accademia fiorentina "La Colombaria" animata in quel periodo da Anton Francesco Gori[31] e negli anni sessanta fu due volte premiato all'Academie des Incriptions di Parigi[32].

Seppure resti ancora discussa l'attribuzione di un pastello proveniente dalla collezione Stroganoff e oggi di ubicazione ignota, già Muñoz leggeva un cartiglio apposto sul retro che identificava chiaramente il ritratto con Girolamo Zanetti[33] (fig. 2); le successive identificazioni con Anton Maria *senior* si spiegano solo considerando le ripetute sovrapposizioni e confusioni moderne causate dal ricorrere dei nomi familiari[34].

A ogni modo non stupisce che l'erudito, con ambizioni e frequentazioni nel mondo dei conoscitori d'arte, sfruttando una familiarità pluriennale avesse scelto proprio la Carriera come soggetto per un discorso di fronte ai colleghi accademici, in una città dove, come lui stesso sottolineava, non mancavano le opere di questa artista. L'Accademia di Scienze Lettere e Arti, di cui Cesarotti era segretario perpetuo, era da poco stata fondata, quando nel 1779 il Senato Veneziano aveva stabilito di unire la seicentesca Accademia dei Ricovrati e quella di Arte Agraria[35]. Tra gli accademici Zanetti poteva contare su diversi estimatori della pittrice veneziana, non ultimo l'abate Poleni, figlio di Giovanni matematico e fisico padovano, a cui la Carriera aveva dedicato uno dei suoi ultimi ritratti a pastello[36] (fig. 3).

10-12 maggio 2016), edited by S. Romano, I. Foletti, M. Gianandrea, E. Scirocco, Viella-Roma 2018, pp. 281-298.

31 Zanetti fu associato con il nome de "Il Rotante". Il diploma della Società Colombaria Fiorentina, firmato da Anton Francesco Gori, "L'Adescato", si conserva presso la Biblioteca Antica del Seminario Vescovile di Padova (d'ora in poi BASVPa), Ms 686. Ringrazio infinitamente la dottoressa Giovanna Bergantino per avermi supportato nelle ricerche.

32 Nel 1764 vinse un premio per una lezione *Sulle vesti usate in Egitto dagli uomini e dalle donne prima dei Tolomei*, nel 1769 per una dissertazione *Sulla differenza di attributi di Saturno e di Rhee tra i Greci e i Romani*, cfr. Gennari, *Saggi scientifici*, cit. (vedi nota 1), pp. XVII-XVIII.

33 Il pastello (22 x 17 cm) riportava un cartiglio con la seguente dicitura: «Nobile/ D.R. Girolamo Francesco Zanetti […] di Alessandro / nato 1 dicembre 1713 / Celebre Antiquario, Filologo di Chiaro nome / Coronato dall'Accademia di Parigi d'una corona letteraria, Versatissimo nell'erudizione delle lingue dotte, critico ingegnoso / e scrittore elegante e corretto / Socio dell'Accademia di Padova / e di Parigi in cui riportò per tre anni successivi / il premio / Obijt XVII Kal. Jan. Anno MDCCLXXXII» chiara citazione del testo di Melchiorre Cesarotti; cfr. A. Muñoz, *Pièces de choix de la collection du Compte Grégoire Stroganoff à Rome. Seconde partie: Moyen Age-Renaissance, époque Moderne*, Roma 1912, p. 49, tav. XXXIV.

34 Da ricordare che anche il padre di Anton Maria *senjor* si chiamava Girolamo e il collezionista spesso si firmava Anton Maria Zanetti quondam Girolamo per distinguersi dal nipote omonimo; lo identificava con quest'ultimo per esempio Bernardina Sani, *Rosalba Carriera*, Torino 1988, p. 277, n. 14, fig. 12; il pastello era passato all'asta da Sotheby's nel 1974 e la studiosa leggeva somiglianze fisiognomiche con il ritratto di Stoccolma che giustificavano una diversa identificazione. Nella seconda edizione del catalogo la studiosa ha però ripreso l'identificazione con Girolamo Zanetti; cfr. B. Sani, *Rosalba Carriera 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime*, Torino 2007, p. 69, n. 14.

35 Cfr. G. Gennari, *Notizie giornaliere* e *Saggio storico sopra le accademie di Padova*, in *Saggi scientifici e letterari dell'Accademia di Padova*, I, A spese dell'Accademia, Padova 1786, pp. XIII-LXXI.

36 Il pastello è passato all'asta da Christie's alcuni anni fa come "Portrait of a man, bust-length", 23 x 17

ANNALI 2019_.indd 196 18/11/19 14:25

In esordio al discorso e non senza malcelata modestia, Zanetti precisa che nel ricostruire «una breve, ma veritiera Storia della vita di una nostra Pittrice, […] che manca tuttavia agli annali della Pittura europea», non essendo «né sperimentato amatore, né professore esercitato», avrebbe seguito «il giudizio di molti valenti uomini, coi quali parecchie volte di questa segnalata Donna mi avvenne di ragionare»[37].

In effetti il confronto puntuale che ho potuto condurre tra il testo edito e alcuni manoscritti conservati nella Biblioteca Antica del Seminario Vescovile di Padova consente di affermare che Girolamo abbia utilizzato per il suo discorso almeno due testi simili, preesistenti, che annotò e corresse personalmente in vista della presentazione pubblica[38].

Il primo di questi manoscritti, quello più affine al testo andato in stampa, nella prima stesura non aveva nessun titolo: Girolamo inserì in alto la dicitura «Elogio di Rosalba Carriera di Girolamo Zanetti», corresse alcuni dettagli di lessico e aggiunse una parte conclusiva[39]. Si può dunque pensare che per il suo discorso in Accademia lo studioso si sia affidato ad un testo inizialmente redatto da altri; le modifiche sono minime se si esclude il finale con riferimenti espliciti alla pazzia e alla cecità dell'ultima parte della vita di Rosalba, che furono invece interamente introdotti da Zanetti a conclusione del manoscritto originario e vennero accolti nel testo a stampa. Qui sono trattati gli interventi di cataratta che la pittrice dovette subire, compreso il richiamo ad uno dei professori presenti nel consesso accademico, conferma diretta che il manoscritto annotato sia quello preparato per essere letto in pubblico[40]. In questo finale

3/8 in. (585 x 442 mm.). Sul dipinto cfr. G. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, I, Stamperia del Seminario, Padova 1765, p. 340-341, dove è descritta la collezione dei dipinti dell'Abate Poleni, figlio di Giovanni, tra cui è citato un «Ritratto a pastelli di esso Giovanni Poleni e quello della Marchesa Pontedera di lui Figlia di Rosalba Carriera». Su questo cfr. *Giovanni Poleni idraulico matematico architetto filologo: 1683-1761*, Atti della giornata di studi (Padova, 15 marzo 1986), a cura di M.L. Soppelsa, Padova 1988; B. Sani, *Rosalba Carriera*, cit. (vedi nota 34), pp. 311-312, nn. 349-350, che lo identifica in base ad un disegno conservato nella Biblioteca Marciana tra le carte del marchese Poleni; C. Le Gall, *Giovanni Poleni (1683-1761) et l'Académie Royale de Science de Paris*, tesi di dottorato, Université de Bretagne Occidentale, Brest 2017, p. 20, fig. 5.

37 Zanetti, *Elogio*, cit. (vedi nota 2), pp. 11-12. La dicitura «breve, ma veritiera storia» sembrerebbe essere nota a Roberto Longhi considerando il titolo delle sue ben note lezioni tenute presso i licei Tasso e Visconti di Roma tra il 1913 e il 1914, pubblicate da Anna Banti sulla base dei suoi appunti. Il titolo è presente sul frontespizio del manoscritto, datato Roma 15 giugno-4 luglio 1914; cfr. Cfr. R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze 1980. Per il giudizio di Longhi sulla Carriera e il suo ruolo nella fortuna critica si veda la nota 107 di questo contributo.

38 Entrambi sono conservati presso BASVPa, rispettivamente ai Ms 686 e Ms 680. Entrambi i manoscritti presentano un testo originario redatto con una scrittura diversa da quella di Girolamo Zanetti e delle correzioni e sovrapposizioni fatte con inchiostro più scuro e con la grafia di Girolamo, confrontabile facilmente dalle lettere autografe conservate nello stesso fondo come per esempio quella indirizzata ad un «ArciPadre» (Ms. 686, c. 234).

39 A parte il finale poche sono le aggiunte significative; la più interessante mi pare corrispondente alla p. 19 del testo a stampa dove Zanetti aveva aggiunto il riferimento alla fine tragica della pittrice con la frase: «e una volta infra le altre, quasi presaga del suo tragico fine, dipinse sé stessa in figura della Tragedia» (c. 204).

40 Le annotazioni di Zanetti in proposito riportano: «Fra i quali uno dei più reputati potrei indicarvi qui presente, se per la sua valentigia nell'arte, e per tante altre rare sue doti, non fosse a voi noto più che a me

ANNALI 2019_.indd 197 18/11/19 14:25

Girolamo giustifica con benevola ammirazione la follia degli ultimi anni di Rosalba, quando:

> Quell' intelletto sì accorto e fino, quella penetrazione nel ragionare, quella svegliatezza, quel brio, ma quello ch'è in finitamente più maraviglioso quel fondo sì solido di religione sparirono in un volgere d'occhio in Rosalba, e divenne ella sì pazza, che a guisa di quegli specchi artifiziosi i quali mostrano gli oggetti capovolti, nella sua mente si capovolsero, dirò così, le più sacre e più memorabili cose; e quanto più per lo addietro se n'era dimostrata in parole ed in atti pia, divota e fedele cultrice, tanto l'ebbe ne' suoi delirii in abbominio, in derisione, in dispregio[41].

Il tono del discorso, fin qui sempre molto controllato, si fa enfatico, anche per un richiamo autobiografico agli anni della vecchiaia che accomuna il narratore con la vicenda raccontata; si tratta della parte del testo in cui maggiormente Zanetti manifesta vicinanza e consuetudine con la pittrice.

Questo riferimento alla pazzia degli ultimi anni manca invece completamente nel secondo manoscritto intitolato *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera celebre Pittrice Veneziana, raccolte dall'abate N.N., l'anno MDCCLV*[42]. Anche in questo caso il testo presenta due redazioni, una scrittura principale su cui si sovrappongono una serie di annotazioni chiaramente attribuibili a Zanetti; varianti che furono accolte nella edizione di queste *Memorie* andata in stampa solo nel 1843[43]. Pur utilizzando una costruzione sintattica differente, le *Memorie* ricostruiscono la vita della pittrice esattamente con gli stessi argomenti, espressi nel medesimo ordine logico, del manoscritto dell'*Elogio*, con poche varianti, ma in questo caso con l'aggiunta di una lunga parte dedicata alle allieve della Carriera: la sorella Angiola, sposa di Antonio Pellegrini, Felicita Sartori Hoffmann e Margherita Terzi. Con un'attenzione più cronachistica, riportano qualche dettaglio aggiuntivo rispetto all'*Elogio*, come l'indicazione della data

stesso» (c. 205). Questo dettaglio è l'unico delle annotazioni di Zanetti che non venne pubblicato a stampa, probabilmente per il suo carattere strettamente personale.

41 Si tratta praticamente di tutta la parte corrispondente alla p. 21 del testo a stampa: nel manoscritto sono di mano di Zanetti i paragrafi a partire dalla frase «ed altrettante si riconobbe che la chirurgia […]» fino alla fine del testo (cc. 205-206).

42 BASVPa, Ms 680. Commentano questo manoscritto in particolare F. Zava Boccazzi, *Per Rosalba Carriera: precisazioni sulle fonti*, "Atti Istituto Veneto Scienze Lettere e Arti", CXL, 1981-1982, pp. 31-44; P. Del Negro Piero, *Le relazioni di Rosalba Carriera e della sua famiglia con il patriziato veneziano*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 26-28 aprile 2007), a cura di G. Pavanello, Verona 2009, pp. 45-97.

43 *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera, celebre pittrice veneziana scritte dall'Abate N.N. nel 1755*, Padova 1843. Anche in questo caso l'occasione della riedizione sono le nozze di nozze tra Jacopo Cabianca e Sofia Fioravanti Onesti.

ANNALI 2019_.indd 198 18/11/19 14:25

dei primi successi commerciali di Rosalba, collocata al 1698 quando «incominciò a farsi nota la sua abilità» sia presso i veneziani che presso i forestieri «crescendo di prezzo le cose sue»; viceversa mancano una serie di osservazioni sulla pittura in generale, che sono disseminate nell'*Elogio*, come le considerazioni intorno alle differenze tra la tecnica a pastello e quella della miniatura[44]. Interessante osservare come anche in questo manoscritto le parti riguardanti la malattia di Rosalba e le operazioni chirurgiche subìte risultino aggiunte da Girolamo a margine del testo originario, con l'indicazione qui esplicita di uno dei chirurghi che tentò di curarla, Righellini, e la precisazione che «nel 1747 si ritrovò interamente cieca»[45]. Anche in questo caso si può dire che Zanetti fornisca informazioni assai affidabili: il chirurgo è infatti da identificarsi con Giano Righellini, allora noto medico veneziano, che in una delle sue principali pubblicazioni descriveva nel dettaglio i due interventi consecutivi all'occhio sinistro a cui aveva sottoposto la pittrice veneziana nel 1748[46].

I dettagli cronologici contenuti nell'*Elogio* per il resto, invece, non risultano particolarmente attendibili: né la data di nascita, né quella di morte sono riportate con precisione ed entrambe non hanno trovato riscontro nella documentazione d'archivio; la nascita è collocata «verso la fine dell'anno 1678», data riferita anche dalle *Memorie* e ripresa da Pellegrino Orlandi nel suo *Abcedario*[47]. L'editore ottocentesco dell'*Elogio* inserì una nota in corrispondenza dell'anno, per correggerlo in favore del 1675, acquisendo così la versione indicata da Temanza a Mariette su richiesta di quest'ultimo[48]. È questa datazione ad essere accettata all'epoca dalla maggior parte degli studiosi, compreso Anton Maria Zanetti nel suo *Della pittura veneziana* e cor-

44 Zanetti, *Elogio*, cit. (vedi nota 2), pp. 16-17. Nelle *Memorie* compare qualche episodio in più di carattere privato, come il caso del ritratto di Marina Capitanio, tanto apprezzato che Augusto III lo acquistò per una somma ingente o l'allusione agli acquisti del console Smith, in particolare del ritratto dell'*Inverno*.

45 L'inserto di Zanetti al manoscritto originale è quello riportato a p. 17 del testo a stampa da «Ma crescendo gli anni» fino a «chiunque può».

46 G. Righellini, *Osservazioni sopra alcuni casi rari medici, e chirurgici fatte da Giano Reghellini Medico e Cerusico in Venezia*, Bassaglia, Venezia 1764. Il trattato contiene una serie di lettere indirizzate a colleghi su temi del dibattito medico più attuale. La sesta è indirizzata ad Antonio Cocchi e tratta *Sopra l'offesa della vista di una Donna, consistente nel raddoppiamento degli oggetti, seguita dopo la depressione della Gataratta*, alle pp. 85-132. Si apprende dal testo che all'intervento sull'occhio di Rosalba assistette anche il conte bergamasco Suardo (pp. 100-104). Nelle note finali (pp. 131-132) l'autore aggiunge che proprio mentre si andava stampando la lettera (la prima edizione è del 1749) la pittrice aveva riacquistato un po' di vista, tanto da riuscire a leggere «una porzione di un frontespizio di un libro».

47 P. Orlandi, *Abcedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i Tempi ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura e d'Architettura*, Gio. Matteo Marchetti, Bologna 1704, p. 337.

48 Mariette tratta dell'argomento in alcune lettere del 1769 indirizzate a Temanza, che aveva incaricato di fare ricerche per suo conto: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XVI, XVI e XVII pubblicata da M.G. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi*, VIII, Milano 1822-1825, lettera del 15 giugno 1769 (n. LXXI, p. 399) e lettera del 12 dicembre 1769 (n. LXXII, pp. 407-409).

ANNALI 2019_.indd 199 18/11/19 14:25

retta solo in tempi recenti da Zava Boccazzi grazie al ritrovamento del certificato di battesimo[49].

Più interessanti le considerazioni critiche dell'*Elogio* sulla formazione della pittrice, un tema ancora oggi assai discusso[50]: Girolamo nomina solo Giuseppe Diamantini, presso il quale il padre di Rosalba indirizzò la figlia, che aveva precocemente dato segni di notevoli doti nel disegno; un ruolo riconosciuto anche dall'anonimo delle *Memorie* e da Pier Caterino Zeno[51]. L'*Elogio* non accenna ad altri alunnati, mancando dunque di riprendere quanto aveva scritto il fratello Anton Maria nel 1771 quando attribuiva alla pittrice un primo discepolato presso Antonio Lazzari e un'esperienza presso Antonio Balestra «da cui molto apprese»[52]. Il testo non faceva nemmeno riferimento all'opinione di Mariette che ricordava invece come Rosalba fosse stata avviata alla pittura da Pietro Liberi e Federico Bencovich[53].

Si tratta di fonti che Girolamo non poteva certo ignorare, ma che forse non volle richiamare esplicitamente per dare maggior rilievo alla convinzione, più volte ribadita nell'*Elogio*, che la pittrice fosse «dotata di un raro talento» e una predisposizione spontanea indirizzata da «la voce della Natura che guida ogni vivente»[54].

49 A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Stamperia Giambattista Albrizi, Venezia 1771. Sulla questione cfr. F. Zava Boccazzi, *Il vero atto battesimale di Rosalba Carriera*, "Arte veneta", 49, 1996, pp. 93-95; la studiosa ha rintracciato l'atto grazie alle indicazioni contenute in una lettera di Pier Caterino Zeno, fratello di Apostolo, amico anche lui di Rosalba, indirizzata a Pier Francesco Marmi che riportava: «Nacque in Venezia nel 1674 12 gennajo e fu battezzata nella chiesa di San Pietro in Castello». Ha poi identificato l'atto di battesimo in Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, *Parrocchia San Pietro*, *Registri dei battesimi*, reg. 15, c. 108; tenendo conto del calendario "more veneto" si tratta dunque del 12 gennaio 1673.

50 Cfr. F. Zava Boccazzi, *M.lle Rosalba très vertueuse pentresse*, in *Rosalba Carriera "prima pittrice de l'Europa"*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 1 settembre-28 ottobre 2007), a cura di G. Pavanello, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 15-25; U. Mehler, *Rosalba Carriera: considerazioni sulla formazione artistica, su un disegno berlinese e sul "Gentiluomo in rosso di ca' Rezzonico*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, cit. (vedi nota 42), pp. 171-180; B. Sani, *Precisazioni su Rosalba Carriera, i suoi maestri e la sua scuola: un percorso europeo tra Rococò e Illuminismo*, ivi, pp. 97-113, dove sottolinea come il problema della valutazione della sua formazione e dei suoi allievi sia complicato a causa della vendita, già nel Settecento, di opere false.

51 Zanetti, *Elogio*, cit. (vedi nota 2), p. 12; *Memorie intorno alla vita*, cit. (vedi nota 43), p. 9; *Lettera di Pier Caterino Zeno al cav. Marmi*, in G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, n. CCXXXV, p. 195.

52 Zanetti, *Della pittura*, cit. (vedi nota 49), p. 449, dove aggiunge che in ogni caso Rosalba «prendea consigli con gran modestia, da ogni buon Pittore, e spezialmente da Antonio Pellegrini». L'opinione di Anton Maria è invece accolta quasi alla lettera dall'editore dell'*Elogio* introducendo una nota (n. 3) di precisazione al testo originario. Sul rapporto della pittrice con Balestra cfr. S. Marinelli, *Antonio Balestra e Rosalba Carriera*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, cit. (vedi nota 42), pp. 115-128.

53 P.J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, I, Paris 1851, pp. 329-332. Il rapporto con Bencovich è ben documentato dalle lettere; cfr. S J. De Luigi-Pomorisac, *Federico Bencovich scrive a Rosalba Carriera*, "Zbornik za likovne umetnosti", 12, 1976, pp. 259-263.

54 Zanetti, *Elogio*, cit. (vedi nota 2), p. 12. Sull'idea delle doti naturali della Carriera Zanetti torna alle pp. 13, 18.

ANNALI 2019_.indd 200 18/11/19 14:25

Pur riconoscendo che la sua passione per i pastelli era stata incoraggiata da Christian Coll, Girolamo attribuiva l'eccellenza di Rosalba in questa tecnica perché

> congiunger sapea la perfetta rassomiglianza delle fisionomie colla vaghezza e verità delle tinte, colla perfezione del disegno, e colla verità e grazia dei ricchi ed ornati vestiti. […] fra gli altri suoi pregi ha singolarmente quello della morbidezza delle carnagioni, in modo che i nudi così dipinti riescono appunto a chi li vede come se fossero vera carne, e vive forme impastate dalla mano stessa della Natura[55].

Rosalba emerge quindi da questo ritratto come una pittrice naturalmente dotata, che alla resa naturalistica dei suoi soggetti dedicò tutte le sue attenzioni «piacendo al sommo ai ricchi viaggiatori inglesi pel suo raro e nuovo modo di dipingere»[56].

D'altra parte nei primi decenni del Settecento la Carriera è senza dubbio una delle più apprezzate ritrattiste in Europa, non gode però di altrettanto riconoscimento sul piano della critica colta. La sua fortuna nel mondo di quei conoscitori che in questo periodo si dedicavano alla storiografia artistica va legata strettamente all'asse Parigi-Venezia, che Rosenberg ha allacciato intorno al reggente Duca d'Orléans[57].

Non stupisce infatti che il bolognese Pellegrino Orlandi nelle due edizioni dell'*Abcedario pittorico*, uscite agli esordi della carriera di Rosalba, ne facesse solo rapida menzione. Nella prima edizione del 1704 la indicava come «segnata miniatrice (della quale sperasi vedere opere singolari)», mentre nella seconda tiratura del 1719, dedicata a Crozat, le riconosceva già una carriera avviata: «giunta a tale eccellenza nella miniatura, che si è resa singulare, & ha oltrepassato tutti i Professori de nostri tempi»[58].

Una lettura dell'opera della Carriera, che superasse il dato biografico utilizzando un lessico specifico e raffinato, la fornisce per primo, non a caso, Anton Maria Zanetti. Già nella *Descrizione delle pubbliche pitture* del 1733 lo storiografo veneziano aveva citato l'unico dei dipinti della ritrattista allora esposto in un luogo pubblico, «una Madonna in un cristallo» nella sacrestia della chiesa di San Trovaso[59] (fig. 4). Di certo non si

55 Ivi, pp. 15-16; dove sottolineava anche: «questa graziossissima e natural maniera di rappresentare il corpo umano».

56 Ivi, p. 19.

57 Cfr. P. Rosenberg, *Parigi-Venezia* cit. (vedi nota 5), pp. 1-30. Sul ruolo dei conoscitori nella costruzione della storiografia artistica cfr. C. Piva, *La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico (1681-1814)*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 91-179 (in particolare *I conoscitori e il "catalogo ragionato"*, pp. 98-109).

58 Orlandi, *Abcedario*, cit. (vedi nota 47), p. 337 scrive: «questa segnata miniatrice (della quale sperasi vedere opere singolari) ha imparato il disegno da Gioseffo Diamantini, e vive in compagnia di una sorella minore, quasi d'eguale virtù». Id., *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di professori et di altere notizie spettanti alla pittura Bologna*, Bologna 1719, p. 384.

59 Cfr. G. Pavanello, *Rosalba 1757-2007*, in *Rosalba Carriera "prima pittrice d'Europa"*, catalogo del-

ANNALI 2019_.indd 201 18/11/19 14:25

trattava della sua prova più eloquente, ma appiglio sufficiente tra le opere pubbliche per potergli dedicare una breve biografia, dove la ricordava come «dotata di singolar dono nel fare squisiti ritratti sì in miniatura, che con pastelli di una vaghezza, bellezza e simiglianza rarissima»[60].

Non può quindi essere casuale il fatto che Pietro Guarienti nel suo aggiornamento dell'*Abecedario* dato alle stampe nel 1753 non abbia integrato il succinto profilo fatto da Orlandi, se non con qualche scarna notizia sui riconoscimenti accademici ottenuti dalla Carriera[61]. Guarienti non poteva in alcun modo ignorare la fama internazionale che Rosalba aveva conquistato nella prima metà del secolo e mi pare questo un indizio di qualche divergenza, forse causata da problemi legati al mercato, anche considerando che dal 1746 Guarienti fu ispettore alla Galleria Reale di Dresda, dove Augusto III, grande estimatore di Rosalba, andava accumulando una notevole quantità dei suoi pastelli, con il progetto di allestire un cabinet dedicato esclusivamente a dipinti realizzati con questa tecnica[62]. Come si evince chiaramente nella pianta della Galleria pubblicata da Heinrich von Heineken nel 1753, infatti, all'epoca dell'edizione di Guarienti il «Cabinet de Pastels» doveva già essere almeno parzialmente allestito[63] (fig. 5).

Conferma di questa ipotesi viene da un passaggio del manoscritto delle *Memorie*, parzialmente corretto per smussarne l'impatto polemico, dove è precisato che Guarienti non fu «né vero né buon amico di Rosalba, che pure da gran tempo conosceva e praticava»[64].

la mostra (Venezia, Galleria di Palazzo Cini a San Vio, 1 settembre-28 ottobre 2007), a cura di G. Pavanello, Venezia 2007, pp. 57-79, in particolare alle pp. 63-65.

60 A. M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Bassaglia, Venezia 1733, pp. 60, 346.

61 P. Guarienti, *Abecedario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi, bolognese, contenente le notizie de' professori di pittura, scoltura, ed architettura, in questa edizione corretto e notabilmente accresciuto da Pietro Guarienti, accademico clementino e inspettore della Regia Galleria di S.M. Federico Augusto III re di Polonia*, Pasquali, Venezia 1753, pp. 448-449. Sulle riedizioni M. Magrini, *Giunte all'Abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi compilate dal Conte Giacomo Carrara*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 19, 1994, pp. 275-318.

62 Cfr. M. Magrini, *Pietro Maria Guarienti: un profilo*, "Arte documento", 7, 1993, pp. 183-186; H. de Riedmatten. A. Rüfenacht, T. Weddigen, *Pietro Maria Guarientis "Catalogo" der Dresdner Gemäldegalerie von 1750,* "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung Dresden", 31, 2004, pp. 105-141.

63 C.H. von Heineken, *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, I, Dresden 1753, pianta: alla lettera C è citato il "Cabinet de Pastels" . Le date esatte degli acquisti di Augusto III da Rosalba non sono tutte chiare, ma bisogna considerare che già nel 1712 la pittrice era all'opera sul ritratto di Federico Augusto di Sassonia e che le prime tele arrivarono a Dresda già nei primi anni trenta, altre vennero assegnate tramite Francesco Algarotti alla metà degli anni quaranta, altre ancora all'inizio degli anni cinquanta; cfr. *"Das Kabinett der Rosalba". Rosalba Carriera und die Pastelle der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister*, herg. von A. Henning, H. Marx, München 2007; B. Sani, *Il* Gabinetto della Rosalba *della Gemäldegalerie di Dresda florilegio della pittura a pastello europea tra Rococò e Illuminismo*, in *Venedig-Dresden. Ideale Projektion und kulturelle Modellierung*, Herausgegeben von B. Marx, A. Henning, Leipzig 2010, pp. 201-216.

64 BASVPa, Ms 680, c. Nella versione a stampa *Memorie intorno alla vita*, cit. (vedi nota 43), p. 22, l'accusa è leggermente sfumata ed è riportato «è da conoscere col suo silenzio di non esser stato vero amico di Rosalba».

ANNALI 2019_.indd 202 18/11/19 14:25

È viceversa rilevante che Francesco Moüche nel 1762 abbia inserito l'autoritratto della pittrice veneziana, delineato da Giovanni Domenico Campiglia e inciso da Marco Pitteri, nella *Serie di ritratti degli eccellenti pittori* della Galleria degli Uffizi[65] (fig. 6). Se Rosalba aveva senza dubbio attirato gli interessi dei collezionisti fiorentini, la dettagliata biografia acclusa alla *Serie dei ritratti* riprende così da vicino le argomentazioni e i concetti espressi nei due manoscritti della Biblioteca del Seminario Vescovile di Padova, tanto da far pensare ad un modello comune ancora da rintracciare e, allo stesso tempo, risulta il primo testo a stampa in italiano con una descrizione così dettagliata della vita di Rosalba.

Nello stesso anno Dézallier d'Argenville registrava la fama che la Carriera aveva ottenuto a Parigi, includendo nel suo *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* una lunga biografia dove sottolineava il rapporto con Balestra che «elle consulta toujours»[66].

È però ancora uno Zanetti nel *Della pittura veneziana* a proporre la più significativa lettura stilistica delle opere della pittrice: «Le idee di rara bellezza che avea impresse nell'animo per natura, erano delle più forti e vivaci, alle quali aggiungendosi la soavità e la sodezza d'ingegno; bello comparìa il naturale, benché fosse in sé difettuoso, dipinto dalle sue mani; non perdeasi rassomiglianza né verità»[67].

Anton Maria concludeva la sua biografia con un'esortazione lapidaria: «Non è da omettersi», quasi una risposta a Guarienti e un monito rivolto ai futuri storiografi, che denota però quanto percepisse il pericolo che questa artista venisse dimenticata.

D'altra parte la fortuna critica di Rosalba, prima della edizione a stampa dell'*Elogio*, sembra decisamente limitata e legata ad uno stretto circolo familiare e intellettuale. Nel 1793 infatti viene pubblicato il *Diario* del soggiorno parigino a cura di Giovanni Vianelli, canonico della cattedrale di Chioggia, lui stesso collezionista, che aveva ricevuto il manoscritto da Giovanna e Angela Pedroti, eredi della pittrice residenti nell'isola[68].

65 F. Moüche, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moüche*, IV, Stamperia Moükiana, Firenze 1762, pp. 239-245. La presenza del pastello agli Uffizi è testimoniata già a partire dal 1709; cfr. B. Sani, *Rosalba Carriera*, cit. (vedi nota 34), p. 89, n. 53.

66 J. A. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, I, Paris 1762, p. 315. Interessante che d'Argenville collochi la data di nascita nel 1672.

67 Zanetti, *Della pittura*, cit. (vedi nota 49), pp. 447-450, in particolare p. 448, dove afferma esplicitamente di aver inserito la *Madonna* di San Trovaso «per poter scrivere di una donna così eccellente, onore del sesso e della Veneziana pittura» e prosegue: «Il suo stile era nitido, lieto e facile: vaghissima la tinta senza scostarsi dal naturale, e il disegno ben regolato delle opere sue aveva grazia nativa e nobile, non facile a trovarsi».

68 *Diario degli anni 1720 e 1721 scritto di propria mano in Parigi da Rosalba Carriera, dipintrice famosa posseduto, illustrato e pubblicato dal signor D. Giovanni Vianelli canonico della cattedrale di Chioggia*, Venezia, Stamperia Coletti, 1793. Per Vianelli collezionista cfr. *Catalogo dei quadri esistenti in casa del Sig. Giovanni Vianelli canonico*, Palese, Venezia 1790, pp. 34-35, dove specifica «Le quali due lettere, con altre moltissime, che non vanno in istampa, al numero di 550, della prefata Rosalba, di Professori anche celebri, di Dilettanti (per dirli con questo termine), di Principi, di Soggetti d'ogni sesso, e di varie nazioni

ANNALI 2019_.indd 203 18/11/19 14:25

Bisogna aspettare l'edizione del 1795-1796 della *Storia Pittorica* di Lanzi per vedere nuovamente individuato il ruolo di primo piano della pittrice tra i contemporanei della Scuola Veneta: l'abate, che aveva riconosciuto a Zanetti un ruolo fondamentale come modello storiografico per la sua *Storia*, salva Rosalba dal panorama della «inferior pittura» dell'epoca quarta. Riconosce ai pastelli della Carriera forza ed efficacia pari alla pittura ad olio e afferma che «né solo piacquero per la nitidezza e beltà del colore, ma sì ancora per la grazia e nobiltà del disegno con cui sostenne quanto operò. Le sue Madonne e le altre pitture sacre comparivano gentili insieme e maestose; e i suoi ritratti crescean di pregio senza nulla perder di vero»[69].

Se dunque la scelta di Girolamo di presentare il suo *Elogio* in Accademia sembra in qualche modo rispondere a dieci anni di distanza alla richiesta del fratello di non trascurare questa pittrice, la riedizione nel 1818 va senz'altro connessa all'ambiente degli eruditi che nei primi decenni del secolo difendevano un gusto classicista di stampo erudito.

L'editore ottocentesco in una nota precisa che il manoscritto originale del discorso gli era pervenuto da Giovanni De Lazara, «gentiluomo padovano» che «a gran dovizia di libri editi e di manoscritti congiunge una impareggiabile gentilezza in farne copia ad altrui», come osservava Lanzi che gli aveva affidato la revisione della propria *Storia pittorica*[70]. Studioso e collezionista, «versatissimo nella storia delle belle arti»[71], protagonista del dibattito culturale padovano a cavallo dei due secoli, De Lazara dal 1793 aveva ricoperto la carica di Ispettore alle Pubbliche Pitture della città di Padova, riprendendo l'attività che un ventennio prima aveva avviato Anton Maria Zanetti per

ritrovansi presso il Reverendissimo Sig. Canonico, il cui nome è in fronte di questo Catalogo; lui gentilmente, e cortesemente comunicate dalle onestissime, e civilissime signore Giovanna e Angela Pedroti, natìe di Chioggia, ed affini della sudetta Carriera».

69 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, II, parte I, Bassano, A spese Remondini di Venezia, 1795-1796, p. 222. Il testo praticamente identico è riportato nella edizione finale *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, III, Bassano, presso Giuseppe Remondini e figli, 1809, pp. 285-286 dove aggiunge solo: «Il Melchiori ci dà notizie del maestro di essa, non indegne di essere aggiunte alla passata edizione. Fu il nobile Giovanni Antonio Lazzari veneto, che a' pastelli ebbe talento da competere con la Rosalba; senonché una ingenita timidezza ostò sempre alla sua fama. In pittura ancora si esercitò poco inventando, copiando molto, e specialmente fu insigne nell'imitare il Bassano, come si disse a p. 99». Cfr. C. Gauna, *La Storia pittorica di Luigi Lanzi arti, storia e museo nel Settecento*, Firenze 2003; M. Rossi, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Firenze 2006; A. Rovetta, *Luigi Lanzi e l'"epoca quarta" della scuola milanese*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento*, atti del convegno di studi (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore e Pinacoteca di Brera, 5-6 giugno 2014), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano 2017, pp. 367-377.

70 Lanzi *Storia pittorica*, cit. (vedi nota 69, ed. 1809), I, Prefazione, p. VII; Lanzi lo ricorda: «A crescere questa edizione han contribuito vari amici; e specialmente il sig. cav. Giovanni de' Lazara gentiluomo padovano, che a gran dovizia di libri editi e di manoscritti congiunge una impareggiabile gentilezza in farne copia ad altrui. A' meriti antecedenti verso quest'opera ha in fine aggiunto anche quello di rivederne e di emendarne la ristampa; favore che da niun altro poteva io ricevere più volentieri che da lui, versatissimo nella storia delle belle arti».

71 *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 204 18/11/19 14:25

Venezia[72]. La sua generosità nel fornire il manoscritto dell'*Elogio* si spiega anche con il fatto che era cugino dello sposo, in quanto figlio di Margherita Polcastro. In comune i due avevano lo zio Giandomenico Polcastro, numismatico erudito, impegnato per la costruzione di un lapidario nella sede della Accademia di Scienze lettere e arti di Padova, che con i due fratelli Zanetti aveva intrattenuto intensi scambi epistolari su temi di erudizione antica[73].

La scelta di riproporre il discorso su Rosalba nel 1818 rappresenta in ogni caso un segno di precoce apprezzamento se ci considera che, come si vedrà, l'Accademia di Belle Arti di Venezia le dedicherà attenzione solo venti anni dopo.

Una prima spiegazione può venire considerando l'occasione della stampa: «le faustissime nozze della nobile donna Caterina Querini Stampalia e del nobile signor conte Girolamo Polcastro cavaliere della corona di ferro», occasione nella quale venne anche decorata la villa di famiglia a Loreggia[74].

La circostanza, come era consuetudine, aveva ispirato diversi componimenti come quelli di Leopoldo Cicognara che aveva scritto le *Prose per le nozze di Girolamo Polcastro e Caterina Querini Stampalia* o Alvise Moncenigo che aveva tradotto dal greco l'*Elogio di Evagora* di Isocrate[75].

Gli sposi avevano una notevole differenza di età. La diciottenne Caterina era figlia di Alvise Querini e di Maria Teresa Lippomano e già per educazione familiare aveva

72 Cfr. A. Meneghelli, *Del conte Giovanni De Lazara cavaliere gerosolimitano e de' suoi studi*, Padova 1833; A. Sagredo, *Giovanni De Lazara*, "Giornale di belle arti e tecnologia", maggio 1833, pp. 59-66; L. Caburlotto, *Private passioni e pubblico bene. Studio, collezionismo, tutela e promozione delle arti in Giovanni de Lazara (1744-1833)*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 25, 2001, pp. 121-217; A. De Nicolò Salmazo, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo: 1793-1795. Giovanni de Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 62, 1973, pp. 29-103.

73 Polcastro possedeva diverse pubblicazioni degli Zanetti e nella Biblioteca Antica del Seminario Vescovile di Padova si conserva una lettera del 6 aprile 1759 di Giandomenico a Girolamo Zanetti a proposito di alcune iscrizioni appena rinvenute in uno scavo (BASVPa, Ms 686, c. 162). Melchiorre Cesarotti cita spesso Polcastro nel suo epistolario proprio in relazione a Girolamo Zanetti; cfr. *Lettera dell'Abate Fortis del 27 marzo 1780 relativa alla scoperta di un'iscrizione antica vicino Abano che cita un santuario di Iside*; in M. Cesarotti, *Opere dell'Abate Melchior Cesarotti padovano*, XXXVI, *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti tomo II*, Firenze 1811, pp. 34, 39. Su questo personaggio Cfr. M. Callegari, *Un numismatico per diletto: Giandomenico Polcastro e la sua biblioteca*, in *Inspecto nummo. Scritti di numismatica, medaglistica e sfragistica offerti dagli allievi a Giovanni Gorini*, a cura di A. Saccocci, Padova 2001, pp. 255-273.

74 Cfr. R. Marconato, *La famiglia Polcastro (sec. XV-XIX). Personaggi, vicende e luoghi di storia padovana*, Camposanpiero 1999, pp. 121-343 (in particolare sul matrimonio e i rapporti con Alvise Querini pp. 174-180 e sulla villa di Loreggia pp. 202-230); L. Ievolella, *Loreggia. Villa Polcastro*, in *Gli affreschi nelle ville venete. L'Ottocento*, a cura di S. Marinelli, V. Mancini, Venezia 2015, cat. 154, pp. 328-329.

75 L. Cicognara, *Prose per le nozze di Girolamo Polcastro e Caterina Querini Stampalia*, Paciotti, Venezia 1818; L. Dudan, *Per le faustisstime nozze Querini-Polcastro*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1818; Isocrates, *Elogio di Evagora tradotto dal greco da A.F. Mocenigo per le nozze Querini-Polcastro*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1818; A. Mustoxidi, *Epistola per le nozze Querini-Polcastro*, Tipografia del Seminario, Padova 1818; G. Polcastro, *Degli obblighi de' conjugati, opuscolo plutarchiano dedicato alla nob. Sposa sig. contessa Caterina Polcastro nata Quirini Stampalia,* coi tipi di Valentino Crescini, Padova 1818.

ANNALI 2019_.indd 205 18/11/19 14:25

condiviso con il marito le simpatie filofrancesi, tanto da divenire animatrice di un noto salotto culturale, frequentato nei decenni successivi tra gli altri da Cicognara, Jappelli e Stendhal[76]. La sposa portava in dote una somma ingente al cinquantacinquenne Polcastro, anche lui membro dell'Accademia di Scienze lettere e arti, al secondo matrimonio[77].

Polcastro era nato a Padova il 30 aprile del 1763 e si era formato sotto la guida di Melchiorre Cesarotti; di ideali filofrancesi, aveva partecipato alle magistrature cittadine e proprio con De Lazara e Cesarotti aveva fatto parte di due ambascerie presso Napoleone. Aveva inoltre avuto modo di conoscere Bonaparte di persona quando il 2 maggio del 1797 si era fermato in città soggiornando presso la casa della sua famiglia[78]. Con la Restaurazione aveva continuato a ricoprire numerose cariche pubbliche nell'ambito dell'amministrazione locale[79]. Pur non risultando ufficialmente affiliato alla massoneria, certamente intratteneva stretti rapporti con quell'ambiente: era amico stretto del patrizio veneziano Costantino Zacco, noto massone, e aveva richiesto all'architetto Giuseppe Jappelli, affiliato alla loggia framassonica patavina fin da giovane, di rimodernare il palazzo di città e ingrandire la villa di Loreggia, dove Jappelli aveva progettato un ricco giardino all'inglese e una decorazione con ornati all'antica ricca di richiami a simboli massonici[80].

Noti e documentati, d'altra parte, sono i legami tra la loggia dei Framassoni e l'Accademia patavina, almeno dai primi decenni del Settecento e con un notevole incre-

76 L'arredo alla pompeiana del salotto è oggi conservato presso la Fondazione Querini Stampalia. Caterina rimase vedova nel 1839, ma continuò la sua attività culturale fino al 1848 quando la persecuzione austriaca la costrinse al confino nella villa di Loreggia. Morì senza eredi nel 1869, lasciando l'intero patrimonio al fratello Giovanni. Cfr. Marconato, *La famiglia*, cit. (vedi nota 74), p. 240; V. Giormani, *La casa di Gerolamo e Caterina Polcastro, frequentata dallo Stendhal*, "Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti", CLIII, 1995, pp. 597-625. Per le commissioni a Jappelli cfr. G. Mazza, *Giuseppe Jappelli (1783-1852)*, in *Storia dell'architettura. L'Ottocento*, II, a cura di A. Restucci, Milano 2005, pp. 590-605.

77 In prime nozze, il 14 settembre 1795, aveva sposato la ventunenne Caterina Papafava, figlia del conte Giacomo.

78 L. Rizzoli, *Napoleone Bonaparte a Palazzo Polcastro ora De Benedetti (Padova 2 maggio 1797)*, Padova 1930. Il salotto di casa Polcastro dove si intrattenne Napoleone venne decorato in ricordo di questa visita con un motivo con api d'oro (emblema di Napoleone) su fondo bianco (pp. 13, 20).

79 Marconato, *La famiglia*, cit. (vedi nota 74).

80 Ringrazio Sergio Marinelli per avermi suggerito questa linea interpretativa. Sulla massoneria in Veneto tra Settecento e Ottocento cfr. C. Francovich, *Storia della Massoneria in Italia dalle origini alla Rivoluzione Francese*, Firenze 1974; G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo*, Venezia 1994; M. Levorato, *Il giardino paesistico Polcastro Wollemborg ora Gomiero, Loreggia, Padova*, in *Il giardino di villa in Italia nei secoli XVIII e XIX*, atti della giornata di studio (Torino 27 aprile 1995) a cura di E. Accati, M. Devecchi, Torino 1995, pp. 173-178; B. Faÿ, *La massoneria e la rivoluzione intellettuale del Settecento*, Padova, 1999; B. Mazza Boccazzi, *Sfondi massonici tra rivoluzione e restaurazione: Giuseppe Jappelli e altri*, in *Dall'Accademia dei Ricovrati all'Accademia Galileiana*, atti del convegno (Padova, 11-12 aprile 2000), a cura di E. Riondato, Padova 2001, pp. 349-360; V. Dal Cin, *Poteri informali in un'epoca di transizione. Le reti sociali dell'élite veneta in età napoleonica (1806-1814)*, "Ateneo veneto", III, 14/2, 2015, pp. 65-91; I. Chignola, *Heinrich von Brühl, Francesco Algarotti e Giambattista Tiepolo: tracce di un'empatia massonica?* in *Il conte Heinrich von Brühl (1700-1763): un mecenate sassone in Europa*, a cura di U.C. Koch, C. Ruggero, Dresden 2017, pp. 334-349.

ANNALI 2019_.indd 206 18/11/19 14:25

mento all'inizio dell'Ottocento[81], così come è evidente quanto sia Girolamo Zanetti sia i protagonisti della riedizione del suo discorso fossero vicini a noti massoni dell'epoca come Scipione Maffei e Leopoldo Cicognara; l'affiliazione ad una loggia potrebbe dunque rappresentare una possibile chiave di lettura per spiegare dinamiche di relazione e di committenza sottese a questa pubblicazione, anche in assenza di prove documentarie non sempre facilmente riscontrabili, considerata la natura di queste organizzazioni.

È in ogni caso seguendo il lato femminile della famiglia che si rintraccia un'altra delle ragioni che può aver indirizzato alla riedizione dell'*Elogio* di Rosalba.

Chiave di lettura è la dedica dell'edizione del 1818, firmata da Costantino Zacco, «intimo amico di tutta una vita» dello sposo, compare di nozze insieme a De Lazara, incaricato di fare la proposta ufficiale alla famiglia Querini[82]. Illuminista, legato all'ambiente di Cesarotti e poi di Isabella Teotochi Albrizzi, Zacco dedica la stampa alla madre della sposa Maria Teresa Lippomano Querini Stampalia. Non una dedica di circostanza, quanto piuttosto il desiderio di sottolineare i meriti intellettuali di questa «nobile donna». In una esplicita dichiarazione antipetrarchesca di condanna di «quella febbre poetica per cui oltre tre secoli parve non potesse manifestare le commozioni dell'animo che con l'ajuto non sempre felice delle Muse», Zacco rimarca l'interesse della Lippomano per la pittura e la letteratura, ricordando come avesse «usata la matita ed i pastelli in modo da emulare le opere della stessa Carriera». Tra i meriti della Lippomano la dedica ricorda inoltre la traduzione italiana di un'opera di Webb, impresa con cui la nobile donna avrebbe dimostrato «non meno la coltura dello spirito che l'amor [...] per la Pittura».

In effetti questa «Egregia Dama, emula delle Penelopi della Saggezza», come la definì Giannantonio Moschini, meriterebbe maggiore attenzione critica, proprio per aver tradotto e pubblicato a Venezia nel 1791 *An inquiry into the beauties of painting*, l'opera di Daniel Webb uscita a Londra nel 1764[83]. La traduzione venne stampata anonima per i tipi di Antonio Zatta con il titolo *Ricerche sopra le Bellezze della Pittura e sul merito de' più celebri pittori antichi e moderni di Daniel Web opera tradotta in*

81 Mazza Boccazzi, *Sfondi massonici*, cit. (vedi nota 80), in part. p. 349 dove sottolinea come dai dati di archivio si ricavi una «quasi totale sovrapponibilità tra i nomi» degli affiliati alla loggia dei Framassoni e quelli dell'Accademia di Padova.

82 Zanetti, *Elogio*, cit. (vedi nota 2), pp. 1-3 (pagine non numerate); Marconato, *La famiglia*, cit. (vedi nota 74), p. 177. Dalla dedica si comprende come Girolamo Zanetti fosse ancora a questa data piuttosto noto nell'ambiente padovano. Zacco lo definisce: «scrittor terso ed elegante, per corone accademiche e per molte opere pubblicate reputatissimo fra i letterati veneziani del secolo scorso».

83 D. Webb, *An inquiry into the beauties of painting; and into the merits of the most celebrated painters, ancient and modern*, Sarah Cutter, London 1764; il testo fu poi tradotto in francese e pubblicato a Parigi nel 1765 e di nuovo a Londra presso Dodsley nel 1769. G. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo 18. fino a' nostri giorni*, III, Venezia 1806, pp. 59-60 che riferisce come l'iniziativa della Lippomano fosse indirizzata ad incoraggiare le donne a dipingere.

ANNALI 2019_.indd 207 18/11/19 14:25

italiano da una dama veneta e una dedica a Elisabetta Foscarini[84]. Se si può leggere questa iniziativa nei continui rimandi al mondo femminile delle appassionate d'arte, si trattava in ogni caso di una scelta significativa, volta a diffondere la conoscenza di uno dei più attenti seguaci del pensiero di Mengs, che era stato al centro del dibattito romano negli anni sessanta e settanta del Settecento anche perché accusato da Winckelmann di plagio per l'eccessiva somiglianza dell'*Inquiry* ai *Pensieri sulla Bellezza*[85]. D'altra parte anche Rosalba si era cimentata con una traduzione dall'inglese di un testo assai impegnato sul fronte della difesa del ruolo delle donne nel mondo culturale. Tra i manoscritti della pittrice è infatti conservato un lungo testo intitolato *A proposito degli studi femminili*[86], che già Dal Negro aveva ipotizzato potesse essere la traduzione di un testo inglese *An essay in defence of the female sex. In which are inserted the characters of a pedant, a squire, a beau, a vertuoso, a poetaster, a city-critick,* edito a Londra nel 1696 e oggi attribuito a Judith Drake[87].

Il confronto puntuale tra gli appunti di Rosalba e il testo originario inglese consente ora di confermare che Rosalba si applicò alla traduzione letterale di questo saggio militante, precoce difesa della necessità di un'educazione al femminile per il progresso generale della società, che molto doveva alle idee di Locke[88]. Non è dato sapere se Zacco o la Lippomano conoscessero questa traduzione di Rosalba, ma nell'ambiente familiare vicino alla Carriera non potevano essere ignorate le sue attenzioni al mondo femminile. Non a caso le *Memorie* anonime del 1750 si dilungavano sul ruolo della Carriera come maestra e protettrice delle pittrici[89]: non solo la sorella Angela o Mar-

84 Un'altra traduzione in italiano fu pubblicata da Francesco Pizzetti a Parma nel 1804 e divenne presto ben più nota di quella della Lippomano, ricevendo commenti e recensioni, come per esempio quella di Tommaso Puccini, dedicata a Luigi Lanzi: *Esame critico dell'opera sulla pittura di Daniel Webb, tradotto dall'inglese commentato da Francesco Pizzetti*, "Giornale Pisano dei Letterati", VI,16, Gennajo e Febbrajo 1807, p. 1-37. Diversi errori sull'identificazione della traduzione della Lippomano sono ripetuti nella storiografia recente; cfr. *Donne sulla scena pubblica: società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*, a cura di N.M. Filippini, Milano 2006, p. 55 che riferisce della traduzione del testo di un architetto inglese John Webbe.

85 L. Salerno, *Daniel Webb plagiario di Raffaello Mengs*, in *English miscellany, a symposium of history, literature and the arts*, II, edited by M. Praz, Roma 1951, pp. 279-285; F. Cullen, *Sources in Irish Art. A Reader*, Coork 2000, pp. 43-45.

86 Il manoscritto è pubblicato in *Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti*, II, a cura di B. Sani, Firenze 1985, pp. 738-740.

87 L'ipotesi è avanzata da P. Del Negro, *Le relazioni*, cit. (vedi nota 42), pp. 81-83 che però affermava di non essere riuscito a fare un confronto puntuale tra i due testi. Avevano già notato una propensione della Carriera alla difesa della condizione femminile Bernardina Sani in *Rosalba Carriera. Lettere*, cit. (vedi nota 86), p. 33 e Franca Zava Boccazzi, *Rosalba Carriera (Venezia 1673-1757)*, in *"Le tele svelate". Antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. Limentani Virdis, Mirano1996, pp. 119-139, in particolare p. 130.

88 H. Smith, *English 'feminists' writings and Judith Drake's An Essay in Defence of the Female Sex (1696)*, "The Historical Journal", 44, 3, 2001, pp. 727-747.

89 Cfr. *Memorie intorno alla vita*, cit. (vedi nota 43), pp. 18-23.

ANNALI 2019_.indd 208 18/11/19 14:25

gherita Terzi, ma soprattutto Felicita Sartori Hoffmann, divenuta grazie al sostegno di Rosalba apprezzata miniaturista e intagliatrice in rame per le pubblicazioni di Giambattista Albrizzi, Gaspare Stampa e Jacques-Bénigne Bossuet, passata alla corte di Dresda grazie all'intermediazione della maestra veneziana, con la quale mantenne sempre un'intensa corrispondenza[90].

In ogni caso l'idea di stampare l'elogio di una grande pittrice si prestava particolarmente a rendere omaggio alla madre della sposa come riconoscimento del suo impegno nella promozione del ruolo delle donne sul fronte delle arti.

Puntare lo sguardo sulla tipografia che si fece carico di questo dono nuziale aiuta infine a riallacciare i fili di un tessuto critico che sembra perseguire precisi intenti culturali.

La tipografia di Alvisopoli infatti era stata creata nel 1810 da Nicolò Bettoni nella celebre città utopistica voluta da Alvise Mocenigo in terraferma a nord-est di Venezia[91]. Nel 1814 era stata spostata in città e l'anno successivo era stato nominato direttore responsabile dello stabilimento Bartolomeo Gamba; associato al 50% degli utili, Gamba sceglieva in prima persona la linea editoriale privilegiando temi di storia antica e di arte[92]. Dai tipi di Alvisopoli erano uscite così opere di chiaro stampo filonapoleonico, come la prima impresa in assoluto dedicata *Alla maestà di Napoleone Magno legislatore dell'abate Brovedani* o *Le api panacridi* di Vincenzo Monti, sempre accompagnate dal marchio tipografico, presente anche nell'*Elogio* di Rosalba, con una piccola ape e il motto "Utile Dulci" [93] (fig. 7).

Uno spoglio puntuale delle edizioni promosse dalla tipografia di Alvisopoli tra il 1814 e la metà del secolo mi consente inoltre di chiarirne l'orientamento culturale dal punto di vista della critica d'arte. Gamba era infatti in contatto con De Lazara, ma

90 Cfr. B. Sani, *Note sulle cerchie artistiche e intellettuali intorno a Rosalba Carriera: l' allieva Felicita Sartori*, "Arte documento", 17/19, 2003, pp. 494-499; H. Puhlmann, *Eine Karriere im Schatten von Rosalba Carriera: Felicita Sartori-Hoffmann in Venedig und Dresden*, "Zeitenblicke", 2, 3, 2003, senza numeri di pagina; R. De Feo, *Vita e opere di Felicita Sartori-Hoffmann (Sacile 1715-Dresda 1760)*, in *Arti e società in Friuli al tempo di Bartolomeo Cordans*, a cura di M. Grattoni D'Arcano, Udine 2007, pp. 229-241. Tra le pittrici vicine a Rosalba anche Marianna Carlevarijs: cfr. F. Bottacin, *Marianna Carlevarijs (Venezia 1703-post 1750)*, in *"Le tele svelate"*, cit. (vedi nota 87), pp. 155-163.

91 N. Vianello, *La tipografia di Alvisopoli e gli annali delle sue pubblicazioni*, Firenze 1967; *Alvisopoli. Nuovi contributi per la conoscenza della citta di Alvise Mocenigo*, a cura di V. Gobbo, A. Battiston, Fossalta di Portogruaro 2006; *Le pubblicazioni della tipografia di Alvisopoli. 1810-1813*, a cura di A. Battiston, Fossalta di Portogruaro 2010; G. Schiavon, *La tipografia di Alvisopoli (1810-1813). Un'avventura editoriale nelle "terre del Friuli"*, in *Le pubblicazioni della tipografia di Alvisopoli 1810-1813 l'aggiornamento degli annali*, "La loggia", n. s., 14, 2011, pp. 125-128.

92 M. Callegari, *Bartolomeo Gamba e la tipografia di Alvisopoli*, in *Una vita tra i libri. Bartolomeo Gamba*, atti del convegno (Bassano del Grappa, 21-22 maggio 2004) a cura di G. Berti, G. Ericani, M. Infelise, Milano 2008, pp. 67-76, ove analizza le scelte editoriali di Gamba in campo letterario (p. 70).

93 Sulle incisioni prodotte ad Alvisopoli cfr. *Antonio Locatelli disegnatore ed incisore di Alvisopoli*, a cura di A. Battiston, Latisana-San Michele al Tagliamento 1987; L. Vendrame, E. Marin, *Di Alvise, di una utopia e di una (piccola) ape a stampa*, in *Le pubblicazioni della tipografia*, cit. (vedi nota 91), pp. 9-15.

ANNALI 2019_.indd 209 18/11/19 14:25

soprattutto con Luigi Lanzi che aveva goduto della sua ospitalità durante il viaggio nel Veneto[94]. Da lui probabilmente ricavò lo spunto per dare alle stampe alcune fonti piuttosto originali per la storia dell'arte come una *egloga rusticale* dedicata a Giorgione da Lorenzo Crico o *Della imitazione pittorica, della eccellenza delle opere di Tiziano* di Andrea Maier uscite proprio lo stesso anno dell'*Elogio*[95]. Negli anni successivi Gamba continuò a promuovere questo tipo di edizioni ricercate come l'opera letteraria di Bronzino, i *Racconti di Benvenuto Cellini ora per la prima volta pubblicati* o la *Lettera intorno a Palazzo Ducale* di Francesco Sansovino[96].

In ogni caso ciò che caratterizzava senza ombra di dubbio l'attività tipografica di Alvisopoli in questi anni era la diffusione di un gusto classico che si richiamava direttamente a Canova, a quelle date rappresentato soprattutto dall'impegno critico di Leopoldo Cicognara[97]. La tipografia si fece carico infatti di pubblicare testi come il *Sepolcro di Winckelmann a Trieste* di Domenico Rossetti, le lettere di Francesco Milizia a Tommaso Temanza o il saggio *Sull'architettura greco-romana applicata alla costruzione del teatro moderno* dell'architetto vicentino Tommaso Carlo Beccega[98], ma soprat-

94 G. Ericani, *Gamba e Lanzi. Appunti dalla corrispondenza*, in *Una vita tra i libri*, cit. (vedi nota 92), pp. 97-107; P. Pastres, *Gamba e l'abate Lanzi*, ivi, pp. 83-91.

95 L. Crico, *Giorgione, egloga rusticale, in occasione delle faustissime nozze Pellizzarie Trevisan*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1818; A. Maier, *Della imitazione pittorica, della eccellenza delle opere di Tiziano e della vita di Tiziano scritta da Stefano Ticozzi*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1818. Uno de primi testi pubblicati da Gamba riguardava proprio Lanzi: M. Boni, *Saggio di studii del P. Luigi Lanzi della Compagnia di Gesù antiquario della R. Galleria di Firenze*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1815; cfr. *Luigi Lanzi, Lettere a Mauro Boni 1791-1809*, a cura di P. Pastres, Udine 2009.

96 *A. Bronzino, Capitolo dell'esser chiaro di Agnolo Bronzino*, a cura di Giovanni Petrettini, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1819; A. Bronzino, *Lo sdegno capitolo burlesco di Agnolo Bronzino dato in luce per le faustissime nozze della nobile Signora Elena Sandi col nobile Signore Giambatista Arnaldi*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1820; A. Allori, *Li capitoli faceti editi ed inediti di Mess. Agnolo Allori detto il Bronzino ora per la prima volta raccolti e pubblicati unitamente a' salterelli del medesimo autore*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1822; B. Cellini, *Racconti di Benvenuto Cellini ora per la prima volta pubblicati*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1828; F. Sansovino, *Lettera intorno al Palazzo Ducale e descrizione dei quadri nella sala del Gran Consiglio esistenti prima dell'incendio del 1577 pubblicate da Francesco Sansovino e riprodotte con illustrazioni per cura di Pietro Bettio*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1829. Si vedano inoltre in ordine cronologico: F. Novelli, *Le luminose geste di Don Chisciotte in 33 tavole con spiegazioni disegnate e incise da Francesco Novelli*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1819; G. Vasari, *Fantasie e bizzarrie di artisti narrate da G. Vasari e tratte dalle sue vite de' pittori, scultori e architetti*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1829; F. Baldinucci, *La vita di Salvatore Rosa con varie aggiunte*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1830; C. Ridolfi, *Vita di Giovanni Bellini descritta dal Cav. Carlo Ridolfi riprodotta con emende e giunte nelle sposalizie Papadopoli-Mosconi*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1831.

97 Su Canova nel giro di pochi anni escono: G. Bombardini, *La Polinnia di Canova offerta dalle provincie venete a S. M. Imperatrice e Regina ode di Giuseppe Bombardini*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1817; A. Canova, *Alcune lettere di Antonio Canova ora per la prima volta pubblicate*, Dalla Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1823; G. Falier, *Memorie per servire alla vita del Marchese Antonio Canova*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1823; *Giudizio critico sul discorso di Giuseppe Bianchetti per la dedicazione del busto di Antonio Canova e sul Giornale delle provincie venete*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1823.

98 D. Rossetti, *Il Sepolcro di Winckelmann in Trieste*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1823; F. Milizia, *Lettere di Francesco Milizia a Tommaso Temanza*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1823; Id.,

ANNALI 2019_.indd 210 18/11/19 14:25

tutto rappresentò l'editore di riferimento degli scritti più strettamente impegnati sul fronte veneziano del conte Cicognara; in uno stretto giro di anni tra il 1815 e il 1820 vennero dati alle stampe per i tipi di Alvisopoli non solo i due volumi delle *Fabbriche più cospicue di Venezia*, ma anche gli interventi di Cicognara sui dipinti di Tiziano o sui cavalli in bronzo di San Marco e nel 1827 *Il monumento a Canova eretto in Venezia*[99].

Pubblicare l'*Elogio* di Rosalba Carriera dunque non contrastava con questo impegno verso il classicismo di stampo canoviano, rispetto al quale non era evidentemente percepito un particolare segno di frattura, a noi invece troppo spesso imposto dalla critica successiva. D'altra parte bisogna ricordare che il famoso «Gabinetto della Rosalba» allestito da Augusto III a Dresda, di cui parla con toni entusiasti anche il testo di Zanetti, accostava sulle pareti della «grande luminosissima camera tappezzata di verde» i dipinti della pittrice veneziana a quelli di Mengs e Liotard a rappresentare, come ricordava Giovanni Lodovico Bianconi «tutti [gli] eccellentissimi pastellisti del nostro secolo»[100].

Una conferma si ha analizzando l'*Elogio di Rosalba Carriera letto il dì 5 agosto 1838 nell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia* di Tommaso Locatelli, il primo dedicato ad un artista del Settecento nella sequenza degli elogi accademici inaugurata da Cicognara nel 1808, pronunciato diciotto anni prima dell'elogio dedicato a Tiepolo[101]. Il brillante Locatelli, noto giornalista della *Gazzetta di Venezia*[102], nell'ambito di una originale difesa

Scelta di operette, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1826; T.C. Beccega, *Sull'architettura greco-romana applicata alla costruzione del teatro moderno italiano e sulle macchine teatrali*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1817.

99 L. Cicognara, *Dei quattro cavalli riposti sul pronao della Basilica di S. Marco: narrazione storica*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1815; Id., *Relazione di due quadri di Tiziano Vecellio*, nella Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1816; Id. *Omaggio delle Provincie Venete alla Maestà di Carolina Augusta, Imperatrice d'Austria*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1818; *Fabbriche più cospicue di Venezia: misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti*, I-II, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1815-1820; Id., *Il monumento a Canova eretto in Venezia*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1827. Cfr. Sull'editoria d'arte dell'epoca I. Collavizza, *L'editoria d'arte a Venezia nella prima metà dell'Ottocento. Leopoldo Cicognara e Antonio Diedo*, in *Canova, Hayez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, a cura di F. Mazzocca, P. Marini, R. De Feo, Venezia 2017, pp. 136-153.

100 G. Bianconi, *Elogio Storico del Cavaliere Anton Raffaele Mengs con un catalogo delle opere da esso fatte*, Imperial Monistero di S. Ambrogio Maggiore, Milano 1780, pp. 12-13 dove aggiungeva «I pastelli di Rosalba sono bellissimi, e ridono, si vede però che sono pastelli. Quelli di Mengs pajono a olio, e direste che parlano». Cfr. B. Mazza Boccazzi *Rosalba e Algarotti. Volti e risvolti*, in *Rosalba Carriera 1673-1757*, cit. (vedi nota 42), pp. 157-169, in particolare p. 167; A. Henning, *Rosalba Carriera e la collezione dei suoi pastelli a Dresda*, ivi, pp. 273-360.

101 T. Locatelli, *Elogio di Rosalba Carriera letto il dì 5 agosto 1838 nell'I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, in *Discorsi letti nella I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1838*, tip. dell'I. R. Accad. per la erede Picotti, Venezia 1838, pp. 21-43. L'Elogio di Tiepolo fu pronunciato da Antonio Berti nel 1856, mentre quello di Pietro Longhi da Vincenzo Lazari nel 1861. Sugli elogi accademici cfr. F. Bernabei, *I "discorsi" all'Accademia nell'Ottocento*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di N. Stringa, Crocetta del Montello, Antiga, 2016, pp. 35-65, in particolare pp. 51-52.

102 Cfr. V. Levi, *Tommaso Locatelli e le sue appendici teatrali nella "Gazzetta di Venezia"*, in *Atti del*

ANNALI 2019_.indd 211 18/11/19 14:25

del ruolo delle donne nella storia dell'arte, seppure in un contesto culturale profondamente mutato, recupera l'apprezzamento per la pittrice proprio in virtù di una linea di continuità intorno all'amore per il classico e alla resa della Natura, che consente di accostare Rosalba alle scelte canoviane. Locatelli sottolinea tra i maggiori meriti della Carriera quello di essere stata tra quei «peregrini intelletti che seguono solitari il loro cammino e […] come fiamma che si sua natura al cielo volge la punta, naturalmente alle più pure regioni del bello si drizzano»[103]. Così, ripercorrendo la vita della pittrice con le stesse argomentazioni che ricorrevano nelle sue biografie settecentesche, Locatelli celebra Rosalba per aver superato «dalla meschina balìa dei naturalisti e dei tenebrosi, che s'esageravano le esagerazioni del Caravaggio, il Rembrandt, come lo chiama Algarotti, d'Italia»[104].

Probabilmente Locatelli ignorava che la pittrice veneziana tenesse un dipinto attribuito a Rembrandt nella sua camera da letto e quanto questo artista fosse apprezzato da Anton Maria Zanetti *senjor*, ma nel suo discorso è chiara una attenzione all'opera della pittrice per la «grazia nativa e nobile»[105].

È probabilmente questo stesso il motivo per cui la sfortuna critica della Carriera affonda nella seconda metà dell'Ottocento quando se ne perdono sostanzialmente le tracce[106]. Bisognerà infatti attendere il contributo di Vittorio Malamani, autore delle *Memorie del conte Cicognara* e cultore di Canova, per rileggere nel 1897 un'approfondita e appassionata ricostruzione della produzione della pittrice veneziana, corredata per la prima volta di incisioni, disegni e foto dei suoi dipinti[107].

II Congresso nazionale di storia del giornalismo, Torino 1966, pp. 95-98; C. Marin, *La "Voce" di Venezia. Tommaso Locatelli, giornalista dell'Ottocento*, "Ateneo veneto", III, 4, 2, 2005, pp. 93-120; Id., *La ricerca di una nuova "venezianità". Tommaso Locatelli e la critica d'arte nell'Ottocento*, "Atti Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti", CLXIII, 1, 2004/2005, pp. 93-225.

103 Locatelli, *Elogio di Rosalba*, cit. (vedi nota 101), p. 30.

104 Ivi, p. 28.

105 Ivi, p. 34. Per il dipinto di Rembrandt in casa della Carriera cfr. Marinelli, *Antonio Balestra*, cit. (vedi nota 52), p. 126.

106 Nella seconda metà dell'Ottocento vengono semplicemente ripubblicate alcune fonti come *Memorie intorno alla vita di Rosalba Carriera, celebre pittrice veneziana a cura di Giambattista Valeri*, Tipi Angelo Sicca, Padova 1843 e A. Sensier Alfred, *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721. Publié en italien par Vianelli. Traduit, annoté et augm. dùne biogr. et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps*, Paris 1865 (traduzione francese con commenti dell'edizione di Vianelli del 1793).

107 V. Malamani, *Rosalba Carriera. Per l'inaugurazione della sala degli autoritratti nella Galleria degli Uffizi*, in *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti. Anno III-IV*, IV, 1897, pp. 27-149. La data di questo contributo è frequentemente errata nella bibliografia moderna su Rosalba. Dopo questo primo articolo, come è noto, Malamani si dedicò ad una monografia (*Rosalba Carriera. Con 65 illustrazioni e 3 tavole*, Bergamo 1910^2) preceduta da E. von Hoerschelmann, *Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei: Studien und Bilder aus der Kunst und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1908. Nei decenni successivi Malamani, Venturi e Pallucchini tornarono sull'argomento. Poco condivisibile mi pare dunque la lettura della fortuna di Rosalba proposta da Gabriella Gatto nella voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, XX, Roma 1977, pp. 745-749; poi più volte ripresa da altri secondo cui: «Il gusto tipicamente rococò, anche se interpreta-

ANNALI 2019_.indd 212 18/11/19 14:25

Il classicismo di Rosalba è paradossalmente di nuovo la chiave per il suo apprezzamento critico. D'altra parte non si può dimenticare che Francesco Algarotti, nel descrivere l'acquisto di una *Maddalena* a pastello messo a segno per Augusto III di Dresda nel 1751, scriveva: «un direbbe disegnata da Guido, colorita da Wandike, ed animata dalla espressione del Domenichino»[108].

Il richiamo tra Rosalba e Reni veniva puntualmente osservato dai suoi contemporanei tra cui Carlo Maratti, almeno stando alla testimonianza di Cole che scriveva dell'impressione suscitata dalla tela inviata da Venezia in Accademia di San Luca: «Il Sig.r. Cavalliero [riferito a Maratti] la teneva più de meza hora in mano et diceva che V. Signora haveva chiesto un sugetto dificile, bianco sopra bianco, che havete fatto da maestra grande, che Guide Reni no poteva fare più»[109]. O ancora Giuseppe Maria Crespi che a Bologna

> ammirava giorni fa la vostra bell'opera, lodandone singolarmente la fedeltà del disegno e la diligenza del colorito, vi fu un non so chi che disse: che fortuna d'un pittore che havesse una sì virtuosa emola dell'arte per consorte; a cui egli ripigliò che bisognava, per ben accoppiarla, far resuscitare il Sig.r. Guido Reni[110].

L'antinomia tra rococò e classicismo come chiave di lettura della sfortuna critica di Rosalba e più in generale della pittura del Settecento, non sembra dunque giustificarsi nelle fonti dell'epoca e appare piuttosto ampliata dalla lente del Novecento, che ha fatto perdere la percezione di un senso di continuità nell'apprezzamento critico di questa pittrice veneziana.

to con spirito veneziano, della ritrattistica della C., destò iperboliche lodi da parte dei contemporanei, ma fece poi dimenticare o anche disprezzare la sua arte con l'avvento del gusto neoclassico. Agli inizi del Novecento, la figura di questa artista cominciò ad essere recuperata dalla critica, finché il giudizio del Longhi (1946) ne decretò la più completa rivalutazione». Per Longhi cfr. *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze 1946, p. 36 dove scriveva: «Rosalba, la più antica fra queste persone nuove, sembra dipingere senza scuola, quasi come una "dilettante" […] Occorre altrettanta forza di fantasia, altrettanto vigore morale ad esprimer la levità che l'energia così che, infatti, non sarebbe inesatto, almeno per comodità didattica, dir che Rosalba seppe esprimere con forza impareggiabile la svaporata delicatezza dell'epoca. […] Ma che Rosalba riuscisse sempre a intravvedere un viso, a sentire una variazione minuta di temperatura interna dove non sembrava essere che un piumino stinto di cipria e di rossetto, questo, ripeto, mi par segno di forza».

108 Lettera a Mariette del 13 febbraio 1751, in F. Algarotti, *Opere varie del Conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S.M. il Re di Prussia e Cavaliere dell'Ordine del Merito*, I, per Giambattista Pasquali, Venezia 1757, pp. 318-335, in particolare p. 320.

109 Lettera di Christian Cole alla Carriera il 19 settembre 1705, in *Rosalba Carriera. Lettere*, cit. (vedi nota 86), I, p. 94.

110 Lettera di Ferdinando Maria Nicoli a Rosalba del 26 giugno 1703: ivi, p. 68.

ANNALI 2019_.indd 213 18/11/19 14:25

1. Rosalba Carriera, *Ritratto di Anton Maria Zanetti*, pastello su carta, cm 45 x 31,5, Stoccolma, Nationalmuseum, NMB 2102

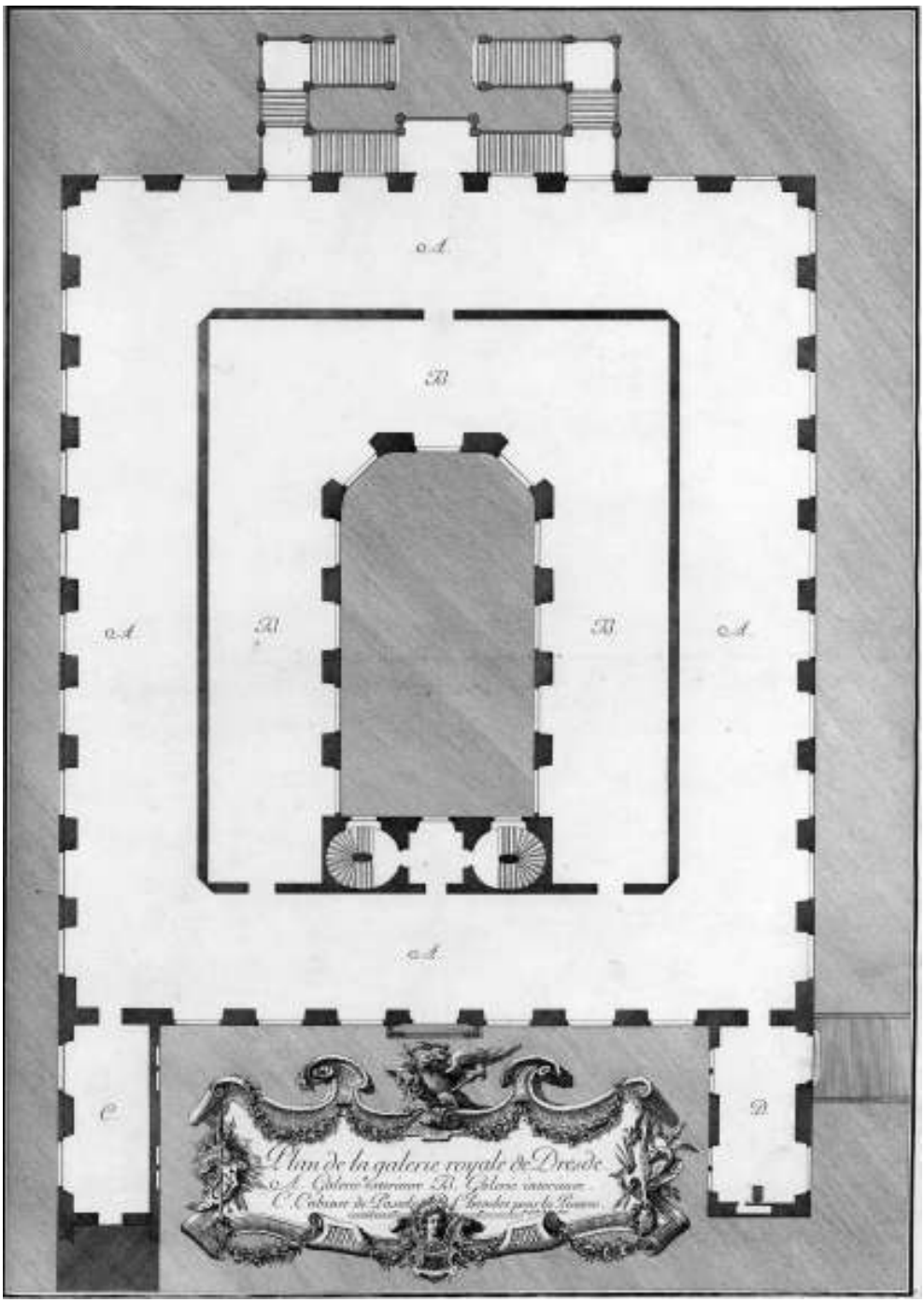
2 Antonio Muñoz, *Pièces de choix de la collection du Compte Grégoire Stroganoff*, Roma 1912, tav. XXXIV

ANNALI 2019_.indd 214 18/11/19 14:25

3. Rosalba Carriera (attribuito a), *Ritratto dell'abate Poleni*, pastello, cm 58,5 x 44,2, ubicazione ignota

4 Rosalba Carriera, *Testa della Vergine*, Venezia, Sacrestia della chiesa di San Trovaso

ANNALI 2019_.indd 215 18/11/19 14:25



5. *Pianta della Galleria Elettorale di Dresda*, in C.H. von Heineken, *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, I, Dresden 1753

ANNALI 2019_.indd 216 18/11/19 14:25

6 Giovanni Domenico Campiglia, Marco Pitteri, *Autoritratto di Rosalba Carriera*, incisione in F. Moüche, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'Imperial galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moüche*, IV, Stamperia Moükiana, Firenze 1762, p. 238

7 Frontespizio di G. Zanetti, *Elogio di Rosalba Carriera*, dalla tipografia di Alvisopoli, Venezia 1818

ANNALI 2019_.indd 217 18/11/19 14:25

«FACENDO QUESTE COME LA TERZA PARTE DELLA STORIA DELLE ARTI DEL DISEGNO». IL DIBATTITO SULL'IDENTITÀ DELLE *ANMERKUNGEN ÜBER DIE BAUKUNST DER ALTEN* DI WINCKELMANN NELLA QUERELLE TRA ONOFRIO BONI E CARLO FEA

Fausto Testa

> La riputazione meritatamente acquistatasi dal Wink. per la sua Storia delle Arti del disegno presso gli antichi, per cui serviva la semplice erudizione, che in lui era vastissima, ed in cui, quando dalla Storia passò a parlare delle Arti, si giovò dei consigli di un Mengs, potrebbe imporre ai dilettanti delle Belle Arti, che leggessero anche queste sue Osservazioni sull'Architettura degli Antichi, delle quali egli stesso tanto si compiaceva, e che erano il frutto delle sue ricerche di cinque anni sì in Roma, che in altre città d'Italia. Abbiamo creduto per vantaggio delle Arti di notar ciò di cui ci sembrano mancanti, affinchè non si cada in equivoci, e se ci siamo ingannati, di buona voglia il confesseremo, quando altri celo mostri[1].

Con questa lapidaria e non lusinghiera valutazione di sintesi, che senza troppe reticenze contiene un monito di dissuasione ai lettori di Winckelmann ad accostarsi alle *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi*, Onofrio Boni conclude idealmente il ciclo di recensioni alla traduzione in lingua italiana delle *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, pubblicata a cura di Carlo Fea agli inizi del 1786 e affidate dallo stesso Boni, a partire dal marzo del medesimo anno, alle pagine della rivista "Memorie per le Belle Arti", del quale, dal 1785 alla primavera del 1788, egli fu redattore per gli ambiti pertinenti all'architettura, alle incisioni in rame e alla glittica[2].

1 [O. Boni], *Segue l'esame del tomo III della Storia delle arti del disegno di Giovanni Winkelmann*, "Memorie per le Belle Arti", II, 1786, pp. CXXXIX-CXLVI, in particolare pp. CXL-CXLI.

2 M. Bonfioli, ad vocem *Boni, Onofrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, Roma 1971, pp. 84-85; S. Grandesso, in *Il Neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-28 luglio 2002), a cura di L. Barroero, Milano 2002, p. 477, n. VIII/10; A. Di Croce, *Onofrio Boni Architetto Intendente: gli scritti teorici*, "Neoclassico", 21, 2002, pp. 27-46, in particolare pp. 27-28; Id., *Onofrio Boni e lo Scrittoio delle Regie Fabbriche: il mestiere dell'architetto a Firenze tra Sette e Ottocento*, "Ricerche di Storia dell'arte. Arti visive, Conservazione e restauro", 84, 2004, pp. 25-34, in particolare pp. 25 e 33 note 2 e 3. Sull'attività svolta da Boni nel periodo della sua collaborazione alle "Memorie per le Belle Arti" e, più in generale, sul suo ruolo nell'ambiente culturale romano degli anni ottanta del secolo, si rimanda a L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età* neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti", 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 *La pittura romana dal Protoclassicismo al Neoclassicisimo e le sue diramazioni nell'area italiana*, a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 91-99, in particolare sulla *querelle* tra Boni e Fea p. 94; S. Rolfi Ožvald, *«Agli Amatori delle belle arti Gli Autori». Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma 2012, in

ANNALI 2019_.indd 219 18/11/19 14:25

Al di là della durezza del giudizio, epilogo di una reprimenda che coinvolge non solo Winckelmann ma anche – e con toni ben più duri che trascendono spesso a livello della offesa personale – il curatore Fea, il passo di Boni contiene tuttavia una positiva indicazione sulla asimmetria intrinseca al sistema delle arti idealmente affidato da Winckelmann alla coppia di opere, quasi gemine per cronologia e contenuti, *Geschichte* e *Anmerkungen*: un sistema scompensato in primo luogo sul piano dei valori, tra il «capo d'opera»[3] winckelmanniano e un testo comunque consacrato anche dalla fortuna postuma al rango di opera minore, ma anche sotto il profilo del diverso approccio cognitivo adottato dallo storico dell'arte tedesco nelle *Anmerkungen*, saldamente incardinate, come Boni rimarca, all'asse della tradizione erudita.

Le indicazioni contenute nel passo succitato potranno pertanto utilmente servire da bussola per affrontare una escussione più analitica della *querelle* che per alcuni mesi vedrà contrapposti, in un *climax* polemico veemente, Boni e Fea, una griglia teorica indispensabile per cogliere quanto da tale dibattito può sortire per la comprensione della svolta epistemologica[4] che segna il passaggio tra *Anmerkungen* e *Geschichte*, senza smarrirsi nella melma di ingiurie personali e tra i ponderosi sedimenti di minutaglie che con biliosa acribia i due contendenti verranno a scaricare nelle proprie argomentazioni. Il fulcro teorico della contesa, pietra miliare per la ricezione delle *Anmerkungen* in Italia, sottende infatti l'urgenza di definire in modo univoco la collocazione dell'opera in relazione alla tradizione erudita e alla trattatistica architettonica – forme discorsive dalle quali le *Anmerkungen* mutuano temi e modi argomentativi –, palesa la faglia epistemologica che separa le *Anmerkungen* dalla *Geschichte der Kunst des Alterthums*, e del pari rivela, in una prospettiva genealogica nei confronti dell'*opus magnum* winckelmanniano, le carsiche linee di continuità teorica e strutturale che pure collegano i due testi.

particolare pp. 125-126, 173-179. Sul tema si veda anche R.T. Ridley, *The Pope's archaeologist: the life and times of Carlo Fea*, Roma 2000, pp. 40-45.

3 C. Fea, *Risposta dell'abate Carlo Fea giureconsulto alle osservazioni del sig. cav. Onofrio Boni sul tomo III. della Storia delle arti del disegno di Giov. Winkelmann pubblicate in Roma nelle sue Memorie per le Belle Arti, ne'mesi di Marzo, Aprile, Maggio, e Giugno del corrente anno MDCCLXXXVI*, Roma, Nella Stamperia Pagliarini, 1786, p. 10.

4 Cfr. F. Testa, *Winckelmann e l'architettura antica*, in *Gusto dell'Antico e cultura neoclassica in Italia e in Germania*, a cura di F. Lamanna, Rende 2006, pp. 113-150, in particolare alle pp. 113-116; Id., *Le* Anmerkungen über die Baukunst der Alten *di J.J. Winckelmann: il testo di architettura tra continuità e fratture epistemologiche nella cultura del Secolo dei Lumi*, in *Saggi di letteratura architettonica, da Vitruvio a Winckelmann*, I, a cura di F.P. Di Teodoro, Firenze 2009, pp. 313-354, in particolare pp. 313-320; Id., *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, in *Winckelmann-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, a cura di M. Disselkamp, F. Testa, Stuttgart 2017, pp. 210-224, in particolare alle pp. 210-214; Id., *Frammentismo e esprit de système nell'opera di Winckelmann*, in *Il piacere di tradurre. François-Vincent Toussaint e la versione incompiuta dell'*Histoire de l'art chez les anciens *di Winckelmann*, "Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti, Parte generale", 145, 2011, Milano 2017, pp. 23-41.

ANNALI 2019_.indd 220 18/11/19 14:25

Tutto ha inizio al principio del 1786 quando, per i tipi dell'editore Pagliarini, giunge a compimento la pubblicazione a fascicoli per sottoscrizione del Tomo Terzo della *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi di Giovanni Winkelmann*, tradotta dal tedesco e curata da Carlo Fea[5]. Il frontespizio reca la data 1784, da riferirsi all'inizio della pubblicazione: un dato questo non irrilevante, come si potrà vedere, per l'innesco della polemica attizzata da Boni.

La prefazione ci riconduce tuttavia, per breve, al di qua della temperie avvelenata che si dovrà affrontare, sul piano di una positiva e puntuale collocazione delle *Anmerkungen* nel quadro del progetto cognitivo perseguito da Winckelmann con la sua opera:

> Non sarebbe stata necessaria una nuova prefazione a questo terzo Tomo, se nel mentre che io stava per cominciarne la stampa non avessi dovuto mutare l'idea, che mi era prefissa, di ciò, che avea da contenervisi. Venne allora opportunamente al signor cav. de Azara la traduzione francese fatta in Parigi delle Osservazioni del nostro Autore sull'Architettura degli antichi, delle quali più volte si è fatta menzione nel primo Tomo. Facendo queste come la terza parte della *Storia delle Arti del Disegno*, che nei due Tomi già dati manca affatto, eccettuate alcune osservazioni fatte di passaggio sopra qualche fabbrica, si è creduto bene di tradurle in nostra favella, e quì metterle in principio del Tomo, come più vicine alla storia delle altre due arti Scultura, e Pittura. Furono scritte dall'Autore l'anno 1760., ampliate nel seguente, e pubblicate a Dresda in 4°. Egli le accrebbe anche più nel 1762., a segno di compiacersi che fossero per essere la miglior opera, che sin a quel tempo avesse prodotta. Sono, a dir vero, di molta importanza, piene di quello stesso fondo di erudizione, che l'Autore ha profuso nel rimanente; e vi sono sparse molte belle, e nuove ricerche, ed osservazioni, che non si trovano in altri scrittori, che hanno trattato la materia per lo più superficialmente, o da semplici archi-

5 G. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi di Giovanni Winkelmann Tradotta dal Tedesco e in questa edizione corretta e aumentata dall'abate Carlo Fea giureconsulto*, Tomo III, Roma, Dalla Stamperia Pagliarini, 1784. Cfr. S. Ferrari, *L'eredità culturale di Winckelmann: Carlo Fea e la seconda edizione della* Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi, in *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, a cura di L. Barroero, S. Susinno, Roma 2002, pp. 15-48, in particolare pp. 17-38 ["Roma moderna e contemporanea", 10/1-2], riproposto in Id., *«Un'opera che fa onore al secolo sè dicente illuminato». Carlo Fea e la riedizione della Storia delle Arti del Disegno di Winckelmann (1783-84)*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. I. Venezia e Roma*, Bassano del Grappa 2005, pp. 257-280, in particolare alle pp. 261-280; Id., *I traduttori italiani di Winckelmann*, in *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo*, Atti del Congresso internazionale *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo* (Bologna, Alma Mater Sturdiorum; Rovereto, Accademia degli Agiati; 6-7 marzo 2008), a cura di G. Cantarutti, S. Ferrari, P. M. Filippi, Milano 2010, pp. 161-174, in particolare le pp. 168-174; Id., *Publikationsgeschichte, Übersetzungen und Editionsgeschichte (1755-1834)*, in *Winckelmann-Handbuch*, cit. (vedi nota 4), pp. 330-339, in particolare pp. 335-336; Id., *Il transfert italiano di Johann Joachim Winckelmann (1755-1786)*, in *«La densità meravigliosa del sapere». Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, a cura di M. Pirro, Milano 2018, pp. 13-28, in particolare alle pp. 22-24.

ANNALI 2019_.indd 221 18/11/19 14:25

tetti. Nel tradurle non mi sono fidato della versione, che ho trovata piena di errori, e trascuratissima in ogni genere; ma le ho rincontrate esattamente coll'originale tedesco. Per il resto ho fatto come nei due primi Tomi; esaminando cioè gli autori citati, e rincontrando quasi tutti i tanti monumenti esistenti in Roma, de' quali vi si parla. Così ho anche emendato nel testo que' molti errori, che mi parevano di penna, o sviste rimediabili; ed ho corretto nelle note quelle cose, che poteano meritarlo, o le ho illustrate con delle osservazioni, che non dovrebbero essere fuor di proposito[6].

Fea rimarca qui come tra le due opere esista una sostanziale complementarità tematica, avallando una interpretazione delle *Anmerkungen* tale da enfatizzarne la continuità teorica con la *Geschichte* – manifesto della rivoluzione epistemologica operata da Winckelmann – pubblicata nel 1764 a suggello di quel vasto programma di ricerca sull'arte antica intrapreso dall'archeologo tedesco dopo la sua venuta a Roma, del quale le *Anmerkungen*, uscite due anni prima, avevano rappresentato un primo esito sistematico[7].

Sotto le mentite spoglie di un titolo – *Anmerkungen-Osservazioni* – che parrebbe alludere ad una scrittura rapsodica e asistematica si dovrebbe pertanto celare il capitolo mancante della *Geschichte*, l'atto conclusivo di un totalizzante progetto di «Verzeitlichung», «temporalizzazione»[8] del discorso sulle arti che non si limitasse soltanto alla scultura e alla pittura, per estendere il proprio dominio all'architettura.

6 C. Fea, *Prefazione dell'Ab. Carlo Fea*, in Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, Tomo III, cit. (vedi nota 5), pp. V-VI.

7 Cfr. J.J. Winckelmann, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1762, pp. I-II; Id., *Schriften zur antiken Baukunst: Anmerkungen über die Baunkunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Fragment einer neuen Bearbeitung der Anmerkungen über die Baukunst der Alten, sowie zeitgenössigen Rezensionen*, a cura di A.H. Borbein, M. Kunze, Mainz 2001, pp. 13-70, in particolare p. 16; G. Winckelmann, *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi*, in Id., *Storia delle Arti del Disegno*, cit. (vedi nota 5), pp. 1-2.

8 R. Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik Geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main-Suhrkamp 1979, p. 19 e *passim*; trad. it. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova 1986, p. 13 e *passim*; Id., *Geschichte*, in *Geschichtliche Grundbegriffe*, II, a cura di O. Brummer, W. Conze, R. Koselleck, Stuttgard 1979², pp. 593-717, in particolare pp. 655-656. Per quanto riguarda il contributo di Winckelmann alla rivoluzione epistemica compendiata da tale concetto, si rimanda a: W. Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel Kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München-Wien 1976, trad. it. *La fine della storia naturale. La trasformazione di forme di cultura nelle scienze del XVIII e XIX secolo*, traduzione di S. Kolb, A. Pasquali, Bologna 1992, pp. 27-40 e *passim*; Id., *Der Andere Fanatiker. Historisierung und Verwissenschaftlichung der Kunstauffassung bei Johann Joachim Winckelmann*, in *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck, P.C. Bol, E. Maek-Gerard, Berlin 1984, pp. 19-29; Id., *Johann Joachim Winckelmann. Kunst und Naturgeschichte im achtzehnten Jahrhundert*, in *Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)*, a cura di T.W. Gaehtgens, Vorträge der siebenten Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzenthen Jahrhundert (Berlin, 17-19 November 1982), Hamburg 1986, pp. 221-237; Id., *Autoren und Wissenschaftler im 18. Jahrhundert. Buffon, Linné, Winckelmann, Georg Foster, Erasmus Darwin*, München-Wien 1988, trad. it. *Natura e scrittura. Autori e scienziati nel XVIII secolo*, Bologna 1992, pp. 67-87; F. Testa, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*, Bologna 1999, pp. 39-75, 169-198 e *passim*; É. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann, Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris 2000, pp. 193-292.

ANNALI 2019_.indd 222 18/11/19 14:25

Tuttavia, nel prosieguo dell'argomentazione, senza che questo suoni peraltro come consapevole palinodia, il curatore del pari rileva il carattere erudito dell'opera, cui si accompagna – come parrebbe alludere il termine «sparse» – una tensione al frammentismo nozionistico.

Lo stesso avverte infine il lettore che, a dispetto del soggetto trattato, le *Anmerkungen* non vadano in nessun modo assimilate alla tradizione della letteratura architettonica ascrivibile all'opera di «semplici architetti», escludendo per esse quelle finalità prescrittive, normative, o di militante veicolo di principî o poetiche formali, variamente presenti all'interno della trattatistica architettonica.

Come si vede il campo oggettuale e teorico di pertinenza delle *Anmerkungen* viene delimitato con confini latamente elusivi, e per certi aspetti contraddittori, che peraltro si attagliano a un'opera dalle plurime afferenze disciplinari come questo testo winckelmanniano.

L'ultima osservazione di Fea, come si potrà verificare, sarà fonte di una delle più accese linee polemiche nella *querelle* con Onofrio Boni destinata a innescarsi di lì a qualche mese.

Nel marzo del medesimo 1786 l'erudito cortonese pubblica sulle pagine delle "Memorie per le Belle Arti"[9] la prima delle quattro parti della lunga recensione al Tomo Terzo della *Storia delle Arti del Disegno*, destinate a scandire, nei tre mesi successivi, da aprile a giugno, le tappe di un meticoloso esercizio critico inteso a denegare il valore e l'interesse delle *Anmerkungen* e a delegittimare scientificamente il curatore dell'edizione in lingua italiana.

Che questo sia il primario intendimento di Boni lo si comprende immediatamente dall'*incipit*, nel quale si ironizza sull'impresa di Fea, che

> passando all'improvviso dai serj, e meno piacevoli studj legali […] ai più ameni, e brillanti di quella parte di Antiquaria, che riguarda le Belle Arti, con straordinario coraggio, e pertinace fatica si è dato la pena di riscontrare le innumerabili citazioni del Winkelmann, di rettificarle, correggerle, aumentarle, corredando il tutto con molte altre sue note piene di erudizione[10]

per incorrere tuttavia, in questo immane lavoro, in molti «abbagli» e «sviste»[11].

Con tono all'apparenza distaccato, che non mitiga il tenore delle critiche, si osserva come, per far fronte a tale impegno, egli abbia dovuto «assiduamente interrogare con

9 [O. Boni], *Storia delle arti del disegno di Giovanni Winkelmann*, "Memorie per le Belle Arti", II, 1786, pp. LXV-LXXII.

10 Ivi, pp. LXV-LXVI.

11 Ivi, p. LXV.

ANNALI 2019_.indd 223 18/11/19 14:25

indefessa premura i Letterati più celebri, e gli Artisti più savj di Roma»[12], nello stesso modo nel quale Winckelmann nella *Geschichte* aveva con successo attinto alle competenze e alla sensibilità artistica dell'amico Mengs.

La mancanza di tale guida si percepisce con evidenza nelle *Anmerkungen* che Boni, passando qui dalla critica dell'edizione Fea ad esprimere un giudizio sull'opera winckelmanniana, si sente così in diritto di censurare nel confronto con la *Geschichte* in termini molto simili a quelli già registrati nel passo analizzato in precedenza:

> E quando paragoniamo quella colle sue *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi*, ci sembra che in queste non abbia consultato un Architetto, come consultò un gran Pittore nelle altre; giacché per buone, ed erudite, che sieno, sono spesso mancanti del sugo, e della sostanza delle prime, e ben di rado penetrano dentro il midollo dell'Arte. E per dire il vero, per quanto utile, e dilettevole sia il sapere l'origine degli ordini, e quale tempio fosse costrutto nella Grecia, e in Roma o di questo, o di quell'altr'ordine; se gli antichi usassero i vetri; se aprissero le porte inanzi, o indentro, e cose simili; pure se gli uomini grandi del XVI secolo non ci avessero rilevato le belle proporzioni, e le belle forme degli edifizj antichi, il meccanismo della loro costruzione in tanti casi particolari, dalle quali cose dipendono *la bellezza e la solidità* delle fabbriche; ne verrebbe alle Arti lo stesso vantaggio, che dal sapersi quanto di favoloso ci dissero gli antichi di Apollo, e di Ercole, senza avere l'idea chiara, e precisa delle proporzioni, e delle finezze della scultura, che si ammirano nell'Apollo di Belvedere, nell'Ercole Farnese. Senza le prime un artista non sarebbe mai erudito, ma sarebbe sempre un artista: senza però le seconde un letterato non potrà mai discorrere fondatamente dell'arte[13].

Le *Anmerkungen* vengono giudicate poco più che un vasto centone, talora farraginoso e pletorico, di riferimenti eruditi per lo più libreschi, tarate dalla carenza di un'esegesi analitica esercitata direttamente «sulle fabbriche degli antichi»[14] e da un evidente disimpegno teorico se confrontate con la trattatistica architettonica figlia del Rinascimento:

> quantunque abbia detto il Wink. nella sua prefazione, che queste Osservazioni *furono da lui accresciute mediante le ricerche fatte nello spazio di cinque, e più anni sì in Roma, che nelle altre città d'Italia*; queste poi in sostanza, a riserva di poche cose, di mera let-

12 Ivi, p. LXVI.

13 Ivi, pp. LXVI-LXVII. Cfr. S. Rolfi Ožvald, *Espressione e Bello ideale. Onofrio Boni e la «Riflessione sopra Michelangelo Buonarroti» del 1809*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Atti delle Giornate di studio (Roma 24-26 giugno 2008), a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, p. 103.

14 [Boni], *Storia delle arti del disegno*, cit. (vedi nota 9), p. LXVII.

ANNALI 2019_.indd 224 18/11/19 14:25

teratura, si trovino inferiori a quelle, che si leggono in Leon Battista Alberti, nel Serlio, nel Palladio, nello Scamozzi[15].

Nei confronti con la tradizione di letteratura architettonica così evocata nei nomi di Alberti, Serlio, Palladio, e Scamozzi, il contributo stesso delle *Anmerkungen* all'accrescimento del patrimonio di nozioni erudite relative all'architettura degli antichi appare peraltro agli occhi di Boni meno rilevante e originale di quanto Fea voglia far intendere:

> Dobbiamo quest'omaggio alla verità, ed agli uomini insigni nella nostra Italia sopramentovati, non meno grandi nell'Erudizione, che nell'Architettura, acciò il Lettore non creda, come dice il Signor Abate Fea nella prefazione a questo tomo, che le osservazioni del Winkelmann *non si trovano in altri Scrittori, che hanno trattato la materia per lo più superficialmente, e da semplici Architetti*[16].

Prima di procedere alla recensione del testo di Winckelmann, Boni si sente in dovere di introdurre un tema polemico che costituirà un ossessivo *refrain* nella *querelle* con Fea, accusato di aver accolto ingenuamente e in modo acritico le tesi di padre Paoli[17] – che voleva di ordine etrusco piuttosto che non doriche le colonne dei templi di Paestum – per poi ricredersi, su sollecitazione di una pubblicazione dello stesso Boni, datata agosto 1785[18], quando ormai solo gli ultimi fascicoli dell'opera, pubblicata per sottoscrizione, dovevano giungere alle stampe, e intervenire con una palinodia affidata alle *Spiegazioni dei rami*[19]. Per non dover palesare con adeguata citazione il debito scientifico nei confronti del contributo dello stesso Boni, Fea avrebbe infine retrodatato in modo fraudolento, al 1784 invece che 1786, la data di pubblicazione dell'opera stampata sul frontespizio[20].

Chiusa la polemica con il curatore, passando ad analizzare partitamente il testo delle *Anmerkungen*, Boni non muta tuttavia il tenore del suo giudizio complessivo sull'opera e anzi inasprisce le critiche nei confronti del lavoro di Winckelmann. Malgra-

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 P.A. Paoli, *Paesti, quod Posidoniam etiam dixere, rudera. Rovine della citta di Pesto detta ancora Posidonia*, Romae, In typhographio Palearinianо,1784, pp. 63-108.

18 [O. Boni], *ROVINE DELLA CITTA DI PESTO DETTA ANCORA POSSIDONIA* [sic], *Roma 1784. in foglio presso il Pagliarini*, "Memorie per le Belle Arti", I, 1785, pp. CXXVII-CXXXIV. Cfr. Rolfi Ožvald, *«Agli Amatori delle belle arti Gli Autori»*, cit. (vedi nota 2), p. 171.

19 Cfr. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, Tomo III, cit. (vedi nota 5), pp. 472-488, in particolare alle pp. 478-487.

20 Cfr. Ridley, *The Pope's archaeologist*, cit. (vedi nota 2), pp. 41-45; Cfr. S. Ferrari, *L'eredità culturale di Winckelmann*, cit. (vedi nota 5), p. 19; Id., *«Un'opera che fa onore al secolo sè dicente illuminato»*, cit. (vedi nota 5), p. 264.

ANNALI 2019_.indd 225 18/11/19 14:25

do faccia mostra di apprezzare l'impianto dell'opera esplicitato dalla struttura dell'indice, impostato in base a una ragionata scansione analitica delle componenti materiali della fabbrica, definendolo «chiaro e interessante»[21], nell'esame dei primi due «Articoli» del «Capo I» del testo, dedicati rispettivamente al materiali da costruzione, e all'arte di fabbricare, Boni persiste a biasimarne il tenore elettivamente erudito e la limitatezza – «le poche osservazioni»[22] – dei contributi da essa offerti alla conoscenza, pur anche entro i ristretti confini di tale ambito, rispetto a quanto contenuto nella trattatistica della tradizione rinascimentale:

> Per giuste che sieno le poche osservazioni fatte dal Winkelmann in tutti questi articoli, per quanta erudizione abbia tratta dai Classici per dirci che alcune fabbriche erano nella Grecia, e in Roma, o di mattoni crudi, o di tufo, o di travertino, o di marmo, e cose simili, bisogna confessare, che l'Alberti, il Palladio, e lo Scamozzi molto più copiosamente, e dottamente hanno trattato queste materie[23].

In merito al terzo «Articolo», dedicato alle «forme degli edifizj», Boni evidenzia la limitatezza dei contributi, l'opinabilità e la fragile fondatezza di alcune asserzioni, per soffermarsi poi brevemente sulla trattazione degli ordini architettonici[24], coerentemente compresa in tale capitolo, con apporti conoscitivi comunque meno rilevanti al confronto dell'anteriore trattatistica architettonica, segnatamente Scamozzi, che ha il merito di «parlarne poi da Architetto»[25].

Marginale, e peraltro superficiale in relazione all'eminente rilievo teorico del tema nell'economia del testo winckelmanniano, risulta l'osservazione di Boni riguardante la «quarta epoca dell'ordine Dorico maggiore di sei diametri», per la quale egli si stupisce di come l'autore «ricorra […] al tempio di Cori, che egli vuole edificato sotto Tiberio, tralasciando, oltre l'autorità di Vitruvio, l'ordine Dorico del Teatro di Marcello, che è anteriore»[26], citato peraltro al proposito nel testo di Le Roy[27] al quale Winckelmann dichiaratamente si ispira per la propria embrionale storia del dorico qui proposta[28].

21 [Boni], *Storia delle arti del disegno*, cit. (vedi nota 9), p. LXIX.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 Ivi, p. LXX.

25 Ivi, p. LXXI.

26 *Ibidem*.

27 J.D. Le Roy, *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, I, À Paris, chez H.L. Guerin & L.F. Delatour, 1758, p. 4.

28 Cfr. Testa, *Winckelmann e l'architettura antica*, cit. (vedi nota 4), pp. 116-122; Id., *Winckelmann, il Tempio di Ercole a Cori e lo sviluppo storico dell'ordine dorico*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di F.P. Di Teodoro, M. Scolaro, Bologna 2001, pp. 587-609; Id., *Vitruvio nelle An-*

ANNALI 2019_.indd 226 18/11/19 14:25

La prima parte della recensione si chiude con altre minute notazioni critiche di vario tenore pertinenti ad alcuni passaggi puntuali del testo.

L'atteggiamento di Boni non muta nell'analisi del quarto «Articolo» della prima parte, pubblicata nel seguente mese di aprile e dedicata alle «*parti degli edifizj* esteriori, ed interiori»[29]. Qui egli fa precedere rapsodiche osservazioni critiche da una censura preliminare che ribadisce la disistima verso il carattere prevalentemente erudito dell'approccio adottato da Winckelmann nei confronti della materia trattata: «non troviamo cosa, che direttamente illustri l'arte, e solo vi ammiriamo molta erudizione»[30], sciorinata con contributi micrologici che «diventano oggetti di sola erudita curiosità»[31].

Del pari esiguo e di scarso rilievo appare il contributo offerto da Winckelmann alla conoscenza dell'architettura antica nei due capitoli della Parte Seconda del testo, dedicati rispettivamente agli ornamenti «*nell'esterno» e «nell'interno*»[32] degli edifici, sezioni nelle quali egli allinea una pletora di nozioni di dettaglio, prodotto di un disimpegno erudito e «che non racchiudono in sè alcun precetto dell'arte […] e che dalla sola ispezione oculare dell'antichità, o dei libri, che di queste trattano, possono esser note a chiunque»[33].

Portata così a compimento l'escussione analitica del testo, il recensore passa ad osservare come un tema tanto vasto, che a detta dell'autore avrebbe richiesto ben cinque anni di ricerche, sia stato poi condensato in un'opera così breve e povera, che «ci dica sì poco, e molto meno di quello, che già scrissero i nostri valenti maestri, e grandi antiquarj Architetti del secolo decimosesto»[34]. Rispetto a questi ultimi, segnatamente Palladio, si palesa con evidenza «la differenza dell'occhio dell'erudito artista, da quello del semplice letterato»[35], e il paragone con i grandi trattatisti del passato – non solo gli italiani ma anche François Blondel – fa «scomparire il Winck. nell'antiquaria Architettonica»[36].

merkungen über *die Baukunst der Alten di Winckelmann*, in *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medioevale e moderna*, atti del convegno internazionale (Genova, Università degli Studi, 5-8 novembre 2001), II, a cura di G. Ciotta, Genova 2003, pp. 685-695, in particolare pp. 691-694; Id., «Quanto più s›*inalza, più si degrada*». *La storicizzazione dell'ordine dorico nella seconda metà del XVIII secolo: Le Roy, Piranesi, Winckelmann, Milizia*, in *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, a cura di D. Caracciolo, F. Conte, A.M. Monaco, Lecce 2008, pp. 51-69; Id., *Le Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, cit. (vedi nota 4), pp. 344-354; Id, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, cit. (vedi nota 4), pp. 219-223.

29 [Boni], *Segue l'esame del tomo III*, cit. (vedi nota 1), p. LXXXIX.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 Ivi, p. XCI.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

35 Ivi, p. XCII.

36 *Ibidem*. Cfr. S. Rolfi, *Onofrio Boni e l'Elogio di Pompeo Girolamo Batoni del 1787. Considerazioni in margine alla sua fortuna*, in, *Intorno a Batoni*, Atti del Convegno internazionale (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3-4 marzo 2009), a cura di L. Barroero, Lucca 2009, pp. 185-199, in particolare p. 194.

ANNALI 2019_.indd 227 18/11/19 14:25

Nel confronto alla tradizione trattatistica così evocata, a Winckelmann si imputa inoltre un sostanziale disinteresse per le istanze normative intrinseche a tale forma discorsiva, manifesto nel fatto che delle «proporzioni totali, e parziali degli antichi edifizj, dal che dipende tutta la loro bellezza»[37] egli «non fa parola; onde dopo lette le sue osservazioni non si sa giudicare di niuna bellezza dell'Arte»[38].

Esaurite le critiche ai fondamenti metodologici dell'opera, Boni passa a una più minuta recensione dei passi che a suo parere meritano di essere emendati, osservando come in virtù dei molti errori di dettaglio e interpretazione, il testo di Winckelmann – proprio in ragione della conclamata autorevolezza del suo autore –, possa fuorviare i suoi lettori instillando in essi false interpretazioni sull'architettura antica e sul suo ciclo di sviluppo: «coll'autorità di un grand'uomo, che dice di aver osservato per cinque anni, potrebbero gli amatori delle Belle Arti, che non hanno avuto il comodo di veder tutto o sui libri, o sui monumenti, farsi una falsa idea delle pratiche degli antichi»[39].

La seconda parte della recensione si chiude infine con una difesa, veemente e argomentata, di Michelangelo reo, nell'interpretazione del ciclo evolutivo dell'architettura moderna codificata da Winckelmann, di aver inaugurato l'uso eccessivo dell'ornato che avrebbe condotto alle eresie formali borrominiane[40].

Così esaurita l'analisi critica delle *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi*, il recensore rivolge la sua attenzione alle *Osservazioni sull'architettura dell'antico Tempio di Girgenti in Sicilia*, contenute del pari nel medesimo Tomo III della *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi di Giovanni Winkelmann*, alle quali dedica *in toto*, la terza *tranche*[41] della sua recensione.

Nella quarta parte, data alle stampe il mese successivo, dopo aver ripreso alcune notazioni sul Tempio di Giove Olimpico a Girgenti[42] sulla scorta di quanto specificato in merito nella *Spiegazione dei rami* pubblicata da Fea a chiusura del Tomo III della sua edizione winckelmanniana[43], Boni conclude idealmente la sua disamina delle *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi* con un lapidario giudizio di sintesi, da cui ha preso avvio la nostra argomentazione e nel quale, dal confronto tra *Geschichte* e *Anmerkungen*, ancora una volta si enfatizza il preminente carattere erudito dell'approccio di Winckelmann allo studio dell'arte antica[44].

37 [Boni], *Storia delle arti del disegno*, cit. (vedi nota 9), p. XCIII.
38 *Ibidem*.
39 Ivi, pp. XCIV-XCV.
40 Ivi, pp. XCV-XCVII. Cfr. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, cit. (vedi nota 5), p. 106.
41 [Boni], *Segue l'esame del tomo III*, cit. (vedi nota 1), pp. CXV-CXXII.
42 Ivi, pp. CXXXIX-CXL.
43 Cfr. Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, tomo III, cit. (vedi nota 5), XIX, pp. 495-507.
44 [Boni], *Segue l'esame del tomo III*, cit. (vedi nota 1), pp. CXL-CXLI.

ANNALI 2019_.indd 228 18/11/19 14:25

Nel prosieguo del testo Boni si compiace che nella *Spiegazione dei rami* Fea, memore delle critiche e delle osservazioni avanzate dal Boni stesso, abbia corretto la sua fallace attribuzione di un carattere tuscanico all'ordine dei templi di Paestum, per ascriverlo correttamente al dorico.

La recensione si chiude con un'ironica *laudatio* delle competenze architettoniche di Fea, che gli consentiranno di portare a termine con maestria la nuova edizione di Vitruvio che questi aveva annunciato di voler preparare e dare alle stampe.

La reazione di Fea al meticoloso esercizio di denigrazione praticato da Boni nella sua lunga recensione non si fa attendere: già alla fine di giugno va alle stampe per i tipi dell'editore Pagliarini un corposo libello di quasi 40 fitte pagine cui è affidata la risposta[45].

Egli si rammarica che l'autore della recensione non abbia ritenuto di comunicargli direttamente le critiche prima di *«passare all'improvviso* a dare il vostro giudizio al pubblico»[46] e si sente in dovere perciò di difendere «l'onor mio, e quello molto più dell'Autore celeberrimo, che ho preso ad illustrare»[47].

Boni è accusato di aver effettuato «una lettura superficiale, passeggiera, e da toletta»[48] con la mira di individuare i difetti, senza aver cura di riconoscere i pregi dell'opera e «d'intendere a pieno la mente degli autori, e le loro parole»[49].

Fea rivendica quindi di possedere quelle competenze nell'ambito delle arti che Boni non gli aveva voluto riconoscere, per entrare infine nel merito specifico delle critiche rivolte a sé e all'opera stessa di Winckelmann, con una sorta di commento interlineare – puntiglioso e biliosetto nel tono e spesso lambiccato nel *ductus* argomentativo –, inteso a confutare una ad una le asserzioni del suo contendente.

La tensione emotiva che si palesa, quasi senza veli, nella scrittura di Fea, non impedisce tuttavia che da essa non possano scaturire positive puntualizzazioni teoriche relative all'opera winckelmanniana.

Così, in merito al succitato passo della sua Prefazione al Tomo III[50], l'autore liquida come non pertinenti le censure avanzate da Boni, per rivendicare l'alterità e la speci-

45 Fea, *Risposta*, cit. (vedi nota 3). Il testo, datato in calce *«Dalla Biblioteca Chigi li 21. giugno 1786»*, è pubblicato a puntate anche sul "Giornale delle belle arti" dal luglio al dicembre dello stesso anno: "Giornale delle belle arti e della incisione, antiquaria, musica e poesia", 1786, 30, pp. 235-338; 31, pp. 243-245; 32, pp. 252-254; 33, pp. 259-261; 34, pp. 269-271; 35, pp. 276-278; 36, pp. 283-287; 37, pp. 292-295; 38, pp. 303-304; 39, pp. 308-312; 40, pp. 316-319; 42, pp. 330-333; 43, pp. 338-341; 44, pp. 346-348; 45, pp. 356-359; 46, pp. 362-365; 47, pp. 370-372; 48, pp. 378-380; 49, pp. 386-388; 50, pp. 395-396. Cfr. anche Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età* neoclassica, cit. (vedi nota 2), p. 94.

46 Fea, *Risposta*, cit. (vedi nota 3), p. 3.

47 *Ibidem.*

48 Ivi, p. 4.

49 *Ibidem.*

50 Fea, *Prefazione*, cit. (vedi nota 6), p. vi.

ANNALI 2019_.indd 229 18/11/19 14:25

ficità delle *Anmerkungen*, che non sono ascrivibili alla tradizione della trattatistica architettonica, bensì a quella dell'erudizione. Ciò comporta come legittima anche la propensione al frammentismo asistematico cui lo stesso Fea aveva appunto alluso nella Prefazione[51].

Fissato dunque come terreno di scontro l'ideale disputa tra erudizione e trattatistica architettonica, nella forma impostata dal recensore nelle "Memorie" del marzo 1786[52], Fea riafferma l'elettivo carattere erudito del testo winckelmanniano argomentando come, su questo piano, esso si riveli ben superiore ed apprezzabile di quei trattatisti come Alberti e Scamozzi che più di altri hanno perseguito finalità di erudizione nelle loro opere[53]. Si precisa inoltre quale sia stato il principale e più positivo contributo di metodo ascrivibile a Winckelmann nell'ambito della tradizione erudita, da individuarsi nel raffronto da egli sistematicamente attuato tra il dettato dei testi antichi e i documenti della cultura materiale attestati dalle investigazioni archeologiche:

> Torno a dirvi, che non avete capito, che egli ha voluto con queste ricerche fare anche delle osservazioni sugli antichi scrittori: ha voluto decidere delle questioni agitate da tanti grandi uomini, Salmasj, Casauboni, Mureti, ec. colle semplici autorità di diversi antichi autori senza badare ai monumenti dell'arte[54].

Tale opzione metodologia comporta, come Fea ribadisce, una strutturale coazione al frammentismo intrinseca alle *Anmerkungen*, accompagnata da una tensione ad espandersi, documentata dell'intenzione dell'autore di ampliarle dopo la pubblicazione nel 1761[55].

> Avete equivocato parimenti nel figurarvi, o nel pretendere quasi, che Winckelmann facesse un'opera compita d'architettura, come l'hanno fatta lo Scamozzi, e l'Alberti; quando egli non ha inteso di fare altro, che mettere insieme quelle osservazioni, che andava facendo nel leggere i classici, e nel vedere le fabbriche antiche[56].

Per confutare le reprimende di Boni, che giudicava le *Anmerkungen* ben poca cosa per essere il frutto di cinque anni di ricerche, Fea puntualizza che in quello stesso lasso di

51 Fea, *Risposta*, cit. (vedi nota 3), p. 5.
52 Cfr. [Boni], *Storia delle arti del disegno*, cit. (vedi nota 9), p. LXVI.
53 Fea, *Risposta*, cit. (vedi nota 3), pp. 7-9.
54 Ivi, p. 9.
55 Cfr. M. Gross, M. Kunze, *Enleitung*, in *Winckelmann: Schriften zur antiken Baukunst*, cit. (vedi nota 7), pp. IX-XXXIV (in particolare pp. XVI-XVII), pp. 71-88.
56 Fea, *Risposta*, cit. (vedi nota 3), p. 10.

ANNALI 2019_.indd 230 18/11/19 14:25

tempo Winckelmann stava del pari attendendo al concepimento della *Geschichte*, al confronto con la quale le *Anmerkungen* non erano tenute dall'autore stesso «un capo d'opera, […] da mettere a confronto colla Storia delle Arti del Disegno, o con quelle dell'Alberti, e dello Scamozzi»[57].

Conclusa l'escussione delle critiche che pertinenti «in generale»[58] all'opera, Fea passa ad esaminare partitamente le mende di dettaglio segnalate da Boni, rimarcando i fraintendimenti e gli errori in cui il severo censore fosse incorso[59], per procedere poi alla difesa dell'apparato di note apposto al testo[60].

Per il rilievo acquisito nella reprimenda del Boni dalla *vexata quaestio* dei templi di Paestum è opportuno riferire della risposta di Fea, che nega il proprio debito nei confronti del rivale, asserendo di aver riconosciuto il carattere dorico e non tuscanico dell'ordine architettonico ivi adottato, prima dello stesso Boni e in autonomia rispetto agli scritti pubblicati in materia da quest'ultimo[61].

Toccato sul vivo dal tono e dai contenuti del libello, Boni non può esimersi dal reagire per le rime, e affida la sua risposta, datata in calce *«Dal Caffè degl'Inglesi in Roma 30. Luglio 1786»*, alla penna dello pseudonimo Bajocco[62].

Del tenore assunto ormai dalla *querelle* si può giudicare dalle avvertenze che lo stampatore si sente in dovere di premettere al testo ad uso del lettore, che viene messo in guardia nei confronti del dilettantismo e dell'incompetenza dimostrate da Carlo Fea nel suo esercizio di traduzione e curatela dell'opera winckelmanniana: «Essendomi capitata la presente lettera, dalla quale può apprendersi una facil maniera di far subito Libri, ed acquistarsi credito, e di parlare di molte materie, che richiedono pratica, ed esercizio senza essersi preso per l'innanzi il fastidio di studiarle»[63].

Fea viene accusato di aver «mendicato lumi»[64] presso gli ambienti artistici romani per emendare la propria ignoranza, e di essere un mero erudito, perciò incapace di intendere le opere d'arte, le quali sono tali che «non se ne possa giudicare colla sola erudizione, e a forza di citazioni Greche, e Latine»[65].

57 *Ibidem.*

58 *Ibidem.*

59 Ivi, pp. 10-17.

60 Ivi, pp. 17-28.

61 Ivi, pp. 19-22. Segue una puntigliosa confutazione delle notazioni critiche riservate da Boni alle *Osservazioni sull'architettura dell'antico tempio di Girgenti in Sicilia*, alle pp. 28-39.

62 [O. Boni], *Lettera di Bajocco al ch. signor abate Carlo Fea giureconsulto, o sia, Memorie Per servire alla Storia Letteraria di questo nuovo Scrittore di Antiquaria, e Belle Arti*, Cosmopoli 1786. Cfr. Ridley, *The Pope's archaeologist*, cit. (vedi nota 2), pp. 43-45; Rolfi, *Onofrio Boni e l'Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, cit. (vedi nota 35), pp. 192-194; Id., *«Agli Amatori delle belle arti Gli Autori»*, cit. (vedi nota 2), p. 178.

63 [Boni], *Lettera di Bajocco*, cit. (vedi nota 62), "s.i.p." (ma p. III).

64 Ivi, p. V.

65 Ivi, p. VI.

ANNALI 2019_.indd 231 18/11/19 14:25

Nel gioco di specchi che ormai governa la retorica argomentativa di Boni, sulla figura di Fea riverbera l'immagine di Winckelmann, anch'egli privo di diretta esperienza nella pratica delle arti e perciò debitore, per la finezza dei giudizi espressi nella *Geschichte* delle opinioni e dei consigli dell'amico Mengs[66].

La disonestà intellettuale di Fea si sarebbe manifestata, secondo il medesimo schema, per quanto riguarda la traduzione del testo delle *Anmerkungen* dal tedesco, lingua di cui «non sa una parola»[67], vedendosi così costretto a mendicare aiuti e consulenze, senza tuttavia poi render merito e giustizia ai proprî consiglieri.

L'attacco personale si interrompe con un inciso che sposta per breve il discorso di Boni sul piano dell'analisi dell'opera winckelmanniana, con una considerazione rilevante per la comprensione del rapporto tra *Anmerkungen* e *Geschichte* all'interno dell'economia complessiva della produzione intellettuale di Winckelmann e che verrà più oltre ripresa e sviluppata.

> I primi due tomi della vostra Opera, che conviene separare affatto dal terzo, che voi avete fabbricato di pianta, sono generalmente piaciuti, come quelli, che contengono la vera Storia delle Arti del Disegno, e sono il deposito dell'immensa erudizione di un grandissimo Antiquario come il Winkelmann, e delle osservazioni, e profondi giudizj su i monumenti antichi delle Arti di un rarissimo Pittore Filosofo, come il Mengs[68].

A Fea viene quindi imputato di aver evitato di citare tutti coloro nei confronti dei quali sarebbe stato debitore, come un «questuante» «seccante»[69], insistente e ingrato, per la stesura dell'apparato critico del testo tra i quali spiccherebbero, tra gli altri, le figure di Ennio Quirino Visconti e di Luigi Lanzi[70].

Il curatore dell'edizione italiana dell'opera è inoltre nuovamente accusato di aver artatamente gabellato come stampato del 1784 il Terzo Tomo, uscito in realtà nel 1786,

66 *Ibidem*.

67 *Ibidem*. Cfr. Ferrari, *L'eredità culturale di Winckelmann*, cit. (vedi nota 5), p. 21; Id., *«Un'opera che fa onore al secolo sè dicente illuminato»*, cit. (vedi nota 5), pp. 264-267.

68 [Boni], *Lettera di Bajocco*, cit. (vedi nota 62), p. VII.

69 Ivi, p. IX.

70 Ivi, p. VIII e *passim*. Tra i consulenti di Fea va rimarcato il ruolo fondamentale rivestito da José Nicolás de Azara e, per quanto riguarda la traduzione del testo dal tedesco, da Johann Friedrich Reiffenstein, già amico e collaboratore di Winckelmann. Cfr. Ferrari, *L'eredità culturale di Winckelmann*, cit. (vedi nota 5), pp. 19-38; Id., *«Un'opera che fa onore al secolo sè dicente illuminato»*, cit. (vedi nota 5), pp. 264-280; Id., *I traduttori italiani di Winckelmann*, cit. (vedi nota 5), pp. 168-173; Id., *Publikationsgeschichte, Übersetzungen und Editionsgeschichte (1755–1834)*, cit. (vedi nota 5), p. 336; Id., *Il transfert italiano di Johann Joachim Winckelmann*, cit. (vedi nota 5), pp. 22-23. Un esaustivo inventario dei "consiglieri" redatto da Boni potrà peraltro consentire di ricostruire la rete di relazioni personali sottesa all'impresa di Carlo Fea, costituendo così un documento di qualche interesse per uno studio informato al paradigma ermeneutico del *transfert* culturale.

ANNALI 2019_.indd 232 18/11/19 14:25

al fine di avvalersi in tal modo – sì da farli passare per proprî – di contributi critici estrapolati da opere pubblicate nell'«intervallo dalla falsa alla vera data»[71], sentendosi per questa ragione legittimato a non citarle[72].

Boni revoca poi in dubbio la reale conoscenza del greco antico da parte di Fea, che peraltro ne farebbe sfoggio[73].

Terminata la reprimenda relativa alla «parte della letteratura e della erudizione»[74], Boni passa a dileggiare, con acrimonia ancor più aspra e sostenuta da un nutrito centone di esempi[75], la disarmante, radicale incompetenza e la mancanza di sensibilità palesate da Fea per le arti figurative e per l'architettura: «che vi manca nelle Belle Arti fino la vista materiale degli occhi non che il gusto, ed il criterio»[76] .

«Avevi pensato, è vero, ad un buon mezzo, per fare una bella edizione di Winkelmann a cui vi siete accinto troppo presto passato dal Foro alle Belle Arti, con una questua generalissima per la Città: ma avete sbagliato nell'eseguirlo»[77]. Conclusa così questa livorosa e analitica istruttoria sulle competenze e sulla sensibilità artistica del curatore e sul *modus operandi* messo in atto nell'elaborazione della sua edizione delle opere di Winckelmann[78], Boni torna a entrare più puntualmente nel merito al contenuto del terzo tomo, e, segnatamente alla traduzione delle *Anmerkungen*:

> Veniamo adesso al vostro terzo tomo. Come in coscienza potete […] farlo passare per *Istoria delle Arti*, e specialmente dell'Architettura? Come avete mai creduto, che possa stare a fronte degli altri due tomi, che soli contengono l'opera classica del Winkelmann […]? Cominciano le *osservazioni sull'Architettura degli Antichi* del Winkelmann; opuscolo di poche carte, in cui il meno, di cui si occupi l'autore è la storia dell'Arte, non seguitandola per serie di tempi, ma solo dando al pubblico alcune osservazioni, che aveva fatto sugli edifizj di Roma, e per *l'essenziale dell'Architettura*, e sopra *i suoi ornamenti in genere*. Un poco più accosta al tema in quelle 10. carte delle sue *osservazioni sull'antico Tempio di Girgenti*: ma una fabbrica, o due non possono dare l'idea dell'Arte dalla sua nascita sino a Vitruvio. […] Ma […] le brevi osservazioni del Winckelmann sul tempio di Girgenti non servono a prestare il nome di *Storia* a tutto il tomo, di cui formano appena la quinta parte[79].

71 [Boni], *Lettera di Bajocco*, cit. (vedi nota 62), p. X.
72 *Ibidem*.
73 Ivi, p. XI.
74 *Ibidem*.
75 Cfr. Ivi, pp. XII-XIII.
76 Ivi, p. XII.
77 Ivi, p. XIII.
78 Ivi, pp. VIII-XIII.
79 Ivi, pp. XIII-XIV.

ANNALI 2019_.indd 233 18/11/19 14:25

Poiché anche gli altri due testi – le lettere di Winckelmann sulle scoperte di Ercolano[80] e la *Dissertazione sulle rovine di Roma*[81] redatta da Fea stesso – che completano il volume costituendone più della metà, nulla «hanno a che fare con la *storia dell'Architettura*»[82]; il terzo tomo, che Fea è accusato di aver «fabbricato di pianta, e niente ha a che fare cogli altri due»[83], risulterebbe agli occhi di Boni del tutto eterogeneo per impianto categoriale, «per il valore delle cose»[84] e «per la loro qualità»[85] rispetto ai contenuti dei primi due e perciò superfluo.

Le conclusioni cui Boni approda si librano così al di sopra dell'aspro contenzioso polemico nei confronti di Fea, e non riguardano soltanto la struttura compositiva dell'impresa editoriale da quest'ultimo inopportunamente suggellata da un incoerente terzo tomo.

Da esse si evince infatti l'evidenza di una originaria asimmetria intrinseca al «sistema delle arti» idealmente modellato da Winckelmann con la coppia *Anmerkungen-Geschichte*, e dal quale sarebbe assente una autentica *«storia dell'Architettura»*[86] se non in forma atrofica ed embrionale nelle *Anmerkungen über die Baukunst der alten Tempel zu Girgenti in Sicilien*[87], dove l'analisi degli arcaici templi dorici innesca realmente un incunabulo di «temporalizzazione», secondo uno schema concettuale che, come potremo osservare, si ritrova, in forma più compiuta proprio nella trattazione dell'ordine dorico contenuta nelle *Anmerkungen über die Baukunst der alten*.

L'invettiva di Boni tuttavia non si esaurisce con la critica all'impostazione dell'opera di Fea, per nuovamente rigurgitare sul piano dell'attacco personale. A Fea infatti, reo di non intendere il tedesco, si imputa anche la più profonda ignoranza delle conoscenze elementari in tema di architettura, evocando aneddoti personali che rivelerebbero come egli si trovasse in impaccio a maneggiare lo stesso lessico tecnico pertinente all'architettura antica[88], per rimarcare infine gli innumeri svarioni presenti nell'opera.

Boni accusa ancora Fea di non aver «mai saputo chiaramente cos'era un ordine Dorico»[89], come dimostra il fatto che egli abbia potuto fare proprie le già citate tesi di Padre Paoli – oggetto di aspre critiche da parte dello stesso Boni in una recensione

80 Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, Tomo III, cit. (vedi nota 5), pp. 187-266.
81 Ivi, pp. 267-416.
82 [Boni], *Lettera di Bajocco*, cit. (vedi nota 62), p. XIV.
83 Ivi, p. XIV.
84 *Ibidem*.
85 *Ibidem*.
86 *Ibidem*.
87 Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, cit. (vedi nota 5), pp. 107-128. Cfr. E.M. Moormann, *Winckelmann und die griechischen Tempel von Agrigento*, in: *Winckelmann-Handbuch*, cit. (vedi nota 4), pp. 180-184.
88 Cfr. [Boni], *Lettera di Bajocco*, cit. (vedi nota 62), p. XV.
89 Ivi, p. XV.

ANNALI 2019_.indd 234 18/11/19 14:25

pubblicata sulle "Memorie per le Belle Arti" dell'agosto 1785[90] –, il quale aveva avallato l'origine etrusca dei templi di Pesto, interpretandone le colonne come tuscaniche piuttosto che doriche[91]. Il tema è fomento per il rancore di Boni, che non aveva perdonato – «la cosa puzza di rapina manifesta»[92] – al rivale la ritrattazione da questi affidata al già citato *errata corrige* postumo introdotto nella *Spiegazioni dei rami* senza tuttavia riconoscere il debito nei suoi confronti per le puntualizzazioni in tal senso affidate alle "Memorie per le Belle Arti" dell'agosto 1785.

Dopo aver indugiato sull'argomento[93] e riattizzate le polemiche relative alla trattazione del tempio di Giove Olimpico a Girgenti e alle interpretazioni di Fea circa il proporzionamento ivi attestato per l'ordine dorico[94], Boni passa quindi a stigmatizzare il giudizio espresso dallo stesso nella Prefazione[95] al Tomo III, allorquando, raffrontando le *Anmerkungen* con il lascito della precedente tradizione trattatistica, era giunto ad affermare che Winckelmann aveva «sparso nelle sue osservazioni molte belle, e nuove ricerche, ed osservazioni, che non si trovano in altri Scrittori, che hanno trattato la materia per lo più superficialmente, e da semplici Architetti»[96]. Il dissenso di fronte a tale asserzione lo induce a trascorrere nella sua polemica da Fea all'opera stessa di Winckelmann, per censurare in tal modo le *Anmerkungen*, sminuendone il valore e rimarcandone l'etrogeneità nei confronti della *Geschichte*:

> Per farla corta lette le Osservazioni di Winkelmann nessuno ci ha trovato queste gran cose, non mai dette *da quei semplici, e superficiali Architetti* a riserva di tre o quattro erudizioni di mere curiosità antiquarie, che non recano all'Arte nessun notabile profitto; bensì le hanno trovate mancanti di moltissime cose d'importanza dette più profondamente, e con più metodo dagli altri. Voi però siete compatibile: dovevi accreditare questo vostro terzo tomo, perché non scomparisse accanto agli altri due[97].

In ragione di ciò, e considerati i molti sforzi ai quali Fea si dovette sottoporre al fine di emendare i molti suoi errori nelle *Aggiunte* al testo, Boni conclude reiterando l'auspicio che il terzo, esecrando tomo mai avesse visto le stampe.

90 Cfr. [Boni], *Rovine della citta di Pesto*, cit. (vedi nota 18), p. LXXXIX.
91 Cfr. [Boni], *Lettera di Bajocco*, cit. (vedi nota 62), pp. XV-XVI.
92 Ivi, p. XVI.
93 Cfr. Ivi, pp. XVI-XVII.
94 Cfr. Ivi, pp. XVIII-XIX.
95 C. Fea, *Prefazione dell'Ab. Carlo Fea*, in Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno*, Tomo III, cit. (vedi nota 5), pp. V-XII, in particolare pp. V-VI.
96 Cfr. [Boni], *Lettera di Bajocco*, cit. (vedi nota 62), p. XX.
97 Cfr. Ivi, p. XX.

ANNALI 2019_.indd 235 18/11/19 14:25

A questo punto, dopo aver sostanzialmente ribadito le critiche già esposte nelle recensioni pubblicate nelle "Memorie per le Belle Arti", Boni si sente in dovere di far fronte alla veemente risposta polemica che il curatore dell'edizione italiana dell'opera di Winckelmann aveva immediatamente dato alle stampe.

Sulle argomentazioni di Fea, Boni glissa, affidandosi al giudizio del «pubblico»[98], per esprimere non senza ironico distacco, la sua perplessa indignazione nei confronti della «bassezza di sentimenti e viltà di educazione» a cui l'abate si sarebbe «degradato» abbandonadosi a una ridda di «ingiurie»[99].

Ironia condita di irridente paternalismo connota l'epilogo del testo[100], nel quale Fea è invitato a esercitarsi nello studio e nella pratica delle belle arti e dell'architettura, per poter quindi con maggior diritto scrivere sulle stesse e affrontare con minor dilettantismo, e senza dover mendicare o estorcere lumi ad altri, l'impresa – annuciata dallo stesso Fea –, di voler por mano ad una nuova edizione commentata del trattato di Vitruvio.

Ridondante rispetto a quanto esposto nel recente ciclo di recensioni pubblicate sulle "Memorie per le Belle Arti" quest'ultimo intervento di Boni-Bajocco arricchisce tuttavia di un nuovo, significativo contributo teorico il dibattito sull'identità delle *Anmerkungen* e sul ruolo da ascrivere loro nell'economia della produzione winckelmanniana, segnatamente in relazione alla *Geschichte*.

Esenti, a dispetto del tema affrontato, dalle intenzionalità normative e regolistiche della trattatistica architettonica, le *Anmerkungen* sono giudicate opera minore a confronto con la *Geschichte*, pienamente inscritte nell'alveo della tradizione erudita e non vivificate da quella sensibilità di giudizio estetico che Winckelmann aveva potuto mutuare dall'amico Mengs nel confrontarsi con le arti figurative.

Riguardo alla *Geschichte* Boni rimarca qui, come si è detto, con grande lucidità teorica, il fondamentale discrimine epistemologico che, a ben vedere, orienta a sé anche gli altri elementi segnalati come peculiari delle *Anmerkungen*: l'assenza della categoria della temporalità a governare il sistema concettuale preposto all'analisi dell'architettura antica, della quale non si fa storia, per accumulare in un quadro acronico un vasto repertorio di frammentarie nozioni erudite estrapolate da fonti di diversa natura – letterarie, archeologiche, iconiche –, inquadrate entro uno schema generale informato alla struttura materiale dell'edificio, mutuato dalla trattatistica architettonica.

Ciò di cui il recensore non si avvede, tuttavia, o non si sente in dovere di segnalare, è come lo schema interpretativo fondato sul concetto di «temporalizzazione» che tra-

98 Cfr. Ivi, p. XXI.
99 Cfr. Ivi, p. XXII.
100 Cfr. Ivi, p. XXIII-XXIV.

ANNALI 2019_.indd 236 18/11/19 14:25

luce nell'analisi degli arcaici templi di Girgenti, venga in realtà ad innervare, con ben altra consapevole coerenza teorica e sistematicità analitica, la trattazione dell'ordine dorico contenuta nelle stesse *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*[101].

Incastonato in un testo informato ai dettami dell'erudizione antiquariale, il passo si affranca infatti nettamente da essa per sviluppare, con una evidente cesura epistemologica[102], quelle stesse, inedite procedure di esegesi e di tassonomia delle opere d'arte che nella *Geschichte* verranno a dispiegarsi nella compiutezza delle proprie implicazioni ermeneutiche.

Si codifica qui infatti una lettura dell'ordine dorico realmente ordinata «per serie di tempi[103] – «Zeiten»[104], «epoche»[105] dello stile –, incunabolo di una compiuta, per quanto sintetica, storia dell'architettura, fondata sulla complessità di interrelazioni tra configurazioni formali e temporalità, intesa quest'ultima non già come neutra sequenzialità cronologica bensì come tempo umano, intessuto di cultura e di politica, che costituiscono agenti qualificanti a modellare le forme e che in esse si rispecchiano.

101 Cfr. Winckelmann, *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi*, in Id., *Storia delle Arti del Disegno*, cit. (vedi nota 5), pp. 46-54.

102 Nelle *Anmerkungen* il ricorso alla categoria della temporalità si riscontra peraltro anche nel capitolo dedicato alla trattazione dell'ornamento in architettura e in relazione al ciclo evolutivo dell'ordine corinzio: Winckelmann, *Storia delle Arti del Disegno* , Tomo III, cit. (vedi nota 5), pp. 86-106 e pp. 59-61. Cfr. Testa, *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte*, cit. (vedi nota 8), pp. 253-260; Id., *Winckelmann e l'architettura antica*, cit. (vedi nota 4), pp. 122-124, 140-150; Id., *Le Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, cit. (vedi nota 4), pp. 337-344, 353-354; Id., *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, cit. (vedi nota 4), pp. 213, 217-219.

103 Boni, *Lettera di Bajocco*, cit. (vedi nota 62), pp. XIII-XIV.

104 Winckelmann, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, cit. (vedi nota 5), p. 25.

105 Winckelmann, *Osservazioni sull'Architettura degli Antichi*, cit. (vedi nota 101), p. 49.

ANNALI 2019_.indd 237 18/11/19 14:25

RAGIONI FIGURATIVE IN DIFESA DI DANTE. LE LEZIONI SULL'*INFERNO* DI GIOVAN BATTISTA GELLI

Figurative arguments in defence of Dante. Lectures on the Inferno *by Giovan Battista Gelli*

Silvia Vantaggiato

In 1553, Giovan Battista Gelli was appointed reader of Dante's *Divina Commedia* at the Accademia Fiorentina and commented the verses of the *Inferno* until 1563. In his exegetical practice, Gelli stressed some topics relating to the past and contemporary art literature. Particularly, in 1555 he focused on the *Inferno* V, where Dante meets the lustful people. Lust whirled them out of their senses; they are sentenced to the whirlwind that their particular sin has reaped. In these lectures, we can underline Gelli's remarkable contribution to sixteenth-century art criticism. He researches painting and literature according to the Aristotelian categories and defends Dante Alighieri and Michelangelo Buonarroti in contraposition to Petrarch's poetry and the Flemish art. By comparing the intellectual struggle between Florence and Venice (spatial criterion) and sixteenth-century art criticism, characterised by Vasari (time-limit criterion), this study aims to contextualize Gelli's remarks concerning art and literature.

ANNALI 2019_.indd 238 18/11/19 14:25

SVELARE E OCCULTARE LA VERITÀ: IL *SILENO DI ALCIBIADE* E LE IMPRESE DELL'ACCADEMIA DEGLI OCCULTI DI BRESCIA

Unveiling and Hiding the Truth: the Silenus of Alcibiades *and the Device of the "Accademia degli Occulti" in Brescia*

Sonia Maffei

This essay examines the devices of Accademia degli Occulti in Brescia, paying special attention to the comment of Bartolomeo Arnigio *Discorso intorno al Sileno. Impresa de gli Academici Occulti* (1568). The aim of the research is to study Arnigio's text and analyze the symbolic figure of the device of the Accademy, which is engraved in the frontispiece of the book: a Silenus with two hinged windows in his breast. The figure is a metaphor taken from two texts: Plato's *Symposium* (and Erasmus' *Adagia*) and Vitruvius' *De architectura*. In Plato's text Alcibiades likens Socrates to a Silenus figure: an ugly half-man and half-animal but if you look inside, you can see a beautiful god and encrusted with jewels, a hidden treasure. On the contrary Vitruvius reflects on Socrates' statement that the human breast should be furnished with open windows, so that men do not keep their feelings concealed, but have them open to view. The recovery of the Erasmian silenic dimension seems on the one hand to be linked to the practices of religious concealment which were widespread in post-Tridentine Italy, but on the contrary the windows on the breast of Silenus refer to the gesture of revealing, thus making all his intentions clear. The device of Occulti, therefore, shows a double meaning, which is reflected in the academy's activities.

ANNALI 2019_.indd 239 18/11/19 14:25

ANTONIO ZANCHI E LE SUE "INVENZIONI PER INCISIONI". IL «DESSEGNO» PER LA *VENETIA AFLITA* DEL BOSCHINI

Antonio Zanchi and his "inventions for engraving". The «dessegno» for Boschini's Venetia Aflita

Milena Bortone

Among the most active artists in Venice during the second half of the seventeenth century, Antonio Zanchi is considered to have one of the most relevant and important personalities. As a leading figure of the poetry of "*Tenebrosi*", the artist is remembered as being extremely productive in the pictorial field, whereas very little is known about his commitment as *peintre-graveur* and the information about him is incomplete. This, however, was a part of his life that had considerable relevance within his career, although this has entered the general debate only in relatively recent times. After establishing the milestones of this re-discovery, the present essay will introduce Zanchi's unedited works of art. Hence, the focus will be on the engraving placed at the beginning of Marco Boschini's *Venetia Aflita*, a work that has already been widely studied but never as a part of Zanchi's drawing catalogue. Moreover, the literary work in its entirety represents a fundamental literary source giving due weight to the artist as engraver.

ANNALI 2019_.indd 240 18/11/19 14:25

«BREVE, MA VERITIERA STORIA DELLA VITA DI UNA NOSTRA PITTRICE»: L'ELOGIO DI ROSALBA CARRIERA DI GIROLAMO ZANETTI

"Brief but truthful History of the life of our Paintress": the praise of Rosalba Carriera by Girolamo Zanetti

Chiara Piva

This article intends to reconsider the praise of Rosalba Carriera given by Girolamo Zanetti at the Academy of Letters and Arts in Padua on 6 December 1781, and published thirty-seven years later in 1818 at the Alvisopoli Tipografia, as a wedding present for the marriage of Caterina Querini Stampalia and the Count Girolamo Polcastro. This text has been used frequently as a source of information on the biographical events of the Venetian Paintress, but in this context it is mostly reconsidered in order to reconstruct the figure of its author, Girolamo Zanetti, a scholar who is almost unknown to modern critics. On the other hand, by comparing the different handwritten versions and the final printed work, this article analyses the occasion of its publication, the date, the people involved and the typography that created the volume. In this way the Praise acquires a new meaning in the context of Rosalba's fortune and allows us to review the evaluation which was attributed to the Paintress between the eighteenth and nineteenth century.

ANNALI 2019_.indd 241 18/11/19 14:25

«FACENDO QUESTE COME LA TERZA PARTE DELLA STORIA DELLE ARTI DEL DISEGNO». IL DIBATTITO SULL'IDENTITÀ DELLE *ANMERKUNGEN ÜBER DIE BAUKUNST DER ALTEN* DI WINCKELMANN NELLA QUERELLE TRA ONOFRIO BONI E CARLO FEA

«Making these as if they were the third part of the History of the Arts of Drawing». The debate on the identity of the Anmerkungen über die Baukunst der Alten *by Winckelmann in the dispute between Onofrio Boni and Carlo Fea*

Fausto Testa

This contribution analyses the reception in Italy of the *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, translated and published by Carlo Fea in 1786. The review that was promptly written by Onofrio Boni in "Memorie per le Belle Arti" and the debate with Fea himself that followed in the subsequent months contributed to defining the placing of the work in relation to the erudite tradition and to architectural treatises, from which the *Anmerkungen* borrow themes and methods of argumentation. Furthermore the clear epistemological faultline that separates them from the *Geschichte der Kunst des Alterthums* is underlined, and it is moreover possible to grasp the lines of theoretical and structural continuity that connect the two texts from a genealogical perspective with respect to Winckelmann's *opus magnum*.

ANNALI 2019_.indd 242 18/11/19 14:25

CRITICA E STORIOGRAFIA

ANNALI 2019_.indd 243 18/11/19 14:25

ANTONIO SOLARIO E GLI AFFRESCHI NEL CHIOSTRO DEL PLATANO A NAPOLI. SPUNTI DI CRITICA TRA OTTO E NOVECENTO E PROBLEMI ICONOGRAFICI

Letizia Gaeta

L'argomento che si sta per esporre riguarda un segmento di storia della critica d'arte a Napoli nell'ultimo lustro del XIX secolo, i cui protagonisti appartengono a quella "cerchia di uomini" che intesero riportare il dibattito sulle opere d'arte partenopee in un quadro di riferimenti intellettuali più ampio. Il caso degli affreschi in oggetto costituisce l'occasione per ripercorrere, dalle pagine di una rivista non sempre citata, una parte della loro vicenda storiografica con alcune ipotesi interpretative[1].

Nel 1897 Benedetto Croce attese che il suo amico Nunzio Federico Faraglia ultimasse gli interventi a puntate dedicati agli affreschi del Platano, affidati alle pagine di *Napoli nobilissima* proprio tra il 1896 e il 1897, per scrivere, sulla stessa rivista, una lettera aperta, critica e affettuosa al tempo stesso, in merito alle posizioni assunte dal collega, già da tempo vivace fiancheggiatore del nuovo corso degli studi sull'arte napoletana promosso da Croce stesso[2]. Ma prima di addentrarci compiutamente nei problemi di metodo posti da Croce in relazione all'autore di quel ciclo d'affreschi, ossia Antonio Solario veneto, detto lo Zingaro, converrà rintracciare il filo del ragionamento sull'artista che iniziava a catturare l'interesse degli studiosi da Nord a Sud, rammentando che Faraglia aveva dato avvio alla sua battaglia a De Dominici, così sentita e pugnace in quel momento, giudicando la biografia dedicata al pittore dallo scrittore settecentesco tra le più emblematiche per infondatezza e incoerenza. Nel 1894 infatti con l'articolo *Due pittori per amore*, Faraglia "smascherava" l'espediente narrativo di De Dominici, il quale aveva esemplato aspetti della vita del Solario (1382-1455) su quelli del fiammingo Quentin Metsys, che da fabbro si era reinventato pittore per amore di una fanciulla, così come il "ferraio" Solario, inna-

1 Sul ruolo della rivista in questione si veda particolarmente N. Barrella, *"Come capitoli di un libro per la storia della città": la prima serie di "Napoli Nobilissima" tra erudizione, topografia e storia dell'arte*, in *Le riviste d'arte in Italia dall'Ottocento all'età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, Atti del convegno (Torino, 3-5 ottobre 2002), a cura di G.C. Sciolla, Milano 2003, pp. 27-35, qui altri spunti bibliografici sul dibattito animato da Croce e "da questa cerchia di uomini". Sulla figura di Faraglia, un'utile lettura è R. Mormone, *Scrittori d'arte a Napoli nel secolo XIX: Nunzio Federico Faraglia*, "Napoli nobilissima", IV, XXX, 1991, pp. 3-9.

2 N.F. Faraglia, *I dipinti a fresco nell'atrio del Platano in S. Severino in Napoli*, "Napoli nobilissima", I, V, 1896, 4, pp. 49-52, 9, pp.135-137, 11, pp. 167-168; VI, 1897, 4, pp. 56-58, 7, pp. 103-106.

ANNALI 2019_.indd 245 18/11/19 14:25

moratosi della figlia di Colantonio di Fiore (il Colantonio di Summonte, maestro di Antonello), si sarebbe dedicato con profitto all'arte in un contesto tutto fiammingo, con una cronologia incompatibile con quella "dichiarata" dalle venti storie sulle pareti del chiostro del Platano nel monastero benedettino dei Santi Severino e Sossio a Napoli[3]. L'incompatibilità era per lo studioso motivata innanzitutto da quanto emerso dalle sue incessanti ricerche d'archivio sul complesso monumentale della chiesa e del monastero, pubblicate nel 1878[4]: il chiostro era stato costruito infatti verso il 1460[5]. Le ragioni dello stile erano questioni, come si vedrà, ancora da mettere a fuoco nel dibattito degli studi. Pertanto, dopo avere smontato la cronologia sul pittore, Faraglia si cimenta nell'analisi descrittiva degli affreschi. Lo fa in cinque puntate con un *incipit* che suscita l'immediata reazione di Croce il quale anticipa, con una chiosa aggiunta in bozze al primo articolo, quanto poi argomenterà nella succitata lettera del 1897. Quando Faraglia si occupa di quell'opera aveva già in precedenza passato al setaccio gli archivi, tentando di rintracciare, senza trovarle, le carte antiche che dessero notizie sull'autore; o piuttosto sugli autori come riteneva il ricercatore, persuaso che l'opera fosse stata eseguita da più maestri. Nell'analizzare le venti scene narranti le vicende della vita di san Benedetto, lo storico napoletano poteva contare su alcune prestigiose considerazioni critico-stilistiche. Cavalcaselle, nei suoi viaggi al Sud, tra il 1859-1860 e ancora nel 1868 e nel 1875, aveva gettato un occhio a quegli affreschi, riportandone l'impressione di una cultura umbro-peruginesca non senza reminiscenze fiamminghe[6]. Anche a Burckhardt erano parsi «una forte opera della fine del secolo XV, simili ai lavori umbri della scuola del Pinturicchio, o addirittura di origine umbro-fiorentina […]. Veramente il tipo umano in essi ritratto ha qualche cosa di ottuso […] ma un grande numero di figure viventi compensa questo difetto»[7], mentre l'autorevole voce del morelliano Gustavo Frizzoni, in *Arte italiana del Rinascimento* del 1891, rappresentava in quel frangente una voce dissonate poiché vi riscontrava «la più stretta attinenza coll'arte veneta, come venne esercitata da pittori quali un Carpaccio, un

3 Id., *Due pittori per amore*, "Napoli nobilissima", I, III, 1894, pp. 113-117.

4 Id., *Memorie artistiche della chiesa benedettina dei SS. Severino e Sossio*, "Archivio Storico per le Province Napoletane", III, 1878, pp. 235-252.

5 Le notizie sul monastero sono ora in J. Mazzoleni, *Il monastero Benedettino dei SS. Severino e Sossio sede dell'Archivio di Stato di Napoli*, Napoli 1964, pp. 122-123; vedi inoltre M.R. Pessolano, *Il convento napoletano dei SS. Severino e Sossio. Un insediamento monastico nella storia della città*, Napoli 1978.

6 Cfr. D. Levi, *Cavalcaselle a Napoli*, 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 ("Bollettino d'Arte", vol. speciale, VI, LXXXVIII, 2003), p. 61. Le osservazioni di Cavalcaselle sugli affreschi sono in J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of painting in North Italy*, II, edited by T. Borenius, London 1912, pp. 436-437.

7 Riportiamo da Faraglia, *I dipinti a fresco*, cit. (vedi nota 2), p. 49.

ANNALI 2019_.indd 246 18/11/19 14:25

Montagna e simili, astrazion fatta dal loro superiore valore artistico»[8]. Il conforto veniva dalla testimonianza del 1623 di Cesare D'Engenio, che lo studioso lombardo aveva saputo cogliere con opportunistica intelligenza. Di fatto l'uso di questa "fonte" napoletana, scritta poco più di un secolo dopo la realizzazione di quegli affreschi, riportava con vivezza un'informazione cui aveva dato voce anche De Dominici e forse proprio a causa di ciò non valorizzata a sufficienza da Faraglia, come ricaveremo dalle parole di Croce. D'Engenio aveva scritto a proposito del secondo dei tre chiostri: «fu dipinto a fresco da Antonio Solario singolar pittore veneziano per sopra nome dett'il Zingaro, il qual fiorì nel 1495. Questi dipinse la vita e i miracoli di San Benedetto, nella qual pittura si veggono le teste delle figure ritratte dal naturale, ch'a riguardarle paiono vive, e porge a riguardanti e meraviglia, e stupore»[9].

Riguardo al dato di cultura degli affreschi, Faraglia evidenzia, negli studi fin lì menzionati, la sostanziale divergenza di opinioni, sintetizzabile nei due linguaggi umbro-toscano da una parte e veneziano dall'altro che l'autore degli articoli non sembra poter affrontare con gli strumenti della "moderna" filologia, limitandosi a evocare gli scambi tra "le scuole pittoriche" e imputando ai restauri le alterazioni che avevano compromesso la corretta lettura della superficie dipinta: «chi restaura rifà, rinnova, ringiovanisce; quasi sempre guasta, altera, e sotto il pennello di lui spariscono anche certi segni caratteristici, il pennelleggiare, per esempio, toglie l'impronta personale»[10]. Entriamo in un segmento di storia interessante, quello della tutela e di conseguenza dell'attenzione rivolta a uno dei rari esempi superstiti, già ai tempi di Faraglia, di pittura murale del tardo Quattrocento a Napoli. Di fatto doveva essere ancora viva l'eco delle polemiche consumatesi tra il 1868 e il 1869, riportate dai giornali, che denunciavano la cattiva qualità dell'intervento di restauro sul ciclo, al punto da indurre il sindaco di Napoli a rivolgersi all'Accademia di Belle Arti per richiedere il parere tecnico degli artisti. Fu Domenico Morelli a fornire indicazioni circostanziate sui danni apportati dall'uso di cera diluita nell'essenza di terebentina che falsava la qualità dei colori originari sciolti nell'acqua. L'intervento inevitabile di Giuseppe Fiorelli, che presiedeva la Commissione Consultiva di Belle Arti di Napoli, condusse all'interruzione di quel restauro[11]. Sicché le parole riportate in nota da Faraglia

8 G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento. Saggi critici*, Milano 1891, p. 49. Su Frizzoni allievo di Morelli si veda almeno A. Rovetta, *Tracce del "doppio catalogo" di Giovanni Morelli nei manoscritti di Gustavo Frizzoni all'Ambrosiana: le collezioni milanesi*, "Arte Lombarda", 146-148, 2006, pp. 220-226.

9 C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Napoli 1624, p. 322. È il caso di riportare anche l'opinione di Giovanni Morelli del 1886 – cfr. G. Morelli (I. Lermolieff), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886, p. 65 – al quale gli affreschi parvero umbri.

10 Faraglia, *I dipinti a fresco*, cit. (vedi nota 2), p. 50.

11 Si rimanda a S. Bordini, *Domenico Morelli e il restauro degli affreschi di Antonio Solario a Napoli (1868-1869)*, in *Storia del restauro*, cit. (vedi nota 6), pp. 175-183, che ne ha ripercorso la vicenda. La conferma di quel danno irreversibile è contenuta anche nella relazione di G. Urbani, *Il restauro degli affreschi*

ANNALI 2019_.indd 247 18/11/19 14:25

– «dopo le prime infelicissime prove fatte, pei richiami che si levarono d'ogni parte, per buona fortuna la mala opera fu interrotta» – si riferiscono, pur senza alcun richiamo preciso ai protagonisti di quella situazione, alle circostanze evocate. Lo storico napoletano, che si avvale delle incisioni realizzate da Michele Mastrocchio[12], nel descrivere ogni singola scena, rimane, giocoforza, nell'anticamera del vedere, limitando gli affondi sulla specificità della forma a pochi rimandi ad artisti ed opere dell'Italia centrale, così da porsi più in sintonia con le posizioni di Burckhardt e Cavalcaselle piuttosto che con quella di Frizzoni. Quest'ultimo aveva dato di quel ciclo una lettura in chiave esclusivamente veneta, a rimorchio dei vasti cicli veneziani di Carpaccio e compagnia. Le architetture presenti nelle scene napoletane diventano per Frizzoni la prova dell'origine veneziana dell'autore: «infatti come certe chiese, certi colonnati, portici, campanili che vi si veggono sono affatto estranei a quanto di analogo si riscontra in Napoli»[13]. Come se, verrebbe da dire, di quella stagione architettonica si fosse conservata una *facies* eloquente da permetterci di fare tali perentorie affermazioni. Faraglia, non a caso, paladino della linea umbro-toscana, scrive: «e, dicasi ciò che si voglia, il tipo delle chiese è tutto toscano». Tra i suoi meriti c'è senza dubbio l'aver descritto ogni singola scena e l'aver rimarcato il problema conservativo di un ciclo del Quattrocento che sebbene in forma subordinata, come egli riteneva, non sfigurava al cospetto dei dipinti di Ghirlandaio a Firenze. Inoltre, il giovane della nona scena (fig. 10), ansioso di catturare lo sguardo dello spettatore, che negli sparuti studi era stato, fuggevolmente, ritenuto l'autoritratto del pittore, per Faraglia si confronta senza indugio con l'autoritratto di Filippino Lippi agli Uffizi. Il confronto è proposto con un'immagine fotografica, l'unica nel suo articolato ragionare a puntate, confermando di confondere le "somiglianze" e le familiarità con la sostanza dello stile. E Croce nella lettera del 1897,

di Antonio Solario nel chiostro del Platano a Napoli, "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", 2, 1950, pp. 41-43. Faraglia non manca di fare osservazioni tecniche sulla superficie pittorica, utili a spiegare, anche dopo l'intervento conservativo del 1950, quella sorta di "nebbia" grigiastra che investe soprattutto i panneggi di molte figure, contrariamente agli incarnati dei volti che appaiono meglio conservati rispetto alle vesti e ai panneggiamenti dei monaci. Egli scrive infatti: «abbiamo le prove evidenti della inettezza e della negligenza […] nella tinta nera densa, uniforme delle tuniche benedettine, nelle vernici, delle quali hanno largamente spalmato i dipinti, onde vi diffusero sopra un riflesso di luce che dà una intonazione di pittura ad olio»; Faraglia, *I dipinti a fresco*, cit. (vedi nota 2), p. 50.

12 La consapevolezza che gli affreschi del Platano fossero una rara e preziosa testimonianza del Rinascimento a Napoli è dimostrata da una serie di atti critici del passato da mettere in valore: prima delle incisioni del 1846 di Mastrocchio, utilizzate da Faraglia, già nel 1818 veniva incaricato il pittore Giuseppe Marsigli, noto per le sue riproduzioni degli scavi di Pompei, con il parere dell'Accademia di Belle Arti che considera «molto importante una tale impresa colla quale saranno preservate dall'obblio quelle classiche opere del Zingaro, già maltrattate dal tempo e che vanno ogni giorno deteriorando». Si rimanda a G. Ricciardi, *Una importante riproduzione degli affreschi di Antonio Solario: le incisioni ottocentesche*, "Scrinia", I, 1, 2004, pp. 148-149. Le incisioni di Marsigli, al momento non rintracciate, furono eseguite tra il 1819 e il 1822 e riconosciute dal professor Riccioni, accademico di San Luca. Non è un caso, come nota Giulia Ricciardi, che Mastrocchio fosse allievo di Marsigli.

13 Frizzoni, *Arte italiana*, cit. (vedi nota 8), p. 50.

ANNALI 2019_.indd 248 18/11/19 14:25

al di là della stima per colui che considerava un "ricercatore di verità", non può frenare la lingua e fa puntualizzazioni di metodo sulle fonti e sulle questioni filologiche[14]. Non è un caso che ciò avvenga nella stessa congiuntura critica che vede il grande intellettuale italiano dalle pagine dell'annata 1897 di *Napoli nobilissima* fare un signorile e pungente richiamo a Wilhelm von Bode, che aveva curato la sesta edizione de *Il Cicerone* di Burckhardt, per esigere un aggiornamento sull'arte napoletana sulla base delle indagini scientifiche in corso[15]. In quell'edizione il nostro Antonio Solario, detto lo Zingaro, era ancora la creatura dedominiciana, come se altra acqua sotto i ponti delle ricerche non fosse mai scorsa. Nella reprimenda a Bode, un posto di riguardo spetta agli affreschi del Platano: «ed eccoci allo Zingaro che principale autore degli affreschi del chiostro di S. Severino sia il pittore *veneto* Antonio de Solario, soprannominato lo Zingaro, si può ritenere, secondo me, provato. Che però i venti affreschi non siano di una sola mano è tesi sostenuta ragionevolmente dal nostro Faraglia»[16]. Inoltre, nel riportare una citazione sullo Zingaro dell'autore de *Il Cicerone*, Croce aggiunge: «i napoletani hanno nell'opera del Burckhardt un posto privilegiato come credenzoni, o inventori di storielle, in ciò che concerne la storia della loro arte». E riguardo agli affreschi Croce, non troppi giorni dopo, scriveva all'amico: «Mio caro Faraglia […] io, vedendoti partire in guerra contro la vecchia attribuzione di essi ad Antonio Solario, non seppi dal mio canto star fermo; e, impaziente come il demonio dantesco di Malebolge […] aggiunsi subito, sulle bozze, una mia nota»[17]. All'amico riconosce l'importanza di aver posto l'interrogativo su un intervento a più mani, che continuava però a sembrargli secondario e spiegabile con il paradigma operativo dell'artista-capo e dei suoi numerosi assistenti. Ma attraverso gli affondi delle sue descrizioni, lo storico napoletano tentava piuttosto di persuadere il lettore della convivenza dei due linguaggi, quello appunto umbro-toscano e quello veneziano. Come si vedrà il dibattito odierno è ancora arenato sull'ambivalenza di questi due dati culturali[18]. Nel rammentare

14 B. Croce, *Antonio Solario autore degli affreschi nell'atrio di S. Severino*, "Napoli nobilissima", I, VI, 1897, pp. 122-124: «Non credo che tu stesso voglia dare importanza alla somiglianza che ti è parso di riconoscere tra la figura del pittore degli affreschi, e quel ritratto degli Uffizi che si vuole ora di Filippino Lippi».

15 Per Croce, dopo la prima edizione del 1855, non era più tollerabile accettare che la percezione della storia della critica napoletana fosse ferma sostanzialmente a De Dominici e, forte dell'invito che Bode stesso faceva a segnalare errori e inesattezze, si profonde in una difesa delle ricerche a Napoli secondo un nuovo angolo visuale, a partire da L. Catalani *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli 1842, citando soprattutto Faraglia, «quegli che ha fatto per primo un'ordinata dimostrazione della falsificazione del De Dominici».

16 B. Croce, *Per la settima edizione del «Cicerone» del Burckhardt. Lettera aperta al dr Guglielmo Bode*, "Napoli nobilissima", I, VI, 1897, p. 55, prosegue richiamando le opinioni di Burckhardt sul ciclo e quelle di Frizzoni (ma prima ancora di Catalani che sosteneva la tesi veneta).

17 Croce, *Antonio Solario*, cit. (vedi nota 14), p. 122

18 Rimandiamo fin da ora al lucido saggio di L. Pagnotta, *Per Antonio Solario: un riesame critico e alcune proposte attributive*, "Bollettino d'Arte", VII, XCVI, 9, 2011, pp. 59-109, su cui si dovrà ritornare più avanti. Si rimanda anche a R. Cara, ad vocem *Solari (Solario), Antonio, detto lo Zingaro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCIII, Roma 2018.

ANNALI 2019_.indd 249 18/11/19 14:25

l'affidabilità delle sporadiche fonti napoletane, quasi tutte di seconda mano, Croce elenca D'Engenio, che di certo per parte sua «dové attingere a buona fonte» e Capaccio che menziona dipinti dello Zingaro nelle collezioni napoletane. Pertanto Croce ammonisce l'amico che aveva usato per l'artefice i termini di "misterioso" e "fantastico"[19], specie quest'ultimo non pertinente al pittore il cui nome, sebbene non comprovato da carte d'archivio fino a quel momento, veniva emergendo da uno stropicciato cartiglio alla fiamminga dipinto su una tavola raffigurante la *Madonna con Bambino* allora proveniente dalla pinacoteca Leuchtenberg, oggi alla National Gallery di Londra[20]. Di essa Croce riproponeva l'incisione pubblicata per la prima volta da Laviano a Napoli nel 1842[21], ma soprattutto chiedeva conto a Faraglia del motivo per il quale avesse con premeditazione ignorato l'esistenza di quel quadro del cui ritrovamento si era data notizia a Venezia già nel 1828, allorquando una pulitura disvelava il nome di tal Antonio Solario[22]. Cionondimeno Croce aveva il polso di quanto gli accadeva intorno: la "moderna filologia" era materia di dibattito e sebbene le risultanze portassero acqua alla causa veneta, non poteva sorvolare del tutto sulle ipotesi di un Burckhardt o di un Cavalcaselle che si erano espressi a favore di una cultura umbro-toscana. Sicché è in qualche misura indotto ad affermare:

> ma io voglio rinunziare a questi indizi, sia perché altri come Burckhardt, al quale tu ti accosti, veggono in quegli affreschi reminiscenze della scuola umbra, sia perché i caratteri della scuola non han sempre legame con la patria dell'artista. Se quegli affreschi sono di scuola umbra, ciò vorrebbe dire che lo Zingaro si educò a quella scuola. Del resto, a giudicar nettamente sui caratteri della scuola io mi dichiaro incompetente, specie quando veggo le opposte opinioni dei competentissimi, e quando tra me stesso considero che gli studii sull'arte vanno acquistando tal precisione che fra breve sembrerà tanto strano il sentenziare dei profani su questi argomenti quanto già ora sembra (grazie al cielo) strano il cercare etimologie e parentele fonetiche e morfologiche senza conoscere i metodi e senza possedere la suppellettile della filologia moderna[23].

Nei passi conclusivi della lettera di Croce, sembra di scorgere un invito al saper guardare un quadro; lo fa utilizzando l'espediente della finestra che inquadra un paesaggio nel dipinto di Londra che si conosceva, va precisato, attraverso l'incisione: «Ma guar-

19 Croce, *Antonio Solario*, cit. (vedi nota 14), p. 123.

20 L'opera fu trasportata su tela; per le notizie su di essa si rimanda a Pagnotta, *Per Antonio Solario*, cit. (vedi nota 18), p. 92.

21 N. Laviano, *Cenni sulla vita di Antonio Solario detto lo Zingaro*, Napoli 1842.

22 G.A. Moschini, *Memorie della vita di Antonio De Solari detto il Zingaro, pittor viniziano*, Venezia 1828, pp. 6-9.

23 Croce, *Antonio Solario*, cit. (vedi nota 14), p. 124.

ANNALI 2019_.indd 250 18/11/19 14:25

da un po': caccia il capo fuori la finestra. Non ti par di vedere uno di quei paesaggi che il pittore degli affreschi di S. Severino prediligeva? Gli stessi gruppi di alberi slanciati e sottili, e, in lontananza, la roccia coronata da un gruppo di case?»[24].

Le ricerche in altre regioni stavano nel frattempo dando i loro frutti: Carlo Grigioni nel 1906 aveva reso noto il primo documento sul pittore relativo ad una breve attività nelle Marche; intorno ad esso sono state fatte, in tempi recenti, aggiunte significative. Il documento riguardante l'esistenza archivistica di Antonio Solario «Venetiis» era datato 21 aprile 1502[25]. La pala di Osimo mostra un pittore dalla cultura figurativa stravagantemente veneziana. Pertanto, il nome tramandatoci da D'Engenio per gli affreschi napoletani acquistava consistenza e corroborava quel linguaggio intravisto e difeso da una parte degli studi. Nell'osservatorio scelto per questo percorso storiografico, che non vuole essere una fortuna critica completa[26], va ricordato il primo organico saggio su Antonio Solario di Ettore Modigliani del 1907[27]. L'occasione nasceva dall'aver intercettato sul mercato internazionale una tavola che, segnalata proprio da Modigliani, fu fatta acquistare dalla Commissione Centrale per le Antichità e Belle arti con destinazione la Galleria Nazionale di Capodimonte. Era l'anello mancante tra gli affreschi del Platano e il polittico marchigiano eseguito intorno al 1503. La tavola di Capodimonte, una *Madonna con Bambino, donatore e paesaggio*, pur nella nebbia dei tanti interrogativi che si portava dietro, rappresentava per stato di conservazione, per qualità tecnica e per la firma apposta sul cartiglio – «Antonio de Solaris V.P.» – un puntello che dissipava molte ombre. Sul piano critico la lettura del paesaggio datane dallo studioso lombardo, tutta in chiave veneziana, evocava quella fatta da Croce disponendo solo dell'incisione del dipinto oggi a Londra. Di quel passo e delle puntate di Faraglia sul ciclo napoletano, neppure una menzione nelle note[28].

24 *Ibidem*. Non apparirà peregrino evidenziare una suggestione legata alla terminologia che si sta utilizzando se ripensiamo al "legame" tra Croce e Matteo Marangoni, come mise in risalto Sciolla che a proposito di Marangoni scrisse: «codificherà le sue modalità di giudizio delle opere d'arte in termini formalisti e crociani in alcuni volumi di guida alla lettura dei fenomeni figurativi (*Saper vedere*, 1933; *Come si guarda un quadro*, 1935)», G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 2006, pp. 159-160.

25 C. Grigioni, *Notizie biografiche ed artistiche intorno a Vittorio e Giacomo Crivelli*, "Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana", IX, 1906, pp. 109-119; Id., *Antonio Solario detto lo Zingaro ne le Marche*, "Arte e Storia", XXV, 23-24, 1906, pp. 177-179. Nel documento, rinvenuto nell'archivio notarile di Fermo, a «magister Antonius Joannis Pieri de Soleriis de Venetiis habitator Firmi» veniva commissionata l'ultimazione di un polittico iniziato da Vittore Crivelli e destinato alla chiesa di San Francesco a Osimo. La vicenda è stata meglio puntualizzata da F. Coltrinari, *Antonio Solario: nuovi documenti sull'attività marchigiana*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cisinello Balsamo 2000, pp. 139-147. Va anche detto che, nello stesso anno, L. Serra, *Nota sugli affreschi dell'ex-convento dei SS Severino e Sossio a Napoli*, "L'Arte", IX, 1906, pp. 206-212, interviene a sostegno della tesi veneta, ma con il contributo di assistenti tra cui a suo dire Riccardo Quartararo, pittore della cui attività resta traccia nei rari documenti della Napoli aragonese. Degno di essere rimarcato nel contributo di Serra è l'aver pubblicato foto complessive di quel ciclo, due delle quali della ditta Alinari.

26 Per una puntuale fortuna critica si rimanda al saggio di Pagnotta, *Per Antonio Solario*, cit. (vedi nota 18).

27 E. Modigliani, *Antonio da Solario veneto, detto lo Zingaro*, "Bollettino d'Arte", I, I, 12, 1907, pp. 1-21.

28 Ivi, p. 2. Solo Faraglia sembra venga evocato nella seguente affermazione di Modigliani: «Strana sorte

ANNALI 2019_.indd 251 18/11/19 14:25

Ritratto di gruppo aragonese nella scena con lo Zingaro

La crociata di Faraglia contro De Dominici era stata il suo tallone d'Achille perché gli aveva fatto dubitare dell'esistenza stessa di Antonio Solario, inducendolo ad annacquare la testimonianza di D'Engenio. Dalla *Vita* del «famosissimo» Antonio Solario si ricava una cronologia difficile da accettare senza le dovute riserve; al punto da far sorgere il sospetto che il biografo settecentesco, sulla base di deduzioni e notizie raccolte, abbia fuso due distinte personalità artistiche, attive in momenti diversi[29]. Laura Pagnotta, in un lungo saggio del 2011 su Antonio Solario, che è anche e soprattutto un lucido e accurato riesame critico, nel soffermarsi sul ciclo napoletano evidenzia la singolarità e la vastità dell'impresa se confrontata con il resto della produzione dell'artista, costituita per lo più da dipinti di piccolo formato, molti dei quali restituiti al maestro per via stilistica. Si ribadisce che alle venti scene presero parte necessariamente dei collaboratori, a giudicare dalla eterogeneità culturale che contempla sia la parlata umbra sia quella spiccatamente veneta; quest'ultima rintracciabile in maniera più decisa nei paesaggi, simili a quelli realizzati alle spalle delle numerose Madonne con Bambino e Santi. Queste considerazioni sono accompagnate da un sostanzioso corredo fotografico: otto dei venti affreschi vengono "illustrati" con riprese complessive che restituiscono l'inquadratura prospettica e compositiva di ogni singolo episodio. La vicenda critica degli affreschi, nel suo blando dipanarsi in opinioni sull'artista e sul linguaggio specifico impresso su quelle pareti, che continuano a oscillare tra la componente umbra e quella veneta, pone un interrogativo di estrema importanza: quando furono realizzati? La data che D'Engenio aveva riportato era il 1495. La collocazione nell'ultimo decennio del Quattrocento era stata accolta senza sussulti e senza affondi negli studi più antichi. In tempi recenti, tuttavia, si è fatta strada l'idea che gli affreschi

quella del nostro pittore! Esaltato, prima, dagli scrittori antichi che ne avevano fatto un principe della pittura nell'Italia meridionale, vantato come un eroe dell'arte e della vita, reso popolare come uno degli artisti meglio rappresentativi di una scuola e di un'età [De Dominici]; poi divenuto a poco a poco quasi un essere mitico e demolito con ardore dalla critica moderna [Faraglia], la quale, piuttosto, che fermarsi a trovare la sua via tra le contradizioni degli storici, preferì relegare la figura del pittore nel mondo delle ombre». Rimandiamo alle importanti riflessioni di Barrella, "*Come capitoli di un libro*, cit. (vedi nota 1), p. 87, quando scrive a proposito di "Napoli nobilissima" come fonte bibliografica e documentaria «spesso primaria e non sempre citata».

29 Il nodo da sciogliere è intorno al soprannome Zingaro e chi scrive proverà a farlo in un'altra "puntata", intanto si veda A. Mazzè, *Il Trionfo della morte a Palermo, lo Zingaro e la peste*, "Storia dell'arte", 44-46, 1982, pp. 156-157. La studiosa riporta una testimonianza di Cafora del 1697, che ricorda l'iscrizione ancora leggibile sull'affresco, decifrabile come «Cingano», ovvero zingaro. Come osserva D. Salvatore in B. De Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani*, I-II, edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2003, pp. 268-270, Il biografo, puntando alla valorizzazione dell'arte napoletana, compie lo sforzo di dare sistemazione critica a un gruppo di opere tra le più significative nella Napoli della prima età aragonese. Ciò in linea con le aperture metodologiche di G. Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, p. 67 e di F. Bologna, *De Dominici, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, 1987, pp. 619-628.

ANNALI 2019_.indd 252 18/11/19 14:25

siano successivi al soggiorno marchigiano. Il 21 aprile del 1502 Antonio Solario è residente a Fermo per subentrare a Vittore Crivelli, appena scomparso, per la commissione della pala di Osimo[30]. Francesca Coltrinari, in aggiunta a quella commissione, ha scoperto che il 24 novembre 1504 il pittore si dichiarava costretto a rescindere il contratto, ma garantiva il subentro di un altro maestro, di cui non si riporta il nome, con la puntualizzazione che egli rimaneva il «pricipalis pictor»[31]. Se l'avventura napoletana di Solario si svolse dopo il soggiorno marchigiano, che seguirebbe la sua prima formazione a Venezia in ambito belliniano con echi antonelliani, il nostro ciclo si pone nel contesto partenopeo senza particolari novità e in sintonia con l'autunno culturale di disparati e declinanti linguaggi che stavano per essere incalzati dalla "maniera moderna"[32]. Se, viceversa, si ritiene che la cronologia si attesti tra gli anni ottanta e novanta del XV secolo, così come anche Laura Pagnotta è propensa a credere, gli affreschi registrano l'urgenza della contemporaneità e stabiliscono un diretto rapporto con la stagione figurativa della Napoli del tempo di Alfonso II duca di Calabria, promotore di iniziative culturali che vanno dal palazzo della Duchesca alla villa di Poggioreale, con il loro straordinario mondo figurativo dipinto sulle pareti di stanze di rappresentanza, logge e camere private, da artisti di cultura e provenienza diversa da Venezia a Firenze. Com'è ben noto l'intera produzione figurativa, celebrata da fonti e confermata da varie testimonianze, è andata irrimediabilmente perduta[33]. Converrà, a questo punto, puntare la lente sulle pareti del chiostro del Platano e guardare più da vicino. Di questi affreschi si proporranno dei particolari che non sono mai stati evi-

30 Grigioni, *Notizie biografiche*, cit. (vedi nota 25).

31 Coltrinari, *Antonio Solario*, cit. (vedi nota 25), pp. 144-146.

32 Fu F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento. La Lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli 1925, pp. 241-244, a sostenere che gli affreschi, non venendo citati da Summonte, vadano collocati dopo il 1524. Per il momento è necessario semplificare il pensiero di Nicolini e va forse detto che il mito di quella carta è cresciuto a dismisura, condizionando lo sguardo sull'arte napoletana anche per la cronologia: spesso ciò che non è citato o non esiste o è successivo al 1524. Gli studiosi che ritengono gli affreschi successivi al soggiorno marchigiano e anche oltre il 1504 sono Mauro Lucco, di cui si veda almeno *Francesco da Milano*, Vittorio Veneto 1983, pp. 18-22, ma soprattutto P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Napoli 1987, pp. 472-473; G. Toscano, *Francesco da Tolentino e Andrea da Salerno a Nola. Sulla pittura del primo Cinquecento a Napoli e nel Viceregno*, Sorrento 1992, p. 19; F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, p. 16.

33 Per informazioni complessive su Poggioreale e la Duchesca restano sempre validi gli interventi di A. Colombo, *Il palazzo e il giardino della Duchesca dal 1487 al 1760*, "Archivio Storico per le province napoletane", IX, 1884, pp. 561-574; Id., *Il Palazzo e il Giardino di Poggioreale*, "Archivio Storico per le province napoletane", X, 1885, pp. 186-211, 309-342. Una lettura consigliata è anche S. Maffei, *La Villa di Poggioreale e la Duchesca di Alfonso II d'Aragona in una descrizione di Paolo Giovio. Moduli dell'elogio e tradizione antica*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni", IV, 1-2, 1996, pp. 161-181; cfr. anche P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la Villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze 2014. Per osservazioni sulla pittura del periodo si veda ora F. Sricchia Santoro, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moysis e di Polito del Donzello*, "Prospettiva", 159-160, 2015 [ma 2016], pp. 25-109.

ANNALI 2019_.indd 253 18/11/19 14:25

denziati sia con riproduzioni fotografiche sia tentando una "descrizione" dei tanti elementi della figurazione che possano trasformarsi in indizi. Cionondimeno, molti elementi in questa sede dovranno, per ragioni di spazio editoriale, essere tenuti fuori dal ragionamento critico: le tipologie delle architetture presenti, ad esempio; i paesaggi e i possibili interventi di collaboratori che videro con tutta probabilità all'opera artisti napoletani[34]. Le venti scene narrano gli episodi della vita di san Benedetto, desunti dal secondo libro dei *Dialoghi* di san Gregorio Magno[35]. È stato osservato[36] che gli episodi della vita del santo sono arricchiti da insoliti dettagli narrativi che presuppongono l'esistenza di una personalità ispiratrice; una sorta di consulente iconografico, si potrebbe dire. La scena chiave per acquisire spunti interessanti è particolarmente *L'incontro di san Benedetto con Placido e Mauro* (fig. 1). Il pittore organizza la figurazione con una folla di persone in primo piano, incombente sullo spettatore, ponendo in basso, al centro, quasi con noncuranza, i due bambini inginocchiati. Vuoi per lo stato di conservazione, davvero compromesso da scorticature della pellicola pittorica, vuoi per una genericità espressiva dei volti dei due fanciulli e degli astanti a loro immediatamente vicini (ricordiamo che Burckhardt aveva scorto in questo tipo umano qualcosa di "ottuso"), chi guarda è catturato non dall'episodio "sacro" dell'incontro, bensì dai due raggruppamenti ai lati (figg. 1, 7, 10). Sulla destra si dispiega ciò che Burckhart aveva definito, probabilmente pensando a questa scena, «un grande numero di figure viventi». D'altra parte come non pensare a D'Engenio, che in proposito aveva scritto: «nella qual pittura si veggono le teste delle figure ritratte dal naturale, ch'a riguardarle paiono vive». Seppur senza approfondire la ragione di tale palpitante vivezza di alcune figure, negli scritti che hanno sfiorato gli affreschi serpeggia un po' ovunque l'idea che su quella parete si celi qualcosa d'altro. Intanto l'impostazione prospettica non richiama le composizioni veneziane dove la folla brulicante è parte della sua scenografica architettura. Vi è una concezione dello spazio che coinvolge l'osservatore alla maniera di un Ghirlandaio con palesi richiami agli affreschi sistini[37], quantunque il paesaggio risulti familiare ad alcune opere più antiche di Cima da Conegliano. È il senso pittorico in sé: la pennellata della biacca con riverberi dorati pone in controluce le nuvole sul cielo chiaro, che armonizzandosi con gli speroni di roccia illuminati dalla biacca, lo rendono fluido e vicino ai risultati dei pittori veneti

34 Di tutti questi aspetti si darà conto in una prossima pubblicazione monografica sul ciclo e sul contesto figurativo di quel periodo a Napoli.

35 Vedi G. Ricciardi, *I luoghi del racconto: il viaggio di san Benedetto*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Facoltà di Architettura, XX° ciclo, a.a. 2007-2008.

36 Anche da Pagnotta, *Per Antonio Solario*, cit. (vedi nota 18), p. 63; la studiosa non ha però evidenziato le novità iconografiche.

37 Ivi, p. 72. Pagnotta riconosce un'impostazione prospettico-spaziale vicina al Signorelli della Sistina.

ANNALI 2019_.indd 254 18/11/19 14:25

degli anni ottanta. Anticipiamo che dal gruppetto di personaggi a sinistra emerge un giovane con berretta d'artista e pennello nella mano sinistra che fa un gesto insolito con la mano destra, come a voler richiamare l'attenzione sui due uomini dietro di lui (fig. 10). Che possa trattarsi dell'autoritratto del pittore è ipotesi ragionevole, – suggerita con decisione da Parrino[38] e da Faraglia –, che riproduce un particolare del volto dalle incisioni di Mastrocchio. Rammentiamo che lo studioso cercava altresì affannosamente anche altri ritratti tra le genti del ciclo, convinto che gli artisti fossero due. L'autoritratto del Solario sembra inconfutabile: il giovane prestante, abbigliato con mantello e calze-braca, ha lo sguardo fiero e cerca l'osservatore secondo una consuetudine diffusa nella pittura italiana del periodo. L'incarnato del volto è olivastro e risalta sul colletto bianco: l'abbottonatura alla moda, se restiamo negli anni che stiamo considerando, è di quelle che non si dimenticano perché fa venire alla mente la tavoletta di Antonello da Messina che fino a qualche tempo fa pensavamo ritraesse un "ignoto marinaio". Gli occhi, leggermente all'insù, hanno tratti esotici e lasciano credere che il pittore appartenesse ad un'etnia precisa. Il gesto della mano non può essere privo di significato, decifrabile senza eccessivi lambiccamenti dagli spettatori del tempo. A chi scrive sembra che voglia indicare a sinistra un comprimario, a destra qualcuno che dovette essere coinvolto nella definizione iconografica della narrazione: il consulente o consigliere del programma rappresentato, probabilmente. Che fossero almeno due i pittori coinvolti nell'esecuzione dell'opera, a prescindere dagli aiuti, spiegherebbe almeno in parte questo doppio registro stilistico da sempre ravvisato e spesso contrapposto. Ma dobbiamo rimanere ancora su questa scena dove talune figure hanno l'aria di riferirsi a persone realmente esistite. Puntare la lente su ciò che si vede ci permette di individuare un giovane uomo con lungo robone rosso dal risvolto di pelliccia, ancorché consunta dalle scorticature dell'intonaco (fig. 1). Con gesto fermo e autorevole tiene tra le mani un falcone la cui testa è protetta da un cappuccio a forma di corona[39]. Si rivolge verso un uomo in giornea arancione, che nel gesto della mirabile mano in prospettiva, e attraverso le sfumature della mimica del viso, sembra in procinto di prendere il falcone e restituire la mazza che ancora stringe nella mano sinistra. Tutti gli uomini raffigurati fanno sfoggio di copricapi alla moda; una moda tardo quattrocentesca. In questo gruppo di astanti solo un giovane con berretta rosso vermiglione guarda fuori; gli altri "notabili" sono impegnati a ostentare con natura-

38 Vedi A. Parrino, *Nuova guida de' forastieri*, Napoli 1725, p. 188 il quale cita gli affreschi di Solario «col suo ritratto».

39 Alcuni disegni di Pisanello al Louvre riguardano studi sui falconi con appunti ritrattistici di Alfonso V al quale il pittore offrì i suoi servigi (il disegno è riportato da J. Barreto, *La Majesté en image. Portrait du pouvoir dans le Naples des Aragon*, Rome 2013, fig. 15). Il falcone del Platano sembra basarsi sui disegni di Pisanello forse studiati proprio presso la corte napoletana.

ANNALI 2019_.indd 255 18/11/19 14:25

lezza la loro bella esistenza; compiaciuti di mostrarsi e forse desiderosi di dirci qualcosa. Che su questa parete sia in atto una forma di attualizzazione dell'episodio sacro non stupisce: la storia delle immagini del XV secolo può contare su una letteratura solida e vasta in tal senso: dalle pagine di Leon Battista Alberti a quelle di Vasari; queste ultime spiegano mirabilmente i cicli di Ghirlandaio nelle cappelle Sassetti e Tornabuoni con la presenza di nobili attori contemporanei[40]. Nel nostro caso, la fiera bellezza del volto dell'uomo con falcone, tra l'altro in buono stato di conservazione, induce a credere che sia ritratta una persona di alto rango che chi scrive identifica con Alfonso d'Aragona duca di Calabria, futuro Alfonso II di Napoli. L'ipotesi si basa soprattutto sulla somiglianza con la medaglia realizzata da Andrea Guazzalotti intorno al 1481[41] (figg. 2-3): la canna del naso corta, con le narici un po' larghe e di poco più in alto rispetto alla punta pronunciata, il volto tondo e pieno, che lascia già preludere a quello della tarda età immortalato da Guido Mazzoni in bronzo[42], la fierezza spregiudicata che ha caratterizzato le descrizioni di questo uomo d'armi, di vita e di cultura, sembra suggestivamente corrispondere. Di Alfonso II dovette circolare in vita un numero davvero elevato di effigi[43]; tra esse un profilo con i tratti somatici descritti è anche su un albarello reso noto da Donatone[44]. A riprova di quanto affermato, si vogliono riportare due esempi rintracciati nelle cedole aragonesi pubblicate da Barone nel 1885, quando si paga l'orefice M. Gabriele de Pontilli per una testa d'argento con la faccia del duca di Calabria, oppure quando viene elargita la somma di otto ducati a Francesco cartaro di Napoli per «un'immagine che ha fatto a similitudine del Duca»[45]. Il "diritto all'immagine" era per il duca il canale privilegiato per affermare il suo ruolo politico, culturale e finanche religioso. Un esempio è da rilevare nei martoriati affreschi della cappella Tolosa in Monteoliveto a Napoli, opera attribuita al veronese Cristoforo Scacco, dove assieme agli altri personaggi, pare figurasse il ritrat-

40 Siffatti problemi sono ampiamente dibattuti, a scopo esemplificativo si rimanda in questa sede almeno a E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, V, 2, *I documenti*, Torino 1973, pp. 1033-1094.

41 Cfr. W. Cupperi in *Rinascimento visto da Sud. Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, 19 aprile-19 agosto 2019), a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, Napoli 2019, p. 220.

42 Per il dibattito sul busto si rimanda per comodità a P. Piscitello in Ivi, p. 222 con bibliografia precedente.

43 J. Barreto, *Il diritto all'immagine nella Napoli aragonese: i ritratti di Pontano e Sannazaro*, "California Italian studies", 3, 2012, pp. 1-36; Id., *La Majesté en image*, cit. (vedi nota 39). Per i ritratti di Alfonso II duca di Calabria la studiosa riporta una campionatura interessante.

44 G. Donatone, *Nuovi apporti alla conoscenza della maiolica napoletana del Rinascimento*, "Napoli nobilissima", IV, XXXVI, 1997, pp. 149-152.

45 N. Barone, *Le cedole di Tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli dall'anno 1460 al 1504*, Napoli 1885, p. 6. L'immagine doveva essere consegnata a Paolo delle Preta per Santa Maria di Loreto.

ANNALI 2019_.indd 256 18/11/19 14:25

to di Alfonso II[46]. Della sua effigie si farà ampio uso anche nelle illustrazioni del Ferraiolo, una cronaca figurata di fine Quattrocento[47]. Del resto, a scorrere l'altra *Cronica* di quel periodo, quella di Notar Giacomo[48], ci si immerge nella "descrizione" di fatti e situazioni intorno alla corte aragonese suggestivamente evocanti alcune pareti del chiostro del Platano. Il riconoscervi uno sfondo di costume e ambientazione fa venire alla mente proprio i tanti cicli dipinti nel Palazzo della Duchesca o nella villa di Poggioreale, dove vi erano per l'appunto illustrati episodi della conquista di Otranto nel 1481, che aveva avuto per protagonista proprio il duca; oppure i momenti della punizione dei baroni ribelli e altri della vita dentro e fuori la corte, di cui serbiamo tracce sbiadite nei pochi documenti d'archivio o in prestigiose fonti come quella di Leostello[49], così vicino al duca Alfonso, essendo egli governatore dei paggi e diarista[50]. La scena nel chiostro del Platano presenta, evidentemente, nell'immediatezza narrativa, una circostanza di vita cara ad Alfonso: le battute di caccia. Del resto la presenza del falcone, quella dei cavalli, dei "canattieri" a destra, intenti con eleganza a governare i levrieri quasi del tutto scomparsi per i gravi danni subiti, ma ben evidenti dalle incisioni di Mastrocchio, o il corno da caccia che si intravvede nel personaggio con lunga e preziosa collana, ancorché sbiadita, alla destra del duca, a cos'altro dovrebbero alludere? Quello della caccia è un capitolo sostanziale, com'è noto, nella vita delle corti italiane e quella napoletana non solo non fa eccezione ma si pone in stretta socialità con quella degli Estensi, dei Gonzaga e degli Sforza[51]; i dispacci delle amba-

46 Evidenzia ciò Sricchia Santoro, *Pittura a Napoli*, cit. (vedi nota 33), p. 82. L'ipotesi di un ritratto del duca nel ciclo della Sistina è stata avanzata da E. Steinmann, *Die Sixtinische kapelle. 1 Bau und Schmuck der Kapelleunder Sixtus*, IV, München 1901, pp. 344-345.

47 R. Filangieri, *Una cronaca napoletana figurata del Quattrocento*, Napoli 1956; cfr. anche R. Coluccia, *Introduzione* a Ferraiolo, *Cronaca*, Firenze 1987, pp. 9-31.

48 Notar Giacomo, *Cronica di Napoli di Notar Giacomo*, a cura di P. Garzilli, Napoli 1845, pp. 277, 309.

49 J. Leostello, *Effemeridi delle cose fatte per il duca di Calabria (1484-1491)*, in R. Filangieri, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle provincie napoletane*, I, Napoli 1883, pp. 150, 223.

50 F. Nicolini, *Il Michiel e i "pontaniani" di Napoli. Per il viaggio di Michiel a Napoli*, "Napoli nobilissima", II, III, 1922, p. 48. Colombo, *Il Palazzo e il Giardino*, cit. (vedi nota 33), p. 196: «Dal 1489 i conviti sontuosi e i giocondi ritrovi si successero a Poggioreale». Fu per quella dimora «allettatrice d'ogni sensualità», scrive sempre Colombo (Ivi, p. 204), che Alfonso venne chiamato «Dio della carne». Ricordi di imprese pittoriche sono anche nella celebrata *Lettera* scritta dall'umanista Summonte al Michiel nel 1524, senza dimenticare che quella lettera aveva a monte il breve viaggio del 1519 dello stesso Michiel, che volle essere presente nella città partenopea per assistere al rumoroso carnevale di cui vari ambasciatori veneziani di stanza a Napoli, proprio negli anni di Alfonso II, gli avevano raccontato assieme alle mirabilie dei pranzi e delle bellezze di Poggioreale.

51 Le tre case citate hanno com'è ben noto legami strettissimi con i regnanti di Napoli; nella presente circostanza segnaliamo una notizia che ha a che fare proprio con l'arte venatoria: nel 1488 Alfonso II d'Aragona riceve dal marchese Gonzaga cani da caccia; cfr. i dispacci analizzati da P. Meli, *Cerimonie nella Napoli aragonese: la caccia agli Astroni*, in *Società e poteri nell'Italia medievale*, a cura di S. Diacciati, L. Tanzini, Roma 2014, p. 173 nota 59, ma più in generale notizie relative alle relazioni tra le varie casate citate, in cui doni o scambi di cani, cavalli e falconi sono al centro di questioni diplomatiche e politiche, si possono ricavare in ivi, pp. 171-175.

ANNALI 2019_.indd 257 18/11/19 14:25

scerie sono pieni di informazioni in tal senso. La caccia con il falcone costituisce uno stile di vita: è al centro dei piaceri della casa regnante[52]. In generale per gli aragonesi è la seconda delle "magnificenze" di re Ferrante celebrate da Giuniano Maio[53]. Per rimanere a stretto contatto con il duca Alfonso, rammentiamo un episodio su tutti: il 24 marzo del 1492, per ordine del duca, vengono dati come voto due ducati alla badessa di Santa Chiara affinché fosse buon tempo il giorno previsto per la caccia del re[54]. La possibile presenza di Alfonso II in questa scena, con il suo seguito di "familiari" e dignitari, colto nella giovialità del ritorno da una battuta di caccia, è motivata da una precisa circostanza: il duca era profondamente legato da "vincoli" spirituali e affettivi ai benedettini in generale e al monastero dei Santi Severino e Sossio in particolare. Era stato Faraglia a trascrivere il raro documento che riguarda una donazione di 15000 ducati fatta da Alfonso, ormai re, il 12 marzo 1494, rogata in Castel Nuovo alla presenza di due fedelissimi di casa d'Aragona: Giulio de Scortiatis, giudice, e Pontano[55]. Ciò lascia ipotizzare che vi fosse stato un rapporto forte e duraturo con i benedettini, al punto che, costretto ad abdicare nel 1495, si ritirò in Sicilia con il proposito di diventare oblato del monastero di Messina, dove morì all'improvviso il 18 dicembre 1495[56]. Hersey, nel 1969, aveva fatto osservare un particolare molto interessante ai fini del presente argomentare: nella scena dell'*Arrivo di san Benedetto alla città di Effide* (fig. 12), compare una porta di città che allo studioso richiamava Porta Capuana iniziata da Giuliano da Maiano nel 1487 per volere del duca[57]. Che negli affreschi vi siano brani architettonici della Napoli del tempo è ipotesi da vagliare con il giusto grado di approfondimento, tenuto conto di quanto finora sostenuto. In aggiunta si dirà che questo stesso brano di architettura napoletana si raccorda a un altro dipinto eseguito dal napoletano Pietro Buono nel 1492: un'*Andata al Calvario*

52 Vedi G. Malacarne, *I signori del cielo: la falconeria a Mantova al tempo dei Gonzaga*, Mantova 2003, p. 95.

53 Cfr. A. Lupis, *Per una storia della caccia aragonese*, "Quaderni medievali", 11, 1981, pp. 86-101; C. De Frede, *Ferrante d'Aragona e la caccia, con alcune considerazioni politico-sociali*, "Archivio Storico per le province napoletane", CXV, 1997, pp. 1-26; Meli, *Cerimonie nella Napoli aragonese*, cit. (vedi nota 51). Vedi anche la miniatura di Leonardo Rapicano sulla caccia.

54 Vedi Barone, *Le cedole*, cit. (vedi nota 45), p. 14.

55 Cfr. Faraglia, *Memorie artistiche*, cit. (vedi nota 4), pp. 235-237. Non mi pare sia stato dato risalto a un'altra notizia recuperata nella *Cronica di Notar Giacomo*, cit. (vedi nota 48), p. 184, risalente al 10 giugno 1494, che riguarda disposizioni del re per una cerimonia da tenersi in Santi Severino e Sossio e di somme da erogare (3000 ducati) ogni anno alla chiesa. Su questo dato si ritornerà in altra sede.

56 Per notizie generali sulla vita di Alfonso II si rimanda per comodità a E. Pontieri, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona, re di Napoli*, Napoli 1947.

57 Identificata con quella «porta vicina al Castello» menzionata da Vasari nella vita di Giuliano da Maiano, architetto voluto a Napoli proprio dal duca Alfonso II. Cfr. F. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven-London 1969, pp. 106-108. Si rimanda anche a Pagnotta, *Per Antonio Solario*, cit. (vedi nota 18), p. 99 nota 35, che mette in valore il richiamo all'architettura reale.

ANNALI 2019_.indd 258 18/11/19 14:25

con una porta di città simile alla nostra che, a giudicare dalle date, potrebbe registrare in corso d'opera quanto si andava realizzando in città grazie agli interessi del duca[58]. Se il futuro re è tra gli attori di questa scena, è probabile che venisse rappresentato in compagnia dei suoi fedelissimi: tra il falconiere e il duca, sembra di scorgere un giovane (fig. 1) i cui tratti fisionomici ricordano quelli impressi nel ritratto del Sannazaro eseguito da Giovan Paolo degli Agostini (fig. 11) e ricordato nella *Lettera* di Summonte[59]. È quanto mai necessario ritornare alla questione cronologica che costituisce un nodo non facile da districare. Se almeno una parte di quel ciclo fu realizzata nei primi anni novanta del XV secolo, l'età giovanile mostrata da Alfonso II, corrispondente proprio a quella che si vede nella medaglia del 1481 (figg. 2-3), pone un problema non di poco conto, che tuttavia può essere spiegato con l'ipotesi che per volere dei monaci si intendesse rappresentare su quelle pareti un momento felice della vita dell'uomo politico che aveva finanziato la "riedificazione" della chiesa e del monastero, il quale intratteneva probabilmente rapporti spirituali e umani con quei benedettini[60]. Una sorta di omaggio come avveniva in tanti altri casi che la storia delle arti figurative registra, e l'ambiente aragonese della Napoli del tempo non dovette essere estranea a siffatta consuetudine. Vale pertanto la pena di scomodare Leon Battista Alberti che nel «testo fondante del pensiero rinascimentale sulla pittura» ci avverte che il pittore, per usare le parole di Pommier, ha «il privilegio straordinario di rendere gli dei visibili e gli assenti presenti; ma può fare ancora di più: "fa […] i morti dopo molti secoli essere quasi vivi"»[61]. In virtù di questo "ministero di memoria" lo Zingaro può aver fatto ricorso ai numerosi ritratti del duca, re per un tempo brevissimo, così come per altri del suo *entourage*, compreso Sannazaro anch'egli raffigurato, se l'ipotesi è giusta, più giovane rispetto all'età matura nel dipinto di Paolo degli Agostini (fig. 11). L'artista si autorappresenta nella scena con i potenti e sembra dirci, con sicumera, di essere parte di quell'ambiente, ma non manca di chiamare in causa i suoi soci: il giovane con capigliatura nera, barba e berretta rossa e il signorile uomo con abito giallo e cappello a falde larghe (fig. 10), entrambi coinvolti, si direbbe, nell'ese-

58 Su Pietro Buono si rimanda a D. Salvatore, *Qualche appunto su un committente spagnolo a Napoli alla fine del Quattrocento*, in *Napoli e la Spagna nel Cinquecento. Le opere, gli artisti, la storiografia,* a cura di L. Gaeta, Galatina 2017, pp. 154-155. Lo studioso vede nella porta spunti dell'architettura napoletana, *in primis* Porta Capuana.

59 Sul ritratto di Jacopo Sannazaro visto da Michiel durante il viaggio a Napoli si rimanda a Nicolini, *L'arte napoletana*, cit. (vedi nota 32).

60 Nel *Miracolo del veleno* uno dei benedettini raffigurati sembra un ritratto, forse un monaco del cenobio napoletano.

61 E. Pommier, *Potere del ritratto e ritratto del potere*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 25 marzo-4 giugno 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli 2006, p. 24

ANNALI 2019_.indd 259 18/11/19 14:25

cuzione del ciclo in cui si vedono ovunque cartellini e tracce di iscrizioni illeggibili; come se i pittori avessero voluto disseminare messaggi in codice dei quali, per ora, non possediamo la chiave interpretativa. Che vi fosse un progetto unitario da ricondurre allo Zingaro, con il suo retaggio belliniano con qualche accento di fiamminghismo meridionale, sembra indiscutibile ma ciò non lascia in sordina quella componente umbra di gente e architettura visibile nel *Miracolo del setaccio,* la scena più peruginesca in assoluto: per evitare di aggiungere solo parole ad altre parole, si propone un confronto tra il giovane che passeggia tra la folla (fig. 9) con un dipinto di Perugino (fig. 8). Una consonanza che lascia credere nell'intervento del secondo pittore, il comprimario dietro lo Zingaro. Ma lo Zingaro era cosiddetto per il suo presunto essere "nomade", letto dalla moderna storiografia come girovago, o fu realmente un individuo appartenente a quell'etnia? Il suo volto sembra farci propendere per quest'ultima possibilità. Del resto, i recenti studi sugli zingari del XV secolo nel Regno di Napoli forniscono informazioni sui mestieri e sugli insediamenti, oltre che sui tratti somatici[62]. De Dominici sosteneva che inizialmente Antonio Solario avesse iniziato come ferraio, uno dei documentati mestieri praticati in quel periodo dagli zingari, e che il nostro Antonio per amore avesse rapidamente acquisito tutti i segreti della pittura imparando persino da Pisanello. Nel lasciare in quarantena per ora De Dominici, evidenziamo almeno un dato figurativo che appare come una fonte di studio per il pittore principale: il cavallo nero accanto ad Alfonso II sembra ripreso, senza mediazione, proprio da un disegno di Pisanello (figg. 4-5), così come il falcone tenuto sulla mano guantata del duca (figg. 6-7). Ciò dischiude l'affascinante possibilità che il pittore abbia avuto accesso ai disegni di Pisanello realizzati tempo prima per Alfonso V d'Aragona durante il soggiorno a Napoli.

ANNALI 2019_.indd 260 18/11/19 14:25

1. Antonio Solario, *Ritratto di gruppo aragonese con il duca di Calabria*, particolare dell'affresco *L'incontro di san Benedetto con Placido e Mauro*, Napoli, Archivio di Stato, già monastero dei Santi Severino e Sossio, chiostro del Platano

ANNALI 2019_.indd 261 18/11/19 14:25

2. Antonio Solario, particolare dell'affresco *L'incontro di san Benedetto con Placido e Mauro*, Napoli, Archivio di Stato

3. Andrea Guazzalotti, *Medaglia di Alfonso Ferdinando duca di Calabria*, 1481 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

4. Pisanello, *Falcone*, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, codice Vallardi, inv. 2453

5. Antonio Solario, particolare dell'affresco *L'incontro di san Benedetto con Placido e Mauro*, Napoli, Archivio di Stato

6. Pisanello, *Testa di cavallo*, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, codice Vallardi, inv. 2360

7. Antonio Solario, *Cavalli e "canattiere"*, particolare dell'affresco *L'incontro di san Benedetto con Placido e Mauro*, Napoli, Archivio di Stato, già monastero dei Santi Severino e Sossio, chiostro del Platano

ANNALI 2019_.indd 262 18/11/19 14:25

ANNALI 2019_.indd 263 18/11/19 14:25

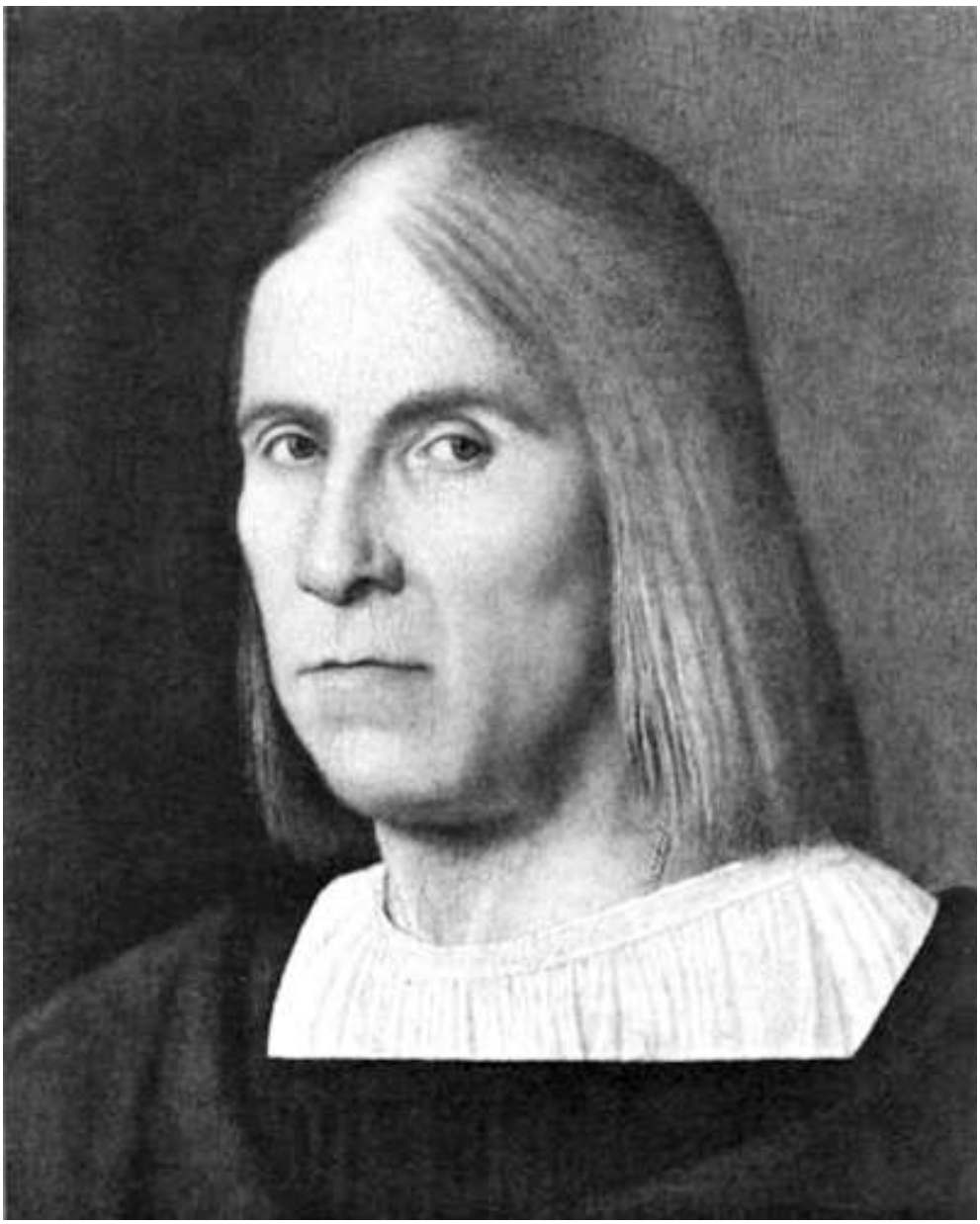
8. Pietro Perugino, *Ritratto di Francesco delle Opere*, Firenze, Gallerie degli Uffizi

9. Antonio Solario (?), *Giovane che passeggia*, particolare dell'affresco *Miracolo del setaccio*, Napoli, Archivio di Stato, già monastero dei Santi Severino e Sossio, chiostro del Platano

ANNALI 2019_.indd 264 18/11/19 14:25

10. Antonio Solario, *Autoritratto del pittore e ritratti dei sodali*, particolare dell'affresco *L'incontro di san Benedetto con Placido e Mauro*, Napoli, Archivio di Stato, già monastero dei Santi Severino e Sossio, chiostro del Platano

ANNALI 2019_.indd 265 18/11/19 14:25



11. Giovan Paolo Degli Agostini, *Ritratto di Jacopo Sannazaro*, New Orleans, New Orleans Museum of Art

ANNALI 2019_.indd 266 18/11/19 14:25

12. Antonio Solario, *Porta Capuana (?)*, particolare dell'affresco *Arrivo di san Benedetto alla città di Effide,* Napoli, Archivio di Stato, già monastero dei Santi Severino e Sossio, chiostro del Platano

ANNALI 2019_.indd 267 18/11/19 14:25

BERNARD BERENSON, GLI STEIN, MATISSE E PICASSO: PRIME RICOGNIZIONI A MO' DI CRONOLOGIA RAGIONATA*

Michele Dantini

In confronti illuminanti, [Berenson] è stato il primo a mettere i grandi moderni accanto ai troppo indiscussi antichi...
A noi preme affermare che nessuno studioso d'arte plastica, oggi, in Italia, né crediamo fuori, possiede come Berenson tanta vivacità mentale dissimulata sotto uno scetticismo pieno di dottrina, acciajo in un fodero di velluto; tanta indipendenza di giudizio; un'esperienza tanto purgata e nello stesso tempo tanto vasta.
Emilio Cecchi, *Bernhard Berenson*, 1920

Ricordo con grande chiarezza i giorni in cui facevo parte dell'avanguardia del momento!
Bernard Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, 25.1.1954

La mia prima impressione è stata quella di trovarmi davanti a un esteta colto e sofisticato, molto consapevole di sé.
Ma adesso so che avevo di fronte un uomo di latitudine intellettuale e precisione e competenza fuori dal comune, dall'intelligenza acuta, ironica e disciplinatissima. Soprattutto un uomo in possesso di quella vitalità e eleganza uniche, se non del talento creativo, che distinguono il genio.
Isaiah Berlin a Melvin Lasky, 21.1.1961

Un'ammissione, per prima cosa: mettersi a cuore il tema dei rapporti tra Bernard Berenson e l'arte contemporanea è un po' come provarsi a riportare alla luce un continente da lungo tempo sommerso, forse più continenti, un'intera Pangea di cui si siano inabissati prima i contorni più esterni, poi le terre pianeggianti, e infine i picchi. Una simile Pangea si estende tra la *fin de siècle* e la Guerra Fredda. Attraversa due guerre mondiali e copre l'intero periodo dell'*entre-deux-guerres*. Non è solo la muta vastità a sgomentare l'impacciato archeologo subacqueo, impari al compito che lo attende; ma le molteplici connessioni che si tratta di rinnovare tra regioni separate, l'asprezza dei rilievi, le soglie improvvise. Pochi tra i rivieranei sembrano ricordare. E quei pochi lo fanno per echeggiare il luogo comune. Berenson è stato un critico di orientamento «conservatore», si afferma[1]. Non ci sono dubbi lo sia stato per decenni, sia pure in modi diversi a date diverse. Dovremmo però chiederci come lo sia diventato: perché

* *ABB: The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti, Firenze, Archivio Bernard Berenson.*

Un ringraziamento a Ilaria Della Monica per la cortesia con cui mi ha aiutato nel corso della ricerca negli Archivi Berenson di Villa I Tatti. Le citazioni da Berenson fanno qui riferimento, quando possibile, alla traduzione italiana dei suoi testi di volta in volta verificata sugli originali inglesi

1 C.B. Strehlke, *Pablo Picasso*, in Id., M.B. Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, Firenze-Milano 2015, p. 711.

ANNALI 2019_.indd 269 18/11/19 14:25

non si è *naturaliter* «conservatori», quantomeno non Berenson. Non allo stesso modo, per intenderci, in cui si nasce biondi oppure corvini.

A partire dall'arrivo in Europa nel 1887, con intensità diversa e in forme ora più ora meno esplicite, Berenson coltiva interesse per l'arte contemporanea e si mostra bene a conoscenza di ciò che accade in Francia, Inghilterra, Italia, Germania e Stati Uniti. Episodi e circostanze precise tratte dalla sua biografia intellettuale rivelano una limpida comprensione dei diversi orientamenti che animano la scena francese del secondo Ottocento e del primo Novecento e persino, sino a una data determinata, il favore con cui guarda all'attività di artisti radicali come Matisse e Picasso. A differenza di Ojetti e Carlo Placci, critici con cui pure è a lungo in stretto contatto ma da cui dissente non di rado clamorosamente, come nel caso di Matisse[2], il suo atteggiamento non è di semplice disinteresse. Né supponente né retrivo, com'è stato sin troppo facile presentarlo a modernisti ortodossi[3], Berenson ci appare invece documentato e pronto a argomentare in modi di volta in volta responsabili e persuasivi[4]. Apre la fila degli «inattuali» militanti, come osserva Guglielmo Alberti nell'*Introduzione* di *Echi e riflessioni*[5]; cui in seguito, nel corso del Novecento, potranno aggiungersi storici e critici d'arte solo in apparenza dediti a studi esclusivamente antiquari, in realtà pronti a fare dell'Antico, certo studiato obiettivamente e per se stesso, in qualche modo anche un geroglifico dell'attualità[6]. La perorazione della norma «classica», in Berenson, è rivolta provocatoriamente ai Moderni, le cui «novità» invita a misurare sui tempi lunghi della storia[7]. A tutti sono richiesti senso di responsabilità e «disinteresse», attitudini che né gli artisti né (tantomeno) i «collezionist[i]-mercant[i]-imprenditor[i]» garantiscono di possedere[8].

2 Nel tracciare a fine 1909 un breve resoconto delle sue visite degli atelier parigini sul "Corriere della sera", Placci rimprovera a Berenson di concedere troppo a Matisse, di cui, aggiunge, apprezza taluni disegni ma non i quadri in collezione Stein, che trova «orrendi» (cit. da E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge-London 1987, p. 67). Tra 1911 e 1914 Ojetti interviene più volte su Matisse, sempre sulle pagine del Corriere della sera; mostrando assai scarso apprezzamento per il «neoimpressionismo tra negro e infantile» dell'artista, che, osserva, «infatti ha trovato i suoi adoratori più fanatici in Germania» (*La patria e la sedia*, "Corriere della sera", 7 luglio 1911, p. 3).

3 A.H. Barr, jr. (*Berenson's Letter to «The Nation»*, 1908, in *Matisse. His Art and His public*, edited by Id., New York 1974, p. 114) trova di «sprezzante ostilità» il «più recente» atteggiamento di Berenson riguardo all'arte contemporanea; e M. Shapiro, *Mr. Berenson's Values*, "Encounter", 16, 1961, pp. 57-65.

4 Berenson per primo, nei suoi saggi o articoli di giornale, si impegna a «vincere i preconcetti personali e l'esclusivismo snobistico» prima di pretendere che altri lo facciano (B. Berenson, *Estetica, etica e storia delle arti della rappresentazione visiva*, traduzione a cura di M. Praz, Milano 1990 [1948], p. 197).

5 G. Alberti, *Introduzione*, in B. Berenson, *Echi e riflessioni*, Milano 1950, p. 14.

6 Per una ricostruzione del molteplice intreccio tra studio dell'Antico e conoscenza del Moderno nella cerchia di Aby Warburg prima e nell'ambito del Warburg Institute poi mi permetto qui di rimandare a M. Dantini, *Arte e sfera pubblica*, Roma 2016, pp. 3-152.

7 Per la nozione di «ellenismo» cfr. Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 225 ss. Per la storia come «esodo» cfr. invece Id., *Echi e riflessioni*, cit. (vedi nota 5), pp. 181, 268.

8 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 101, 191-192: qui Berenson prende esplicitamente le parti del «critico», intendendo per esso il vero «amante» delle arti, non lo specialista, contro l'irresponsabilità degli artisti, che pure non hanno «creato il regno animale e vegetale di cui fan sì spesso uso nei loro dipinti».

ANNALI 2019_.indd 270 18/11/19 14:25

Sono i Moderni che Berenson desidera raggiungere e su cui non smette di indagare, preoccupato che una qualche dottrina o fatuità o smodata retribuzione o moda svii le loro ricerche dagli ambiti sovratemporali cui crede di dover sempre rinviare. Avvicinare Berenson da punti di vista né antiquari né specialistici può aiutarci a maturare valutazioni più equilibrate di ciò che chiamiamo "arte contemporanea", per di più in un momento che appare favorevole alla revisione anche profonda di taluni criteri e modelli interpretativi modernisti di lunga durata. Lungi dall'indulgere a nostalgia o altro, Berenson è un maestro di disincanto, per più versi interprete, non solo nel periodo tardo, di un punto di vista anti-idealistico e antiromantico[9]. Non si sogna di contestare mancanza di talento ai più grandi artisti della prima metà del Novecento, ma ne osserva con crescente perplessità la trasformazione in mito. Ecco perché occorre chiarire in che senso e alla luce di quali premesse o cautele definiamo Berenson «conservatore»: definizione che, mentre dimentica il ruolo che possono avere avuto modernisti *sui generis* come Maurice Denis e soprattutto Jacques-Émile Blanche nella formazione del gusto berensoniano per la tradizione francese più recente[10], rischia di smarrire le motivazioni riposte (quasi mai riduttivamente estetiche) e la graffiante perspicacia di talune «valutazioni» più controverse. Se sino a un recente passato storici dell'arte di orientamento modernista si sono richiamati a Berenson sovente per rimproverargli la commistione di principi puramente estetici e "assiomi" etico-religiosi[11], siamo oggi meglio in grado, allontanatasi da noi ormai da tempo la stagione del favore univoco riservato all'"arte astratta", di considerare con rinnovato interesse proprio questa sua "umanistica" commistione o impurità[12].

I. Giotto redivivo

In questo mio primo contributo sul tema, non cercherò di essere esaustivo. Per far ciò, occorrerebbero forze superiori e un'ampia monografia. «Per trattare brevemente un grande soggetto», insegna Berenson, «bisogna essere o veramente eruditi ovvero poeti»[13]. Non sono né l'uno né l'altro. Dovrò dunque limitarmi ai soli casi di Matisse

9 Ivi, pp. 15-19 (in sottile ma esplicita polemica con Croce sul tema dell'appunto dell'«artista-eroe»), 191-192.

10 Ivi, p. 97.

11 M.A. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Philadelphia 1994, pp. 13, 69, 84 *passim*.

12 Nel far ciò dovremo impugnare celebri condanne formulate, al riguardo di Berenson, da autorevoli studiosi di orientamento modernista, come Meyer Schapiro (Id., *Mr. Berenson's Values*, cit. [vedi nota 3], pp. 57-65) o J. Rewald, *Cézanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics*, Princeton 1989, pp. 19-20.

13 B. Berenson, *Ritorno a Platone*, "Corriere della Sera", 2 gennaio 1959, p. 3. Il titolo è in parte fuorviante. L'articolo raccoglie sì una serie di "schede" molto personali di taluni testi platonici, tra cui *La Repubblica*; ma si conclude tuttavia con la celebrazione della democrazia americana intesa come governo (a suo modo "platonico") delle *élite*.

ANNALI 2019_.indd 271 18/11/19 14:25

e Picasso e non considererò l'intero capitolo relativo ai rapporti tra Berenson e l'arte italiana contemporanea, in attesa magari di dedicare ad esso un contributo specifico: capitolo vasto e complicato, se consideriamo le attitudini alla «reticenza» che caratterizzano precocemente critici e storici italiani a riguardo di Berenson, bene informati sulle ricerche dello studioso americano e tuttavia refrattari, per motivi molteplici, a citarlo o ammetterne l'importanza anche in chiave contemporaneistica[14]; o le riserve di Berenson, in primis storico-politiche, in merito al modernismo italiano, sia esso futurista, "metafisico" o Novecentista, che oscilla ai suoi occhi tra gli estremi del nazionalismo e della subalternità all'arte francese[15].

14 Questa l'opinione di Emilio Cecchi, certo bene informato sui fatti (E. Cecchi, *Bernhard Berenson*, "Valori Plastici", 2, 7-8, 1920, p. 86). Il controverso rapporto con Longhi resta in buona parte da ricostruire anche sotto profili specificamente novecentistici. Per Longhi «arcinemico» cfr. B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, Milano 1966, p. 379.

15 Cfr. quanto affermato da Berenson in U. Morra, *Colloqui con Berenson*, Milano 1963, pp. 224, 254 *passim*. Gli artisti italiani contemporanei, afferma qui Berenson, gli sembrano muoversi a troppa distanza dalle consuetudini figurative della gran parte delle persone, troppo «isolati» e perciò oscillanti tra gli estremi della subalternità (a modelli francesi) e dello chauvinismo provinciale o "strapaesano". La fedeltà alla madrelingua, per così dire, li spingerebbe a dipingere naturalmente al modo del tardo Cinque o del primo Seicento. Punteggiano il testo rapidi riferimenti a futurismo, arcaismo, metafisica, espressionismo, realismo (p. 261). Le premesse di una critica retrospettiva a Strapaese sono invece in Berenson, *Etica, estetica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 27-28, 180 ss; che è saggio di grande interesse dal punto di vista non solo della critica dello "stile littorio", ma persino delle «demolizioni» urbanistiche portate avanti dal regime (pp. 161-162, 165 ss.). Nel secondo dopoguerra Berenson si confronta più da vicino con la scena artistica e politica italiana, che commenta frequentemente nei diari, libero dalle autocensure che si era imposto in epoca fascista. L'età lo obbliga a risiedere più a lungo a I Tatti, è vero; e a limitare i viaggi. Ma l'interesse per l'Italia, peraltro non nuovo in lui, ha origini che travalicano le contingenze anagrafiche ed è sorretto da una vigorosa passione civile. Riflette sulle fragilità politico-istituzionali del nuovo Stato e affronta il tema della religione politica e delle origini del totalitarismo. Alle origini dei regimi «cesaristici» sta a suo avviso la crescente distanza dei ceti popolari dalle religioni tradizionali. Questo crea le premesse per il culto della personalità (Berenson, *Echi e riflessioni*, cit. [vedi nota 5], pp. 51, 136, 279, 284, 326). Berenson rifiuta le astrazioni azioniste e coglie con preoccupazione talune continuità esistenti, in chiave di partecipazione popolare "plebiscitaristica", tra fascismo e Repubblica (Ivi, p. 263). In arte si schiera contro il "realismo" di Guttuso pur conoscendo bene l'artista, che lo ritrae in un pregevole disegno a penna, sin dal 1948 (C.B. Strehlke, scheda di Renato Guttuso, *Il colloquio*, 1952, in Strehlke, Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection*, cit. [vedi nota 1], p. 701); ricevendolo ai Tatti e proponendosi di «redimerlo» sul conto dell'arte «borghese» (Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. [vedi nota 14], p. 174); e polemizza contro quanti, Longhi in primis, rivalutano Caravaggio in chiave di «pittura di realtà». Conosce anche Levi: e sono queste le "fonti", Guttuso e Levi appunto, certo di prima mano, di cui Berenson può avvalersi, lui che pure è o è stato amico di intellettuali e politici di primo piano come Salvemini, Croce e Vittorio Emanuele Orlando, Guglielmo Alberti e Umberto Morra di Lavriano, per comprendere quanto va accadendo in Italia negli anni della Guerra Fredda e proporsi di combattere (quelli che a suo vedere sono) distorsioni e pregiudizi del "picassismo". Sono molteplici, in *Tramonto e crepuscolo*, e meritano uno studio a parte i riferimenti critici all'azionismo. Berenson, che si esprime qui contro il parlamentarismo, dissente ad esempio da Salvemini in tema di monarchia: questa, ai suoi occhi, meglio si confà all'Italia per la sua omologia con la Chiesa cattolica. Né risparmia frecciate a Calamandrei quando questi gli parla in termini entusiasti della Cina di Mao. Le riserve sul parlamentarismo sono in Berenson circoscritte al caso italiano e presuppongono una qualche sfiducia nei confronti della Repubblica da poco istituita. Non manca invece il più fervido apprezzamento per democrazie di più lunga tradizione, saldamente collaudate, come l'americana. Il ritratto a penna di Berenson eseguito da Guttuso nel 1950, di cui non conosciamo l'attuale ubicazione, è riprodotto in Strehlke, Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection*, cit. (vedi nota 1), tav. 123, p. 701. Nel saggio intitolato *Del Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, Milano 1951, Berenson polemizza contro la «sovietizzazione» culturale europea (con cui intende il picassismo alla Guttuso) e le retoriche «popolari». Il saggio è pubblicato all'inizio

ANNALI 2019_.indd 272 18/11/19 14:25

Per lunghi anni, potremmo dire sino allo scoppio della seconda guerra mondiale, Berenson si muove frequentemente tra gli Stati Uniti, Firenze, Parigi e Londra. Vi sosta a lungo, vi mantiene cerchie di amici e "informatori", ha qui sue comunità di lettori. Non esiste quasi *insider*, in ambito artistico nell'Europa o negli Stati Uniti a cavallo tra Otto e Novecento e poi tra le due guerre, che non conosca il suo nome o che non abbia letto e commentato, o almeno conosciuto, le ricerche sui «valori tattili»[16]. Disponiamo oggi di una mappa sufficientemente accurata di questa sua diramata influenza, tale da valicare, non appena si presti attenzione, confini geografici e sociali, demarcazioni disciplinari troppo anguste e contrapposizioni tra Antico e Moderno? Temo di no: se solo si considerino gli scarni contributi dedicati a una simile ricerca[17]. Ha senz'altro ragione, Berenson, quando lamenta di essere un autore enormemente noto, tuttavia mal conosciuto. Tutto questo vale in particolar modo con riferimento al suo rapporto con l'arte contemporanea: sino al 1910 e ancora in seguito oggetto di interesse e partecipazione, da parte dello storico e critico americano, e tuttavia oggi tenuta per lo più a grande distanza da chi si occupa di lui, malgrado tracce cospicue dell'insegnamento di Berenson – appunto sui «valori tattili»: semplifichiamo. O sull'importanza di ciò che è specifico in ciascun *medium* – siano evidenti non solo nel "formalismo" di Roger Fry, Clive Bell e di una determinata critica di tradizione angloamericana di orientamento modernista, come sappiamo ad esempio dal caso di Clement Greenberg[18]; ma persino nei suggerimenti che Matisse dà ai suoi studenti tra 1908 e 1910[19]; nei *Pensieri e riflessioni sulla pittura* di Braque (1917)[20]; e ancora, di quest'ultimo, nelle annotazioni

del 1951, prima che si apra la *Mostra di Caravaggio e dei Caravaggeschi* tenutasi a Milano, a Palazzo Reale, tra l'aprile e il giugno del 1951, a cura di Roberto Longhi (cfr. C.B. Strehlke, scheda di Renato Guttuso, *Il colloquio*, 1952, in Strehlke, Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection*, cit. [vedi nota 1], p. 702). Singolare il sarcasmo qui esercitato da Berenson contro Paul Cadmus (1904-1999), artista e illustratore statunitense al tempo residente in Italia.

16 Per un'introduzione al tema con riferimento al caso francese cfr. H. Duchene, *Aux origines d'une métamorphose. Salomon Reinach,* éditeur *et traducteur de Bernard Berenson (1894-1895)*, "Memofonte", 14, 2015, pp. 36-48.

17 Si segnala qui l'accurata ricerca di Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, cit. (vedi nota 11), che non si avventura però se non fugacemente nei territori della storia dell'arte novecentesca.

18 C. Elam, *Roger Fry and Bernard Berenson*, in Strehlke, Israëls, *The Bernard and Mary Berenson Collection*, cit. (vedi nota 1), pp. 665-676.

19 Le note di Sarah Stein sono pubblicate in *Matisse. His Art and His Public*, cit. (vedi nota 3), pp. 550-553. A proposito dell'insegnamento di Matisse cfr. anche C. Grammont, *Matisse as Religion: The "Mike Steins" and Matisse, 1908-1918*, in *The Steins Collect. Matisse, Picasso and the Parisian Avant-Garde*, catalogo della mostra (San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 21 maggio-6 settembre 2011; Paris, Réunion des Musées Nationaux, Grand Palais, 3 ottobre 2011-16 gennaio 2012; New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 21 febbraio-3 giugno 2012), edited by J. Bishop, C. Debray, R. Rabinow, New Haven-London 2011, pp. 153-160.

20 G. Braque, *Pensées et réflexions sur la peinture*, "Nord-Sud", 10, 1917, pp. 3-5; e M. Dantini, *I «Pensieri e riflessioni sulla pittura» di Georges Braque (1917) e l'origine dei* papiers collés*: un commentario e alcune «verifiche»*, in *Braque vis-à-vis*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo della Ragione, 23 marzo-14 luglio 2019), a cura di Id., Milano 2019, pp. 10-27.

ANNALI 2019_.indd 273 18/11/19 14:25

affidate ai più tardi *Cahiers*[21]. C'è da stupirsi? È lecito chiederselo. Abbiamo qui una circostanza davvero interessante: due artisti tra i maggiori del primo Novecento che riflettono su sé, o commentano l'Antico, con categorie di ascendenza berensoniana[22].

Il legame che unisce Berenson e Leo Stein è agli atti, ancorché scarsamente indagato se non per gli anni fiorentini di Leo, 1900-1902 (fig. 1). Richiamiamo pure, per completezza aneddotica, l'irritazione del collezionista per «gli eccessi di ego» di Berenson[23]. Resta che le «spiegazioni» impartite da Leo ai visitatori dell'appartamento di rue de Fleurus ogni sabato sera in anni cruciali per l'arte del primo decennio del Novecento serbano memoria di spunti, categorie, principi critici e predilezioni che Berenson sviluppa per intero nei suoi quattro libri sui pittori italiani del Rinascimento, apparsi tra 1894 e 1907; e di fatto sono già interamente dispiegati nei primi due, dedicati ai «veneziani» e (soprattutto) ai «fiorentini» (1894 e 1896)[24]. Leo condivide determinati presupposti di tipo generale con Berenson, come lui allievo di William James a Harvard[25]. E persino gli storici e critici d'arte che Leo consulta negli anni fiorentini, come Julius Meier-Graefe, mostrano una chiara conoscenza di, se non derivazione da,

21 Cfr. G. Braque, *Cahier 1917-1947* (1947), adesso in Id., *Braque*, Paris 1994, p. 19: dove ancora è questione di «valori tattili». Il punto di vista di Braque diviene presto luogo comune nella letteratura cubista: cfr. ad esempio A. Salmon, *L'art vivant*, Crès, Parigi 1920, p. 117; e soprattutto J. Paulhan, *Braque le patron*, Paris 1952, pp. 93-94.

22 Artista e critico, Ardengo Soffici evoca la teoria dei «valori tattili» dell'«esteta americano Berenson» nel presentare sulla «Voce» le ricerche più recenti di Picasso e Braque, estate 1911 (*Picasso e Braque*, "La Voce", 24 agosto 1911, pp. 635-637). Questo suo non è un richiamo banale. Introduce anzi una riserva nei confronti di Berenson che sembra interessante segnalare, tanto più se riteniamo che tra i lettori di Soffici potesse nell'occasione essere anche Longhi. Nel riferirsi in primo luogo ai paesaggi catalani di Horta del Hebro, dipinti da Picasso nell'estate del 1909, Soffici osserva che la teoria di Berenson è sì utile per comprendere le ricerche contemporanee, non però esaustiva. Perché tralascia di considerare come, in Picasso appunto, sia nato un «qualche modo pittorico del tutto sconosciuto all'antichità» (p. 637). Picasso infatti, prosegue Soffici, si avvale della «proiezione integrale della realtà su una superficie piana»; e lo fa non per fredda applicazione di metodo, ma «liricamente». Le sue composizioni dispiegano così all'osservatore «un tessuto melodioso di linee e tinte, una musica di toni delicati, di chiari e di scuri, di caldi e freddi il cui mistero accresce la gioia di chi guarda». Potremmo trovare qui, e proprio in contrapposizione ai «valori plastici» di Berenson, una prima origine (e certo non unica) della fortunata formula longhiana del «sintetismo prospettico di forma-colore» (per cui cfr. R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, "L'Arte", XVII, 3, 1914, pp. 241-256). Per un'introduzione al tema della prima fortuna italiana di Berenson, propiziata da Placci in ambito vociano, cfr. L. Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica italiana*, "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 69-90.

23 L. Stein, *Journey into Self*, edited by E. Fuller, New York 1950, p. 4 (lettera di Leo a Gertrude, 11 ottobre 1900).

24 Autotestimonianza sulle «spiegazioni» del sabato sera in L. Stein, *Appreciation: Painting, Poetry & Prose*, Lincoln-London 1996, pp. 200 ss. Un breve compendio delle "spiegazioni" di Leo e Sarah, quali ricostruiamo oggi per via indiretta, in E. Braun, *Saturday Evenings at the Steins'*, in *The Steins Collect*, cit. (vedi nota 19), p. 58.

25 A differenza di Berenson, precocemente indirizzato, nello studio dell'arte italiana del Rinascimento, dalla lettura dei *Principles of Psychology di James*, apparsi nel 1892, subito prima che James stesso si trasferisse a Firenze per un periodo di sei mesi, Leo appare più interessato al saggio jamesiano *The Varieties of Religious Experience*, pubblicato a Londra nel 1902 (cfr. G. Tinterow, M. Kwon, *Leo Stein before 1914*, in *The Steins Collect*, cit. [vedi nota 19], pp. 80-81).

ANNALI 2019_.indd 274 18/11/19 14:25

Berenson[26]. Una lettera inedita di Leo a Berenson, senza data (ma databile al 1907) e conservata nella negli Archivi Berenson di Villa I Tatti, permette di fissare una gerarchia di interessi e preferenze in un momento topico della biografia di Leo, che nello stesso anno acquista il *Nudo blu* di Matisse[27]. Nel ringraziare Berenson per l'invio dei *North Italian Painters*, Leo chiarisce che il libro, da lui subito letto, lo ha interessato molto, non però al punto da eclissare i volumi precedenti – si riferisce qui ai *Florentine Painters* e ai *Center Italian Painters* (1897) – apparsi al tempo dei primi pellegrinaggi storico-artistici di Leo per l'Europa (ricorda qui il suo giovanile «entusiasmo» per la *Crocifissione* di Mantegna al Louvre e la *Venere di Dresda* di Giorgione).

È ovviamente attraverso Leo che Matisse e Braque, come già notato, possono avere avuto per la prima volta notizia delle ricerche di Berenson, e averne tratto sollecitazioni non marginali. Sorella di Leo, Gertrude menziona più volte Berenson nell'*Autobiografia di Alice Toklas*, talvolta con punte di malevolenza e dispetto[28]. Tace però di avere cercato la sua attenzione inviandogli propri testi che suppone di suo interesse[29]. Troppo distanti, tra i due, "stile" e convinzioni, al punto che proprio Gertrude sembra essere stata all'origine del distacco, tra 1907 e 1908, tra Berenson e il fratello. Questo non toglie, tuttavia, che proprio negli scritti di Berenson possiamo trovare, con talune immediate premesse delle scelte collezionistiche degli Stein, verosimilmente anche le ragioni della crescente disaffezione di Leo per Matisse post-1908[30].

Teniamoci fermi, per adesso, ai quattro volumi già citati. Sin dal primo, *The Venetian Painters of the Renaissance*, troviamo riferimenti di pronto impiego al realismo di metà Ottocento, esaminato con il metro di Tintoretto; e all'impressionismo, che Berenson trova sprovvisto del «cubo d'atmosfera» invece ricorrente in Giorgione, Tiziano e gli altri. Nel volume sui «pittori fiorentini», edito nel 1896, i confronti si fanno già più specifici. Non è ancora Cézanne, a questa data, ma Degas a trainare il cocchio dei Moderni, tanto da meritarsi l'inclusione nella selezionatissima cerchia dei Maestri dei «valori tattili» atmosferici di ogni tempo con Leonardo, Rembrandt e Velázquez. Nel terzo volume, dedicato ai pittori dell'Italia centrale, i raffronti si fanno più sottili

26 Ivi, pp. 79-80.

27 La lettera è conservata in ABB, Leo Stein, cartella 100.66.

28 G. Stein, *Autobiografia di Alice Toklas*, Torino 1994, pp. 126-127.

29 ABB, Bernard Berenson, lettera a Gertrude Stein, 23 novembre 1912. A Stein, che gli ha inviato il saggio *Henri Matisse & Pablo Picasso*, appena pubblicato sulla rivista "Camera Work" (numero speciale dell'agosto 1912), Berenson risponde ammettendo di trovare «ancora grandemente oscura la sua prosa. Mi suona falsa, mi frastorna. E così mi accade con alcuni quadri di Picasso [può riferirsi qui anche alle illustrazioni che accompagnano il saggio: talune relative a quadri e disegni "cubisti"]. Ma proverò e proverò ancora».

30 Stein, *Appreciation*, cit. (vedi nota 24), pp. 162, 166. Berenson svaluta la pittura intesa come «arabesco» e «tappeto persiano» nei *Pittori nord-italiani del Rinascimento* (B. Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, Milano 2017[4], p. 286), che Leo legge nel 1907, non appena ricevuto il libro (cfr. nota 27). Stein perde interesse per Matisse attorno al 1908 e 1909: alla stessa data prende a reputarlo «piuttosto uno scultore che non un pittore» (cfr. Tinterow, Kwon, *Leo Stein before 1914*, cit. [vedi nota 25], pp. 74-75).

ANNALI 2019_.indd 275 18/11/19 14:25

e numerosi. Scorrono i nomi di Daumier (quasi un Signorelli di metà Ottocento, per Berenson), Tissot, Watts e Bouguereau per gli artisti; Zola, Maupassant, Whitman, Ibsen e Tolstoj per gli scrittori. E il realismo di metà Ottocento è svalutato impietosamente come «ribellione rissosa», «triste secessione di anni recenti»[31]. Risuona adesso per la prima volta in Berenson il nome di Cézanne, a una data singolarmente precoce per il contesto critico e storico-artistico angloamericano[32].

Agli occhi del critico, Cézanne viene a sostituire Degas nel ruolo di campione modernista della Grande Arte; «Cézanne che al cielo dà i suoi valori tattili, perfettamente come Michelangelo alla figura umana»[33]. Al pari di Piero della Francesca e Vermeer, apprendiamo, l'artista provenzale è uno dei più grandi ritrattisti di ogni epoca. Le sue figure ci appaiono assorte e sospese fuori dal tempo, ammantate da quell'enigmatica «impersonalità» che Berenson mostrerà sempre di apprezzare. D'altra parte manca a Cézanne il senso della «composizione spaziale» che era stato invece fortissimo in Perugino, Raffaello e Poussin. Gli sfondi paesaggistici delle composizioni di nudo di Cézanne, osserva Berenson, tradiscono una qualche debolezza di invenzione: la Natura non è ancora qui «cupola» e tempio di quella vastità «esaltante e glorios[a]» entro cui si può aspirare a «vivere di vita ideale»[34]. Né la figura umana, ridotta a un semplice «minuzzolo», si rivela il solenne pilastro di un'architettura cosmica, come invece nei grandi Rinascimentali: essa si sottrae al «fascino della lontananza» tanto in Cézanne tanto quanto in Monet e negli altri pleinairisti, che sono così implicitamente accusati di una qualche aridità o insipienza di tipo *sensu lato* metafisico. Infine, nei *Pittori dell'Italia settentrionale*, ecco che Degas torna a agitare il proprio vessillo segnalandosi onorevolmente come «arcaico» contemporaneo. Francesco del Cossa evoca invece confronti con Millet e Cézanne e Mantegna con Burne-Jones.

31 Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi sopra), p. 186.

32 Le circostanze della "scoperta" berensoniana di Cézanne ci sono sufficientemente chiare, anche se restano incertezze minute (cfr. Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, cit. [vedi nota 11], pp. 79-80). Nomina Cézanne una prima volta, in una lettera a Mary, in occasione del soggiorno a Parigi dell'estate 1896, quando visita (non sappiamo se di sua iniziativa o su suggerimento di Egisto Fabbri, artista e collezionista americano di nascita fiorentina, amico di Berenson e già in possesso di un Cézanne a questa data) il Musée de Luxembourg e ammira i Cézanne del lascito Caillebotte. Nella stessa occasione si reca da Vollard per vedere Cézanne, anche se ammette di nutrire perplessità. Resta che, nel momento in cui scrive *The Central Italian Painters of the Renaissance* appare ben in grado di apprezzare Cézanne e di riferirlo con maggiore o minore pertinenza a una tradizione che sente più congeniale. Come osservato da Mary Ann Calo (*Bernard Berenson and the Twentieth Century*, cit. [vedi nota 17], pp. 76-79, 205 nota 120), il dibattito sulla "scoperta" berensoniana di Cézanne appare in parte viziato da partiti presi polemici (Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, cit. [vedi nota 3]; e John Rewald, *Cézanne and America*, cit. [vedi nota 12]) o semplice supponenza (R. Hughes, *Only in America*, "New York Review", December 20 1979, pp. 19-28). Difese di Berenson, nell'occasione dell'articolo di Schapiro, giungono da Isaiah Berlin (lettera del 21 gennaio 1961 a Melvin Lasky, direttore di «*Encounter*», in *Building. Letters 1960-1975*, edited by H. Hardy, M. Pottle, Chatto & Windus, London 2013, pp. 25-27); Benedict Nicolson (*Schapiro on Berenson*, "Encounter", 19, 1961, pp. 60-63) e Hugh Trevor-Ropes (*Ibidem*).

33 Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), p. 178.

34 Ivi, p. 176.

ANNALI 2019_.indd 276 18/11/19 14:25

Courbet e Manet sono invece nominati in chiave secentesca: il loro apprezzamento non è privo di riserve.

Un filo rosso lega, all'inizio del Novecento, I Tatti e rue Laffite 6, sede della galleria di Vollard, lo studio del Quattrocento italiano e l'ammirazione per Cézanne. Ed è un filo di cui Berenson, soccorso eventualmente dall'amico Fabbri, tiene un capo nelle proprie mani. È lui infatti a suggerire a Leo Stein, che ha coltivato per qualche tempo a Firenze il proposito di dedicare uno studio monografico a Mantegna[35] e, giunto a Parigi, coltiva confusi interessi per l'arte contemporanea francese, di mettersi sulle tracce di Cézanne per iniziare a collezionarlo[36]. Alcuni anni dopo il trasferimento di Leo da Firenze a Parigi, datato 1902, Berenson si sofferma a lungo su Mantegna nei *Pittori dell'Italia settentrionale*. Ne celebra l'abilità nei «valori tattili» e lo presenta come «romantico» *avant la lettre*, sospinto dall'ammirazione incondizionata per l'arte antica. Mantegna, osserva, staglia «contro nobili sfondi una nobile umanità [colta] in nobili atteggiamenti». Malgrado i suoi grandi meriti, prosegue, l'artista mantovano si dimostra troppo ossessivamente fedele a un Antico per di più mal conosciuto, perché conosciuto solo attraverso copie o copie di copie. A differenza dei Fiorentini, conclude Berenson, Mantegna non riesce a servirsi dell'Antico in vista di una libera, ritrovata relazione con il Nudo e la Grande Natura: rimane impigliato in una sorta di ortodossia antiquaria.

Comprendiamo bene, a fronte di riflessioni che possono aver ben animato già in anni precedenti la conversazione tra Berenson e Leo, come il trasferimento a Parigi possa aiutare Stein, e verosimilmente sia stato da lui concepito a tal scopo, a trovare la «Natura» al di là dei modelli archeologici in voga nel Quattrocento: trovarla cioè nella tradizione modernista francese del secondo Ottocento, Cézanne in primis. Non è certo questa la sede per articolare in dettaglio l'attività collezionistica di Leo (né, per altri versi, di Gertrude), di per sé così importante, come noto, per la storia dell'arte francese e europea del primo Novecento; o provarsi in una ricostruzione minuta del contenuto delle «spiegazioni» che per anni Leo tiene alla folla dei convitati nel salotto di rue de Fleurus, discettando di «valori tattili», grandi individualità artistiche (gli «eroici quattro») e altro circondato da quadri di Matisse e Picasso[37]. È sufficiente, per adesso, suggerire l'esistenza di alcune diramazioni e passaggi relativamente poco esplorati nella relazione tra Leo e Berenson. Torniamo a occuparci di quest'ultimo, allora; e a una sua tarda pungente «valutazione» di Matisse.

35 Stein, *Appreciation*, cit. (vedi nota 24), p. 145. Il biasimo per Mantegna, che disattese la vocazione di colorista «ritenendo di dover fare Romano», rinvia ancora, a distanza di decenni, a Berenson e alle pagine dedicate a Mantegna nei *North Italian Painters* di Berenson.

36 Stein, *Journey into Self*, cit. (vedi nota 23), pp. 72-74; e Id., *Appreciation*, cit. (vedi nota 24), pp. 154-155.

37 *Ibidem*, lettera di Leo Stein a Mabel Weeks [1905], pp. 15-18.

ANNALI 2019_.indd 277 18/11/19 14:25

> La dinastia degli Stein incominciò a tenere corte al numero 27 di rue de Fleurus nei primi anni del '900. I fondatori furono Michael e sua moglie Sally. Quando l'affannoso interesse dei due per ciò che i giovani andavano facendo era al massimo, vennero a dar loro una mano il fratello filosofo Leo e la sorella Gertrude, ancora innocente dei suoi posteriori trionfi glossolalici[38].

Il breve resoconto è in sé un saggio di maliziosa negazione storiografica. Il «filosofo» Leo, allievo di William James ad Harvard al pari di Berenson, giunge in realtà a Parigi dopo un lungo periodo di apprendistato storico-artistico fiorentino, condotto sotto la supervisione dello stesso Berenson. Tralasciamo pure l'avversione per Gertrude, ricambiata dalla scrittrice. Ciò che più balza agli occhi, nel racconto di Berenson, è l'inversione cronologica. Dei tre fratelli Stein, Leo è il primo a trasferirsi a Parigi, dove arriva nel 1902. Gertrude lo segue a distanza di un anno. Michael e la moglie Sarah li raggiungono poco dopo, nel 1904 (fig. 2). È Leo ad avvicinarsi per primo all'arte contemporanea, a frequentare mostre e musei, a incontrare artisti (Picasso e Matisse, ad esempio, nel 1905) e collezionarne le opere: non Michael e Sarah, che invece seguono dappresso, inserendosi in scia[39]. Gusti e predilezioni degli Stein vengono rapidamente differenziandosi: Leo e Gertrude preferiscono Picasso, Michael e Sarah invece Matisse. Con l'apertura dell'Académie Matisse, nel gennaio 1908, Sarah ne segue assiduamente le lezioni per un intero anno. Leo se ne distacca invece dopo appena poche lezioni. Per più ragioni, talune note, altre ancora da investigare, Berenson è più vicino a Sarah che a Leo e Gertrude, con cui il rapporto sembra incrinarsi già nel 1907, come ci informa una nota di diario di Mary, moglie di Berenson[40]. Circostanze più e meno contingenti – temperamento, rivalità, convinzioni – entrano in ugual misura nel distacco di Berenson da Leo, reso più aspro e irrecuperabile dall'opposizione di Gertrude. Sta di fatto che anche Berenson si schiera pubblicamente a favore di Matisse nel novembre 1908, a una data cioè cruciale nella carriera dell'artista, quando questi, con la fondazione della Académie e le più recenti svolte stilistiche, è impegnato a lasciarsi dietro le spalle la reputazione "selvaggia" e iconoclasta che lo ha accompagnato sinora nel periodo *fauve* per accreditarsi invece come Maestro.

Nel testo appena richiamato delle *Valutazioni*, dal titolo *Incontri con Matisse*, Berenson afferma di averlo conosciuto alla «corte» degli Stein subito dopo Picasso. Lo descrive come

38 B. Berenson, *Valutazioni*, Milano 1957, p. 159.

39 Leo conosce Matisse subito dopo la chiusura del Salon d'Automne del 1905 (ha acquistato il controverso *Donna con cappello*, 1905. Lo sosterrà sino al 1907-1908 – allontanandosi poi da lui – dopo avere frequentato per breve tempo la neonata Académie Matisse). A ruota anche Sarah e Michael conoscono l'artista e acquistano tre suoi quadri (che porteranno con sé a San Francisco in primavera, avviando la fortuna di Matisse negli Stati Uniti).

40 La nota è datata 20 febbraio 1907, ABBA. Cfr. anche Tinterow, Kwon, *Leo Stein before 1914*, cit. (vedi nota 25), pp. 82-83.

ANNALI 2019_.indd 278 18/11/19 14:25

> un uomo maturo, barbuto e dall'aspetto professorale [, che] argomentava con vigore e una chiara razionalità le sue motivazioni e difendeva quanto vi era di nuovo nel suo modo di comporre e disegnare le figure. Provai interesse per lui e andai a trovarlo in studio, dove vidi quel quadro di nudi danzanti che a parer mio è ancora la cosa più vicina a una grande opera d'arte che Matisse abbia mai fatto[41].

L'accenno è qui alla prima versione della *Danza*: Matisse ne invia a Berenson, cui scrive nel dicembre 1909, una «buona riproduzione fotografica» in bianco e nero ancora oggi conservata nella fototeca di Villa I Tatti, e la circostanza è di per sé rilevante (fig. 3). Berenson ricorda di essere rimasto colpito dalla «curiosa» affinità tra la *Danza* «e i nudi danzanti del Pollaiolo, scoperti alcuni anni prima nella Torre del Gallo sopra Firenze» (fig. 4); e, nella «valutazione», manifesta recondite perplessità. Per parte sua Matisse può ben conoscere, al tempo dell'incontro con Berenson, l'alta opinione che Berenson ha per Pollaiolo, di cui recano testimonianza mirabili pagine dei *Florentine Painters* e (forse ancor più) di *The Drawings of the Florentine Painters*[42] (fig. 5). Come che sia, la relazione tra i due uomini, avviatasi nell'ottobre del 1908 per il tramite di Maurice Denis e Sarah Stein[43], sembra maturare fiducia e attenzione reciproche in un ristretto giro di mesi. L'apprezzamento di Berenson per Matisse trae anche vantaggio, nella primavera 1909, da un nuovo soggiorno parigino che concede allo studioso l'opportunità di ammirare ancora una volta i Matisse di Leo e Gertrude[44].

Al tempo in cui scrive la «valutazione» matissiana, a molti anni di distanza dunque dagli episodi narrati, Berenson confonde talvolta date e circostanze al punto da creare non poche difficoltà all'interprete. Come considerare, ad esempio, l'affermazione secondo cui

> alcuni anni più tardi, sfogliando... "*The Nation*", trovai una lettera del corrispondente di Parigi nella quale il giornalista parlava di Matisse come di un *fumiste* che dipingeva *pour* épater *le bourgeois*. Queste frasi fatte nel mondo parigino, applicate all'ingegno in erba..., mi irritarono al punto che scrissi parole di protesta al giornale[45].

41 Berenson, *Valutazioni*, cit. (vedi nota 38), p. 180.

42 Antonio del Pollaiolo, agli occhi di Berenson, era stato tra i maggiori interpreti dei «valori tattili», appena un passo indietro rispetto ai sommi Giotto e Masaccio; ma più dei predecessori aveva posseduto vivo il senso del «movimento» e restituito la selvaggia «energia» di cui è capace il corpo umano. Cfr. Berenson, *Pittori italiani Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), pp. 94 ss.; e Id., *The Drawings of the Florentine Painters Classified Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art*, London 1903, p. 19: «they [le opera di sicura attribuzione ad Antonio] reveal him as one of the greatest masters of movement that there ever has been, one of the ablest interpreters of the human body as a vehicle of life-communicating energy and exulting power».

43 Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, cit. (vedi nota 2), pp. 65-66; B. Wineapple, *Sister Brother. Gertrude and Leo Stein*, New York 1996, p. 318.

44 Ivi, p. 84.

45 Berenson, *Valutazioni*, cit. (vedi nota 38), p. 182.

ANNALI 2019_.indd 279 18/11/19 14:25

Ora, le «parole di protesta» cui Berenson si riferisce qui sono pubblicate su «The *Nation*» in data 12 novembre 1908: prima dunque della visita in studio a Matisse; non «alcuni anni più tardi»! Berenson commette anacronismo. Nel far ciò, finisce per sminuire l'importanza del sostegno da lui stesso in passato concesso a Matisse, evidente al punto di destare la gelosia di Gertrude e alimentare voci di un possibile coinvolgimento di Berenson stesso, d'intesa con gli Stein, nella promozione dell'artista a fini di profitto (tra le voci, per lo più americane, anche quella di Placci)[46]. «Superbo nel disegno e mirabile nella composizione»: l'elogio berensoniano di Matisse è convinto e impegnativo, soprattutto se a farlo è uno studioso celebre a livello internazionale per le tesi sui «valori tattili»[47]. Nella «lettera» a "The Nation", dal titolo *De Gustibus*, Berenson annovera Matisse tra i grandi artisti, o quantomeno tra coloro che possono aspirare a diventarlo[48]. Spicca, in questo breve e pungente testo, l'insistenza sulla profondità e vastità di rapporti di Matisse con l'arte del passato, di cui l'artista, presentato qui come «serio» e competente, si rivela erede: possibile eco, questa, dell'"intervista" rilasciata da Matisse a Apollinaire nel dicembre 1907, che Berenson sembra avere letto e che può averlo entusiasmato per il lusinghiero apprezzamento espresso dall'artista per «Giotto, Piero della Francesca, i primitivi senesi, Duccio, meno potente nella resa dei volumi, ma più spirituale»[49]. «Curioso di conoscere le tradizioni artistiche di tutte le società umane, Matisse rimane innanzitutto devoto alla bellezza dell'Europa». Troviamo qui, nel breve profilo di Matisse a firma di Apollinaire, un primo accenno di irritazione, da parte dell'artista, per le *vagues* primitivistico-etnografiche parigine pure associate al suo nome; irritazione che sarà anche di Berenson e consiglia di rivedere

46 Ivi, pp. 66-67.

47 La circostanza è tanto più degna di nota se consideriamo che la critica contemporanea rimprovera a Matisse proprio le «deformazioni» nel disegno (cfr. ad esempio C. Morice, *La sixième exposition du Salon d'Automne* [1908], in *Pour ou contre le fauvisme*, par P. Dagen, Paris 1994, pp. 165-168). Particolare rilievo, sotto il profilo della posizione di Placci a questa data, assume la lettera che Placci invia a Berenson in data 15 dicembre 1908, al rientro da un soggiorno parigino dedicato all'«arte moderna» (è significativo che incoraggiamenti e indicazioni moderniste giungano nell'occasione a Placci, per sua stessa ammissione, da Berenson; la lettera in questione è conservata in ABB, 90.10 1/15). Dopo avere incontrato l'anziano Degas in casa della baronessa D'Anethan e aver discusso con lui di politica, Placci, che ha ammirato i quadri più recenti di Maurice Denis alla Galerie Druet, gli affreschi di René Piot in casa Gide e si è intrattenuto a lungo con Durand-Ruel, Vollard e Druet, visita Matisse in studio. «Ho discusso a lungo con lui», rivela. «E non condivido l'ammirazione che tu hai riversato nella lettera a "The Nation". Con le tue parole hai sconcertato così tante persone», aggiunge mellifluo. «M.me Doucet ad esempio, adorabile e pacata, del cui gusto e della cui casa sono un fanatico sostenitore. Mi piacciono alcune cose di Matisse, come i disegni ricchi di movimento. Ma trovo orribili le opere in collezione del tuo amico [Leo Stein]: in tutta onestà non posso credere che tu ne abbia un'opinione positiva se non dal punto di vista del mercante di quadri che immagina speculazioni a venire». La piccola insolenza precede una concessione: «anche Matisse al suo meglio», conclude Placci, «quando cioè non va in cerca di effetti primitivistici che chiamano in scena la storia dell'arte prima di Cimabue, mi sembra possedere un'idea originaria di ciò che è arte».

48 B. Berenson, *De Gustibus*, "The Nation", 12 novembre 1908, oggi in *Matisse. His Art and His Public*, cit. (vedi nota 3), p. 114.

49 G. Apollinaire, *Matisse interrogé par Apollinaire* (1907), in H. Matisse, *Ecrits et Propos sur l'Art*, Paris 1992, pp. 54-58.

ANNALI 2019_.indd 280 18/11/19 14:25

taluni luoghi comuni storiografici sulla storia delle avanguardie, anche prebelliche, in termini di semplice giubilante apprezzamento per l'«art négre». Incrociamo adesso la testimonianza berensoniana degli *Incontri con Matisse* con la «lettera» a "The Nation": ne risulta che Berenson, in stretta sintonia con Sarah, accompagna al tempo la svolta matissiana dal paesaggio alla figura monumentale – svolta, ricordiamolo, che Matisse stesso si incarica di comunicare nelle *Note d'un pittore*, apparse a pochi di giorni di distanza dalla «lettera» di Berenson[50] – riconoscendone l'illustre genealogia – e addirittura il paradossale classicismo fauve o post-fauve – e consacrandone il ritrovato interesse per la scultura[51]. Peraltro: chi meglio di Berenson può farlo, l'interprete più accreditato del «miraggio» quattrocentesco, fiorentino e italiano, «di una nobile umanità [colta] in nobili atteggiamenti»; provvisto per di più da un decennio almeno di una salda reputazione parigina? L'ingresso del *Lusso* in casa di Michael e Sarah, nell'autunno 1908, una prima composizione di grande formato sul tema del nudo femminile *en plein air*, prova la fiducia con cui i due americani seguono l'attività di Matisse: proprio simili nudi, caratterizzati da vistose deformazioni, hanno destato i sarcasmi del corrispondente parigino di "The Nation", in visita nel 1908 al Salon d'Automne (la notizia esce senza firma). Matisse espone nell'occasione quadri recanti motivi di scultura (come *Scultura e vaso persiano* e *Natura morta in rosso di Venezia*, entrambi del 1908), composizioni poi celebri come il *Ritratto di Greta Moll*, 1908 o *La stanza rossa* (1908) e una serie di sculture in bronzo di piccolo formato sul tema della «figura decorativa» (*Due negre*, 1907; *Figura decorativa*, 1908) (fig. 6). Alle incomprensioni di pubblico e critica Berenson oppone adesso la sua autorità di conoscitore: anche lui ha visitato il Salon del 1908 ma ne ha tratto un'opinione del tutto favorevole a Matisse. «Valori tattili» e nudo: così ne compendia l'attività in *De Gustibus*. Non è questo il binomio attraverso cui, in precedenza, ha caratterizzato la Grande Arte di tutti i tempi segnalandone gli apici in Michelangelo e Fidia? In breve dunque: l'elogio apparso su "The Nation" celebra in Matisse il Precursore, l'artista «arcaico» dei nostri giorni (questa la categoria introdotta in *The North Italian Painters of the Renaissance*): colui che, carico di ogni merito, combatte per giungere alla perfezione «classica».

Ammettiamolo: l'intreccio è fitto, più fitto di quanto Berenson sia forse disposto a riconoscere nella sua «valutazione» del 1955. Forse è esagerato affermare, come Berenson afferma, che «la breve lettera [inviata a "The Nation"] ebbe un effetto sorprendente» in America, anche in considerazione del fatto che «mi si conosceva come un ammiratore quanto mai appassionato dell'arte classica. [Di conseguenza] Gertrude Stein cercò di convincermi che era mio dovere volgere tutte le mie energie a fare

50 H. Matisse, *Notes d'un peintre* (1908), in Ivi, pp. 39-53.

51 Cfr. in proposito anche K.H. Hass, *Henri Matisse: «A Magnificent Draughtsman»*, in "Fenway Court 1985", Boston 1986, p. 42.

ANNALI 2019_.indd 281 18/11/19 14:25

propaganda per Matisse»[52]. Tuttavia è vero che Berenson dovette apparire al tempo agli Stein, e non solo nell'occasione della lettera a "The Nation", un formidabile alleato almeno potenziale; e che un'eco di tale convinzione giunse verosimilmente alle orecchie di Matisse, per non parla qui che di lui. Di questo si possono cercare prove indirette. In una lettera dell'ottobre 1911 a Matisse, conservata negli Archives Matisse di Parigi, Sarah Stein formula alcune osservazioni relative al quadro *La famiglia del pittore* (1911), oggi all'Hermitage di San Pietroburgo (fig. 7). Il suo esame è circostanziato e severo, e lascia supporre, al di là della lettera in questione, che i rapporti tra Sarah e Matisse non fossero semplicemente amichevoli ma investissero anche il piano professionale. Per di più tra Matisse e Sarah sembra esistere una relazione del tutto paritetica[53]. «Il [quadro] non mi convince», scrive Sarah.

> Ho dovuto riflettere molto prima di poterlo apprezzare. Esistono a mio avviso determinate incoerenze compositive nel dipinto che ne pregiudicano la sincerità dell'espressione. Non è né un ritratto di famiglia né possiamo considerarlo pura decorazione. Da un lato profusione e grandiosità degli elementi ornamentali nuocciono a ciò che potremmo dire il ritratto. Dall'altro talune figure hanno un'intensità tale che non le si può certo ridurre a elementi decorativi[54].

Si può essere più o meno d'accordo con Sarah, di cui sono tuttavia ammirevoli franchezza e competenza. A nessuno sfugge però che la pittura di Matisse è qui esaminata, apparentemente in pieno accordo con l'artista, alla luce di categorie tratte da Berenson: mi riferisco alla distinzione tra «decorazione» e «illustrazione» formulata nei *Pittori fiorentini del Rinascimento* e nei *Pittori italiani del Centro Italia*[55].

Nell'estate 1907 Matisse è in Italia. Soggiorna a Fiesole, dove Leo e Gertrude hanno preso in affitto Villa Bardi. Visita Firenze, Siena e Arezzo, dove vede gli affreschi della *Storie della vera Croce* di Piero della Francesca in San Francesco. Si sposta poi a Padova per visitare la Cappella degli Scrovegni, a Ravenna e Venezia. Leo è con lui tutto il tempo, con effetti molesti. «Guardavo le opere d'arte», lamenterà in seguito Matisse, «sapendo che avrei dovuto parlarne [con Leo subito dopo]»[56]. È colpito da Duccio e dai grandi quattrocenteschi come Andrea del Castagno, Paolo Uccello e Piero

52 Berenson, *Valutazioni*, cit. (vedi nota 38), p. 161.

53 C. Grammont, *Matisse as Religion*, cit. (vedi nota 19), pp. 152-153.

54 Ivi, p. 153.

55 Per un'introduzione al tema cfr. A. Trotta, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2006, pp. 147-174.

56 Non è chiaro se Matisse abbia o meno incontrato Berenson a I Tatti nell'estate del 1907. Taluni storici lo negano. Berenson sembra invece suggerire che l'incontro ci sia stato in *Tramonto e crepuscolo*, laddove, nell'annotazione datata 9 luglio 1950, p. 161, afferma che Matisse, a distanza di tempo, «ricordava di essere stato una volta ai Tatti». Solitamente preziosi, i diari di Mary, perché Mary è a Londra nelle settimane in cui Matisse è in Italia.

ANNALI 2019_.indd 282 18/11/19 14:25

della Francesca, ma è Giotto a destare in lui la più profonda emozione (fig. 8). «Un dipinto o una scultura devono avere senso al proprio interno», scrive Matisse nelle *Note d'un pittore*. «

> E comunicarlo all'osservatore prima che questi si interroghi o riconosca il tema trattato. Quando ammiro gli affreschi padovani di Giotto non mi curo per niente di sapere quale scena della vita di Cristo mi stia davanti agli occhi. Perché comprendo il sentimento che ne discende. Tale sentimento circola attraverso le linee, si riversa nella composizione e nel colore. Il tema iconografico non potrà poi che confermare questa mia impressione[57].

È facile verificare qui che l'esperienza matissiana degli affreschi degli Scrovegni si compie tutta all'insegna della distinzione berensoniana tra «illustrazione» e «decorazione», sul cui merito Leo o Sarah, se non direttamente Berenson, potevano senz'altro avere vicendevolmente edotto l'artista: in singolare concomitanza con il picco di interesse di Berenson stesso per Matisse. La circostanza suggerisce ulteriori riflessioni.

Sulla strada da Parigi per Fiesole, nel luglio 1907, Matisse si ferma a Cassis per incontrare Derain. Mostra all'amico e collega alcune foto dei suoi quadri più recenti, e Derain, che descrive l'incontro in una lettera a Vlaminck, ammette di averli trovati «stupefacenti». E aggiunge: «suppongo che [Matisse] stia attraversando la soglia del settimo giardino, il Giardino della Felicità». Di recente si è studiato con maggiore attenzione il rapporto che lega negli anni Matisse a Sarah Stein. Come noto, Sarah, che Matisse ritrarrà nel 1916 come un'antica profetessa o una cristiana primitiva, è una fervente adepta di The Church of Christian Science, una chiesta riformata che crede nell'attualità per così dire "qui ed ora" del Paradiso terrestre e nega la realtà del Male. Simili argomenti di carattere estetico-religioso, concernenti il felice accordo tra Umanità e Natura, possono certo aver contribuito a nutrire l'amicizia tra il pittore, interessato a suo modo a una nuova «consacrazione degli istinti», e la sua amica e protettrice parigino-americana negli anni di cui ci stiamo occupando. Quadri come *La musica (schizzo)*, della primavera-estate 1907 (di proprietà di Leo e Gertrude Stein) o la prima versione del *Lusso*, già citata, illustrano quanto sopra richiamato da Derain. Ci misuriamo qui con ampie composizioni di figura *en plein air*. L'ambientazione naturale, grandiosa e semplificata, insiste sul tratto primordiale, per più versi edenico di paesaggi campestri o marini scevri di pericolo. L'insieme ha caratteri singolarmente contrastati e sorprendenti. Matisse disattende in pieno le convenzioni libertine di un genere in grande auge nella Francia del secondo Ottocento e primo Novecento; cui sceglie di avvicinarsi per vie tecnico-stilistiche desuete. Ancorché disvelati nel grande formato, i suoi corpi femminili non hanno alcunché di malizioso o reticente. E le

57 Matisse, *Notes d'un peintre*, cit. (vedi nota 47), pp. 49-50.

ANNALI 2019_.indd 283 18/11/19 14:25

vistose deformazioni "primitivistiche" cui sono sottoposti, tali da richiamare rilievi tardo-antichi o paleocristiani, esemplificano, attraverso un austero richiamo al tardo Cézanne, l'intenzione di affidare paradossalmente proprio al nudo il compito di «esprimere il senso in qualche modo religioso che ho della vita»[58].

Qui giunti, vale forse la pena ricordare che il tema edenico circola attraverso le pagine "rinascimentali" di Berenson, orienta l'interpretazione in punti cruciali e si deposita in formulazioni memorabili, adeguatamente rivisitato e "moralizzato". «L'Arte è un giardino tagliato fuori dal caos», leggiamo ad esempio in *The Central Italian Painters of the Renaissance*. «Nel quale non soltanto vige un accordo, come quello della vita animale, fra l'ambiente e i bisogni fisici; ma dove l'universo perfettamente s'intona al complesso della vita cosciente». Qui Berenson espone la sua convinzione che l'autore della *Genesi* abbia avuto torto nel postulare l'inimicizia fondamentale tra Umanità e Serpente. «

> Indotto a una devozione troppo servile per l'arte, come sempre accade ai critici, egli credette che l'albero della Scienza fosse venuto dopo; mentre è certo che la Scienza esistette prima del Giardino... In realtà l'Eden germogliò dall'albero della Scienza, di cui l'arte non è che il fiore. Incompreso e calunniato dal gretto estetismo del *Genesi*, è il Serpente che coltiva il frutto; e da questo frutto a loro volta germoglieranno altri alberi, a fiorire in altri Giardini; ché il Serpente è simbolo di energia mentale, incessantemente operosa[59].

Allo stato attuale delle nostre conoscenze non è dato sapere se Sarah o addirittura Matisse si siano davvero imbattuti in questo passaggio berensoniano, anche se sembra improbabile che l'una o l'altra cosa non sia accaduta. Certo l'argomento di Berenson, esposto qui, circostanza tutt'altro che irrilevante, nel contesto di un'introduzione al rifiorire rinascimentale delle arti figurative in Toscana, collima con il punto di vista di entrambi: intesa nella sua dimensione propiziatrice, l'arte viene a trovarsi nel punto esatto di intersezione tra religione, conoscenza e magia[60]. «Non è questo il luogo per discutere del rapporto tra le immagini artistiche e gli oggetti cui esse si riferiscono», aveva premesso Berenson, sollecitando a un'indagine di tipo psicologico. «Qualunque sia tale rapporto, [dobbiamo però affermare] che esso, quantomeno in una società civile, determina il modo in cui ci rivolgiamo al mondo». Senza che l'arte costruisca nel tempo

58 Ivi, p. 49

59 Berenson, *Pittori italiani Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), pp. 154 ss., 176, 184. In termini analoghi in Id., *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 107-108.

60 Tracce del culto pressoché magico consacrato all'immagine nella cerchia di Matisse e di Sarah e Michael Stein, con riferimento all'archeologia cristiana di epoca «barbarica» e all'arte bizantina, ancora in Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), p. 55. Sul punto cfr. anche C. Grammont, *Matisse as Religion*, cit. (vedi nota 19), p. 152.

ANNALI 2019_.indd 284 18/11/19 14:25

modelli validi di esperienza, suggerisce Berenson, il mondo sarebbe da sempre rimasto «un caos dove tutto si contende la nostra attenzione... una capricciosa e turbinosa *Tentazione di Sant'Antonio* dipinta da Bosch». In altre parole: possiamo fare esperienza solo di quel Mondo costruito per noi dall'immaginazione, semplificato e mitigato in accordo con le limitate possibilità dei nostri sensi, altrimenti smarriti o sopraffatti. La tesi dell'Arte come Eden nasce in Berenson da premesse psicologiche e bioevolutive, non estetiche: occorre riconoscerlo[61]. Né questo implica una svalutazione: al contrario. L'Arte è semplicemente il modo più congeniale che abbiamo per sopravvivere al «caos» e per una volta fissare «attenzione». Come tale è una risorsa comune che impone, agli artisti per primi, misura e discrezione, «valori supremi»[62]. Non è forse sbagliato riconoscere un'eco lontana di questo passaggio di *The Central Italian Painters*, e delle sue implicazioni sottostanti, a suo modo tragiche, nell'affermazione matissiana contenuta nelle *Note d'un pittore*, sempre riportata eppure in parte fraintesa. Anche qui, tra le righe, troviamo memorie di Eden e propositi di Felicità da primo giorno della Creazione sottilmente tradotti nei termini di una psicologia della percezione[63]. «Sogno un'arte di equilibrio, di purezza e di tranquillità», così Matisse, «che non faccia ricorso a motivi disturbanti e che possa essere, per l'intellettuale, per l'uomo d'affari e altresì per lo scrittore, un tonico lenificante, qualcosa che procuri distensione, che sia simile a un'accogliente poltrona entro cui trovare ristoro dalle fatiche quotidiane». Come che sia, temi e istanze che travalicano l'ambito artistico e ne fanno la sede specifica alla ricerca di una Felicità che è insieme terrena e sovraterrena avvicinano, nella seconda metà del primo decennio del Novecento, i percorsi di Berenson, Matisse e Sarah Stein: lo fanno in misura superiore a quanto sinora abbiamo stimato, creando lo sfondo più adeguato perché la «lettera» del novembre 1908 di Berenson a "The Nation", cui seguiranno a distanza di decenni disappunto e delusione, possa essere considerata qualcosa di più, al tempo in cui fu scritta, che non un exploit isolato e casuale.

Nella «valutazione» da cui siamo partiti, *Incontri con Matisse*, pubblicata nel 1955, prevale un senso di amarezza per l'ingratitudine di Matisse, che non pare ser-

61 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 58, 64; e *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 351: qui l'arte è definita aristotelicamente in termini di «entelechia».

62 Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), p. 281.

63 «Nei tre libri precedenti», scrive Berenson nei *North Italian Painters of the Renaissance*, «ho affermato esplicitamente e implicitamente, che la figura umana fornisce il principale elemento su cui le arti del disegno sono fondate. Ogni altra cosa visibile deve essere subordinata all'uomo e sottoposta alla sua misura. La quale misura, agli effetti del nostro discorso, non è, principalmente, morale o utilitaria; benché in definitiva trovi una stretta connessione con i comuni valori umani. In primo luogo, è una misura di felicità: non felicità della figura disegnata o dipinta, ma di noi che guardiamo e sentiamo. Tale senso di felicità si produce dal modo nel quale la figura umana ci vien presentata; e se invece di riconoscere in essa, genericamente, n essere d'un dato tipo, per virtù della sua costruzione e del suo modellato, siamo costretti a considerarla e investircene, finché se ne suscitino in noi sensazioni ideate cui si accompagna un diffuso senso di vitalità inaspettatamente e intensamente cresciuta» (Berenson, *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. [vedi nota 30], pp. 209-210).

ANNALI 2019_.indd 285 18/11/19 14:25

bare ricordo, installatosi da tempo all'apice del successo, di quanto lo storico e critico americano aveva «fatto per lui quarant'anni prima». Forse adesso comprendiamo meglio il punto di vista di Berenson: che poteva ben aver immaginato di essere stato di aiuto e conforto a Matisse e di aver contribuito in non piccola parte, sia pure indirettamente, attraverso i suoi scritti, a rischiargli una via che pochissimi, al tempo, avevano mostrato di volere o saper condividere. In occasione del loro ultimo incontro, avvenuto nel 1950 a Nizza, l'artista ci è presentato da Berenson in atteggiamento di «benevola condiscendenza, *en très grand seigneur*». Impegnato al tempo nella decorazione della cappella di Vence, Matisse accoglie sì Berenson in atelier, ma non gli chiede nulla della sua attività né nomina gli Stein, eccettuata Sarah, da tempo tornata in California. Nessuna traccia, nel Matisse laureato del 1950, del padre di famiglia amareggiato e malcerto incontrato da Berenson in casa Stein tanti anni prima[64]. Berenson, che pure conosce come pochi l'arte supremamente mondana della *nonchalance*, resta ferito dall'egotismo dell'artista; cui pure aveva riservato un ultimo, toccante apprezzamento nel *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, appena pubblicato al tempo della sua visita al Cimiez[65]. Sul suo ultimo ricordo di Matisse, che si interrompe bruscamente, viene così a pesare una differente «valutazione» del "dare-e-avere" tra artista e critico, nel caso specifico e autobiografico e non solo. «La mia conclusione», ribatte scontrosamente, «è che nella corsa spalla a spalla con Picasso per il primo posto nell'arte degli ultimi cinquant'anni Matisse ha finito con l'arrivare secondo»[66].

II. «Il nostro Panurge». Picasso e l'Europa

L'interesse di Berenson per Picasso è più contrastato di quello per Matisse, ma longevo. Come già ricordato, Berenson conosce Picasso in casa Stein (verosimilmente rue de Fleurus e non rue Madame) a una data precoce e imprecisata. Picasso è ancora molto giovane e gli Stein, secondo quanto Berenson ricorda, non hanno suoi quadri appesi alle pareti. Berenson ha subito modo di apprezzare l'abilità disegnativa di Picasso, in cui, malgrado la giovane età, riconosce un maestro dei «valori tattili». Il suo giudizio su Picasso, quanto a questo, non muterà in seguito: ancora nel dicembre 1953, scrivendo dell'artista sul "Corriere della sera" a commento della grande mostra milanese di Palazzo Reale, appena visitata (giunta a Milano via Roma, dov'era stata allestita alla GNAM, con ampliamenti decisivi e aggiunte "politiche", in primo

64 Più graffiante Berenson in *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 161: «[appare] molto diverso [Matisse nel 1950] dal contadino ansioso, semiaffamato, apostolico, che incontrai la prima volta». Qui Berenson ricorda, a differenza di quanto riporta in *Incontri con Matisse*, che «abbiamo parlato degli Stein».

65 Id., *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Milano 1950, p. 43.

66 Id., *Valutazioni*, cit. (vedi nota 38), p. 164.

ANNALI 2019_.indd 286 18/11/19 14:25

luogo *Guernica*[67]), Berenson confermerà che ai suoi occhi, nel disegno, Picasso vale Raffaello o Ingres. Il punto però, si chiede ancora l'autorevole recensore, chiamato da Mario Missiroli a commentare l'attualità artistica e culturale sulle pagine del più illustre quotidiano italiano, è perché Picasso abbia voluto tradire a tal punto la sua capacità tecniche, e infierire contro la pittura. Non avrebbe potuto darsi per tempo alla ceramica, «quando si allontanò dalla pittura tradizionale»? Berenson ammette di non essere rimasto colpito, se non negativamente, dagli «arabeschi con natiche» o dagli «intrecci di linee sfreccianti». Quanto al principio della «simultaneità della visione», applicato estensivamente da Picasso nei quadri cubisti e ancora in seguito, trova che sia nient'altro che la riproposizione della «costante preoccupazione che i primitivi ebbero mentre erano alle prese con ingenui problemi narrativi e dalla quale il Cinquecento italiano ha del tutto liberato l'arte». L'attrazione maggiore della mostra, che Picasso aveva dapprima esitato a prestare, è *Guernica*, esposta nell'occasione nella *Sala delle Cariatidi*, gravemente danneggiato dai bombardamenti aerei alleati. Ma Berenson non cede neppure in questo caso al mito di Picasso, malgrado l'ottimo proposito frontista e pacifista degli organizzatori. Che altro sono, obietta, le «grandi composizioni epiche» se non «crude, convulse evocazioni di pitture vascolari greche accozzate con reminiscenze di drammatici affreschi del xiv e xv secolo raffiguranti il *Trionfo della morte*, come quello del Traini nel Camposanto di Pisa, e quello di Palermo?». Berenson non indulge a una critica solo «negativa»: questa, premette, «può risultare divertente per colui che l'espone e per il suo pubblico, ma non è in alcun modo costruttiva». Introduce con modestia il proprio punto di vista e presenta obiezioni fondate e riflessive, senza tacere «il molto che ho da dire in favore [di Picasso]». Diviene invece sferzante contro gli «adoratori e teologi [dell'artista]..., che con le loro interpretazioni metafisiche, gnostiche e freudiane fanno di lui l'eroe cui dedicare il culto di un nuovo misticismo». «Per un amatore di tutte le arti nel loro svolgimento durante gli ultimi settanta secoli», conclude, «è naturale god[ere] Picasso più che altro là dove rientra, pur con la sua originalità individuale, nella tradizione», e cioè nei disegni, nelle illustrazioni, nelle incisioni e soprattutto nelle ceramiche: «i suoi momenti classici». In pittura Picasso invece gli appare come un insensato distruttore: l'istrione che si impadronisce della scena e sacrifica ogni regola al proprio «capriccio», mutando imprevedibilmente costume e scena. Picasso blu, rosa, primitivista, cubista, postcubista, mediterraneo, surrealista, «distorsionista»[68]. Picasso scultore e ceramista.

67 Id., *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 273: Berenson aveva visitato visita la mostra di Picasso una prima volta già in giugno a Roma.

68 Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 68: «mi scagli[o] contro i distorsionisti, i contorsionisti, ... i deformisti, inflazionisti, deflazionisti non rappresentativi, astrattisti ecc. ecc.». Bersagli di Berenson, qui, sono gli artisti più acclamati alla Biennale veneziana del 1948, che Berenson ha appena visitato: Picasso, Klee, Moore _ quest'ultimo in seguito ospite ai Tatti. Osservazioni analoghe, sempre in *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), alle pp. 61, 65, 71, 87, 94, 139-140, 190, 227.

ANNALI 2019_.indd 287 18/11/19 14:25

Infine Picasso realista, impegnato nella Guerra Fredda come un propagandista tra gli altri; maestro e mentore dei muralisti[69]; addirittura mercenario[70]. Ma quale eredità rimarrà in serbo per le generazioni a venire, intatta e disponibile? C'è il rischio che la morte di Picasso, o l'inevitabile declino della sua leggenda, investa e travolga l'intero ambito dell'arte, che non avrebbe più consuetudini o autorità su cui poggiare. «La popolarità di Picasso», annota, «è dovuta indubbiamente al fatto che è così facile imitarlo». Cosa resta, dell'insegnamento classico, nell'«infantilismo» picassiano[71]? Proprio a un disegnatore supremamente dotato, sembra chiedersi Berenson, doveva spettare di abbattere, nel Novecento, non il semplice edificio della rappresentazione naturalistica, ma tutto quanto l'Antico aveva insegnato circa la concomitanza, nel Grande Artista, di maturità linguistica e insieme morale, «pienezza dei «valori tattili» e «dominio» su un Mondo altrimenti caotico e ostile[72]?

Tralasciamo qui di interrogarci sulle singole fonti storico-filosofico-letterarie di Berenson, le cui ampie e rinnovate letture includono, al tempo del volume sui «pittori fiorentini», autori tra loro pur così diversi come Burckhardt e Nietzsche, Ruskin e Pater, James e Taine; che il giovane studioso incrocia e impollina l'un l'altro nel modo più abile. Limitiamoci a prestare attenzione al modo in cui, nello stesso volume, i «valori tattili» svolgono un duplice ruolo, fisiologico e morale. Ridestano e tonificano la nostra percezione, come noto; al tempo stesso ci fanno certi che l'artista le cui opere ammiriamo, sia egli Giotto o Masaccio, Donatello o Piero, Leonardo o Michelangelo, ha raggiunto un'esperienza del Mondo supremamente ordinata e persuasiva. Ha «dominato» il Caos, nelle parole stesse di Berenson; e ha forgiato «il tipo umano meglio temprato per vincere e dominare»[73]. Qui, in un argomento che sarebbe forse fuorviante chiamare semplicemente "superomistico", riposa una convinzione che è al tempo stesso estetica e politica; e che, in Berenson, rinnova il tema attico della «kalokagathìa». L'arte rappresenta il fiore dell'umanità: il suo vertice evolutivo. La forma è testimonianza e riflesso della saldezza e integrità raggiunta, cui contribuisco-

69 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 171-172, 183.

70 Ivi, pp. 171-172: Picasso, lamenta qui Berenson, si è rivolto al mondo comunista per ragioni di opportunità ideologica e anche commerciale, lui che pure avrebbe potuto essere un meraviglioso accademico (la revisione finale del saggio, terminato nel 1941, data al 1948). La disapprovazione di Berenson per Picasso, per lo più meditata e persino sofferta, trova una ruvida sponda in Leo Stein a una data tarda, quando i due non si frequentano quasi e Leo ha da tempo perduto ogni interesse per l'artista spagnolo. Riecheggia, in Stein, l'accusa di funambolicità, istrionismo, *trouvaille*. Picasso, garantisce Leo, è un illustratore: non un vero artista. Cfr. Stein, *Appreciation*, cit. (vedi nota 24), pp. 172, 189 (qui Picasso diviene desolatamente «il *playboy* dell'arte moderna»).

71 Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 68.

72 Id., *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), pp. 79-80, 102, 115, 158, 161: i pittori dei «valori tattili» educano le classi dirigenti al costume della «forza, audacia, dignità»: qui è l'importanza ultima dell'arte fiorentina, la capacità di «present[are] alle classi dirigenti di quell'epoca il tipo umano meglio temprato per vincere e dominare».

73 Id., *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), p. 158.

ANNALI 2019_.indd 288 18/11/19 14:25

no in parte uguali tutte le diverse componenti dell'esperienza. Il Rinascimento, nel racconto di Berenson, corrisponde al risveglio dell'«individualità» adulta dopoché il Medioevo aveva mantenuto l'umanità come in uno stato di fanciullezza. Non è altro che l'ambizione, lo smodato «culto della grandezza», del «genio» e della «gloria» a spingere i membri di una ristretta élite artistica e culturale al di fuori dei sentieri battuti dalla Chiesa e predisposti per i fedeli[74]. «La nuova religione che ho chiamato culto della gloria», esulta Berenson, «è, nella sua essenza, cosa terrena, fondata sulla stima del mondo... Quello che supremamente contava, era la facoltà di dominare e creare; ogni curiosità si concentrava su ciò che giovasse all'uomo per rendersi conto e del mondo nel quale ora si trovava a vivere, e della propria capacità a soggiogarlo»[75]. Non è un generico "estetismo" che può permetterci di comprendere il punto di vista di Berenson, se per estetismo intendiamo una determinata condizione di estenuata malinconia e languore *fin-de-siècle* associati al culto dell'arte in quanto distaccata dalla vita. Berenson stabilisce qui un intreccio estremamente concreto e appunto «terreno» tra arte e politica, intesa come formazione della classe dirigente, arte stessa a sua volta. Così considerata, la teoria dei «valori tattili» trova un senso più adeguato; e viene a collocarsi a grande distanza dal formalismo di altre teorie artistiche contemporanee, come la «pura visibilità»[76].

Lungi dal proporci un Rinascimento interamente profano, al modo di Burckhardt[77], Berenson celebra comunque quella «libertà da ogni sordida cura, … [da] preoccupazioni meschine o paure» che si raggiunge in Italia tra Quattro e Cinquecento, per la prima volta in Occidente dalla fine dell'Antico[78]: questo il tema portante della sua ricostruzione del Rinascimento. Ecco che gli artisti corrispondono a una domanda a suo modo faustiana di ritrovata «signoria sulla vita». «Una generazione convinta del potere dell'uomo a dominare e possedere il mondo», così nelle pagine dedicate a Masaccio, «chiede [all'artista] che egli rivel[i] i tipi fisici meglio adatti a tale scopo… tipi in se stessi fra i più virili»[79]. «Dove [cercare]», si chiede invece Berenson passando a trattare di Leonardo, «un'età matura più maschia e imperiosa… ?»[80]. D'altra parte Michelangelo «compié quanto Masaccio aveva incominciato: la creazione del tipo

74 Ivi, pp. 16-17.

75 Ivi, pp. 18, 78.

76 Ha particolare importanza, sotto questo profilo, l'«autochiarificazione» di *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 100, 105: laddove si chiarisce il giusto rapporto esistente, agli occhi dell'autore, tra «illustrazione» e «decorazione»; e si osserva anche che l'opera d'arte non può ridursi (decorativamente) a «una partita a dama o scacchi». Berenson pensa qui *alla Famiglia del pittore* (1911) di Matisse, già criticato da Sarah per gli eccessi di decorativismo (cfr. nota 51)? Possiamo pensarlo, considerato il riferimento alla «partita di dama»: in bella evidenza al centro del quadro, questa va infatti svolgendosi in omaggio a una tradizione iconografica recente, che annovera Denis e Vallotton; e ha ruolo di metafora figurativa.

77 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 5), p. 118-119.

78 Id., *Pittori italiani del Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), p. 37

79 Ivi, pp. 79-80.

80 Ivi, p. 102.

ANNALI 2019_.indd 289 18/11/19 14:25

umano più adatto a domare e reggere la terra, e forse non la terra soltanto»[81]. Non occorre continuare: il punto mi sembra sufficientemente chiaro. In modo del tutto simile a quanto accade nella liturgia cattolica o ortodossa, che introduce il credente a un senso superiore di appartenenza alla comunità, l'opera d'arte è parte di un'elaborata liturgia civile, pattuita nei secoli, che conferisce a chi di dovere le attitudini indispensabili al governo della cosa pubblica. Così considerata, questa stessa opera d'arte necessita di "partecipazione": essa non opererebbe il prodigio se tutti e ciascuno, tra quanti sono adunati nel tempio, non le prestassero fede. Non è solo la componente elitaristica che dobbiamo vedere qui, nelle analogie tra arte e rituale o nell'insistenza sul tema dell'attitudine al «dominio», da parte di Berenson, quasi una sorta di chiuso autocompiacimento *Whig*: quanto l'aspetto dell'elevazione del «bruto che è in noi», dell'educazione alla dignità, l'audacia, l'onore e il coraggio che l'arte più autentica è in grado di avviare[82]. Al fondo, operano presupposti patriottico-comunitaristici e una grande narrazione, di origini ebraiche o altro, sul tema della Salvezza[83]. È il momento di tornare a Picasso, mentore di Dada e surrealisti: perché è con lui che una norma non scritta della civiltà europea e occidentale, così carica di decisive implicazioni civili – la «*kalokagathìa*» appunto: che per Berenson equivale a un credo indissolubile – «attorno al 1910» prende a vacillare[84].

Scettico riguardo alla sincerità del Picasso "politico", all'apice della celebrità in Italia nel 1953, Berenson è addirittura sgomento per la quantità di macerie storico-artistiche che vede accumularsi nel nome dell'artista[85]. Sostenuto da una *claque* irragionevole e fatale alla cui testa Berenson colloca inevitabilmente Gertude e Leo Stein, «filistei dell'avvenire»[86], ma che include ai suoi occhi almeno Paul Guillaume, Jean Cocteau, Anna de Noailles, Alfred H. Barr, jr. e i maggiori collezionisti americani dell'artista, Picasso, per Berenson, «maltratta» l'Arte legandone capricciosamente (o per sadismo) le sorti non a un qualche «valore» sovrapersonale e condivisibile, ma unicamente al culto della propria persona (fig. 9)[87]. «Non scopro [nei dipinti di Picasso] nulla in comune con

81 Ivi, p. 115.

82 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 102, 108, 228.

83 Cfr. Schapiro, *Mr. Berenson's Values*, cit. (vedi nota 3), pp. 60-61.

84 Berenson fissa date di volta in volta diverse per la cesura tra Antico e Moderno. Se per lo più la assegna al 1910, dunque alla svolta cubista di Picasso, in alcune occasioni propende per gli anni che vanno dal 1917 al 1919. In tal caso essa viene dunque a coincidere con Dada e l'«angoscia» nichilistica» del primo surrealismo (B. Berenson, *Vedere e sapere*, Milano 1951, pp. 27-29).

85 Per le immediate circostanze biografiche del rapporto tra Berenson e Guttuso e l'ironica familiarità che si stabilisce tra due uomini di orientamento politico così differente cfr. Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 174.

86 Berenson, *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14), p. 273. Nel periodo tardo Berenson è particolarmente severo nei riguardi del «fanatismo» del nuovo», di cui scrive sia in *Vedere e sapere*, cit. (vedi nota 82), p. 27; che appunto in *Tramonto e crepuscolo*.

87 Cfr. la lettera del 24 settembre 1931 di Berenson a Clotilde Margheri: B. Berenson, C. Margheri, *Lo specchio doppio, Carteggio 1927-1955*, Milano 1981, p. 110.

ANNALI 2019_.indd 290 18/11/19 14:25

ciò che abbiamo, per secoli e secoli, considerato pittura». Troviamo qui, e non per la prima volta in Berenson, un riferimento normativo non al gusto individuale del critico, né tantomeno al semplice "buon gusto", ma a un'esperienza illustre perché condivisa, affermatasi nel tempo e sedimentatasi nella *communis opinio* degli «amatori» (non di dotti e specialisti: l'omissione è rilevante). Da sempre, questo l'argomento di Berenson, c'è intesa sul "perché" o il "che cosa" del quadro. A che pro rifiutare allora un simile accordo, formatosi in modo spontaneo tra persone e culture le più lontane nel tempo e nello spazio? È un argomento efficace, a mio avviso. Perché, mentre aiuta a apprezzare questo o quell'aspetto di Picasso (e con lui del Moderno), revoca in dubbio ogni pretesa unilaterale o esclusiva. La *tabula rasa* modernista non è solo irragionevole sotto profili storici e culturali, per Berenson: è anche intrinsecamente violenta, associata o associabile a quanto, sotto specie di brutalità, violenza, nihilismo, si manifesta nei regimi totalitari. Potremo verificarlo meglio in seguito, ma vale la pena anticipare: a partire almeno dagli anni della seconda guerra mondiale diviene evidente che il sottotesto della critica berensoniana ai più noti indirizzi *avantgarde*, cubismo e postcubismo, astrattismo, realismo e surrealismo tra tutti, è etico-politico, o meglio, etico-politico-religioso. Con radicalità e persino durezza, Berenson si sbarazza in fretta del «culto idolatrico dell'artista-eroe» che pure modella la critica di tradizione idealistica sia italiana che angloamericana[88]; e invoca correttivi, persuaso che la critica debba rappresentare le ragioni del pubblico colto e l'arte essere considerata "bene comune"[89]. Eteronomia contro autonomia? In parte, o meglio la giusta miscela di entrambe: l'equilibrio tra osservanza e infrazione[90]. Troppo desideroso di «esibi[re] virtuosistiche destrezze [e] permettersi acrobazie e mutamenti altrettanto stagionali di quelli dei sarti da signora», Picasso non è riuscito a raggiungere tale equilibrio, né forse ha mai creduto di doverlo cercare; e neppure Matisse c'è riuscito, pure convinto, come testimonia Berenson stesso, di aver trovato il proprio capolavoro nelle decorazioni della Cappella di Vence[91]. «Davvero!». sbotta Berenson. «Dinanzi a simile disprezzo della nostra esistenza e attesa, in quanto pubblico, verrebbe voglia di ribellarsi e mettersi perfino a gridare: "a chi l'arte? A noi!"»[92].

88 Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), p. 15: «prendere più interesse all'artista che alla sua arte è un effetto della nostra tendenza al culto degli eroi, e, attraverso gli eroi, dei nostri larvati istinti di culto dell'io». Vedi anche *supra*, alla nota 10.

89 B. Berenson, *A chi l'arte?*, "Corriere della sera", 25 maggio 1954, p. 3. Sul punto, in polemica con Longhi, cfr. anche Id., *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, cit. (vedi nota 63), p. 10: «critici che succhiano i pennelli dei pittori». Sarebbe interessante, e resta da fare, ricercare le tracce di questa polemica antilonghiana , che ha tratti in parte paradossali e per tema l'egotismo o l'iperautorialità del critico, in un critico come Raffaello Franchi, sì "minore" ma non di meno interno o contiguo a molte vicende fiorentine tra le due guerre.

90 Ammetto che mi è difficile trovare «edonistica» l'estetica di Berenson: così invece l Elam, *Roger Fry and Bernard Berenson*, cit. (vedi nota 18), p. 672. Per l'opera d'arte come un'agenzia educativa destinata a operare nel tempo cfr. Berenson, *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), pp. 102, 203-206 *passim*.

91 Ivi, pp. 15, 18 *passim*; e Id., *Tramonto e crepuscolo*, cit . (vedi nota 15), p. 161.

92 Id., *A chi l'arte?*, cit. (vedi nota 87), p. 3.

ANNALI 2019_.indd 291 18/11/19 14:25

«I cronisti israeliti dell'Antico Testamento», annota Berenson in data 11 febbraio 1950, «pare abbiano considerato il loro Dio la somma di quelle forze dell'universo preposte alla salute e alla prosperità dell'individuo e della comunità. Questo potere si accordava bene con i loro punti di vista; chi ne ignorava gli ordini, era un trasgressore. Anche l'apostasia era così considerata una disubbidienza, perché portava alla disintegrazione della comunità, all'impoverimento e alla degradazione dell'individuo. "Ubbidisci ai miei comandi e sarai felice nella terra che ti ho destinato". È questa la dottrina alla base degli insegnamenti metafisici e etici di Spinoza. Dio è la sintesi di tutte le forze dell'Universo che lavorano unite per preservarlo; e l'uomo può solo prosperare, quando vive e lavora in armonia con esse»[93]. Teniamo per adesso sullo sfondo il complesso rapporto tra Berenson e l'ebraismo, nel cui insegnamento pure è cresciuto e che in parte riscopre negli anni della persecuzione antiebraica, dopo essersi da lungo da tempo convertito al cattolicesimo e aver trovato infine un proprio equilibrio religioso nell'emancipata equidistanza da ortodossie e Chiese. È troppo ritenere che un'annotazione come quella appena riportata, tra le più dense e pregnanti dei *Diari* tardi, che tratta in apparenza di questioni esclusivamente metafisiche o teologiche, abbia in realtà per Berenson le più serie conseguenze anche sul piano estetico? Perché proprio questo accade, a questo riporta la dottrina dei «valori tattili» o dell'Arte ministra e sacerdotessa della «Casa di vita»: non una fantasia *art pour l'art* o decadente, da parte dell'autore dei *Florentine Painters of the Renaissance*, ma una premessa di carattere metafisico. Occorrono una qualche forma di responsabilità e ubbidienza nell'esercizio delle arti figurative: le immagini presiedono infatti all'autorappresentazione di una comunità e contribuiscono in misura formidabile alla sua stessa sopravvivenza in dignità e fierezza. Questa è la convinzione di Berenson: ed è una convinzione maturata molto presto, prima di quanto possiamo solitamente ritenere. Non la troviamo forse già formulata nel 1907, quando Berenson, nel volume sui pittori del Nord Italia, aveva richiamato la priorità, su tutto il resto, dei «valori supremi»[94]? La messa in mora novecentesca dell'arte di tradizione «umanistica» (così la chiama Berenson: intendendo l'arte che va dal Tre al secondo decennio del Novecento escluso) investe ai suoi occhi questioni troppo gravi per essere lasciate ai soli artisti, ai critici loro sodali o alla vanità dei collezionisti. Si è compiuta invece tra false pretese di innocenza.

Eco dei temi che più stanno a cuore a Berenson risuonano anche tra le pagine di ricerche erudite. Alcune veloci esemplificazioni. Pubblicato nel 1947 a cura di Raffaello Franchi, "Metodo e attribuzioni" raccoglie studi di attribuzione apparsi negli anni Venti su "Dedalo", la rivista di Ojetti. Abbiamo qui una nutrita serie di contributi antiquari o «archeologici», come Berenson stesso li chiama: quanto di più

93 Id., *Tramonto e crepuscolo*, cit. (vedi nota 14)p. 139.

94 In seguito: «valori assiomatici» (*Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4), p. 227).

ANNALI 2019_.indd 292 18/11/19 14:25

lontano, in apparenza, dal commento vivace e spregiudicato all'arte europea tra le due guerre. E davvero non c'è dubbio: nei saggi raccolti in volume Berenson si impegna in un appassionato *vis-à-vis* con i maestri prediletti, in «caccia» di ampliamenti di catalogo o in difesa di una completezza già raggiunta. Tuttavia non dobbiamo ritenere che determinati interessi o irritazioni contemporanee, già deste, siano assenti o remoti. È vero il contrario. Non è certo per caso, ad esempio, che Berenson segnali inevitabilmente quanti, tra i pittori del Quattrocento, sono riusciti a congiungere la «vita» alla «geometria»; hanno perseguito la ricerca di «valori tattili» a fini di «anima e senso», cioè di «poesia»; e hanno invece rifiutato, per superiore autodisciplina, «pura fantasia o... goffaggine o capriccio o solo... gioco», in altre parole «stramberi[a]»[95]. «Dare vita: ecco quanto bastava a Antonello», compendia Berenson in *Un possibile Antonello da Messina e uno impossibile*, saggio apparso nel 1923, «così come ai primitivi egiziani, a Piero della Francesca, a Paolo Veronese e a Velazquez»[96]. E infine, per essere esplicito: «nessun altro italiano del Quattrocento fuor d'Antonello avrebbe potuto creare test[e] tanto prossim[e] ad essere geometric[he] senza toccare il cubismo»[97]. Riferimento generico, questo di Berenson nel 1923, al «cubismo»? Non proprio, se sarcasmi contro il «capriccio» accolgono il lettore in apertura di volume[98]; e la condanna degli eccessi di «preoccupazione teorica» o del ricorso a «canoni» metrici innaturali e prescrittivi si ripresenta più volte nella raccolta citata, spesso in modo inatteso. Raffaello ad esempio è elogiato perché, al pari di «ogni altro ingegno non macchiato da esibizionismo, scrupolosamente scartava le illogicità, le assurdità e le fantasticherie suscettibili di crescere come funghi nel cervello di un uomo affannato a risolvere un problema»[99]; e più in generale, Berenson si ripromette qui di «tac[ere] di paralleli anche più vicini ai nostri tempi solo per evitar controversie»[100]. Pesa forse il silenzio autoimpostosi, per ragioni che occorrerebbe decifrare, su temi contemporanei. Riferimenti di vario genere all'attualità artistica, sia pure taciti, si agitano comunque al fondo della «scienza dell'attribuzione» e contribuiscono a orientarne le «dimostrazioni».

Berenson termina di scrivere *L'Arco di Costantino o la decadenza della forma* nel 1941, quando, Parigi occupata, la guerra sembra ormai decisa in favore della Germania nazista[101]. Picasso, il crollo francese, la fine della civiltà: tutto si tiene qui, in modo che testimonia da vicino la drammaticità di un intero periodo e l'intensità con

95 B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, Firenze 1947, pp. 150, 182, 181.

96 Ivi, p. 150.

97 Ivi, p. 149.

98 Ivi, p. 37.

99 Ivi, pp. 176-178. Purtroppo, lamenta Berenson, «ciò che quell'uomo eternamente grande gittò via, servì di patrimonio commerciabile a tutti gli uomini grandi momentaneamente».

100 Ivi, p. 144.

101 B. Berenson, *L'Arco di Costantino o della decadenza della forma* (1941), Milano-Firenze 1952.

ANNALI 2019_.indd 293 18/11/19 14:25

cui Berenson riflette su circostanze storico-artistiche in apparenza slegate dagli eventi politici e militari. Concepisce il saggio in lite con gli storici dell'arte di «mentalità tedesca», che hanno cercato «volontà di stile» nelle epoche tradizionalmente considerate "barbariche" o di «decadenza» _ Riegl e Wickhoff, Dvořák e Strzygowski, quest'ultimo usualmente in Berenson nel disagevole ruolo di «bête noire»[102]; e posto così le premesse per la fortuna delle «deformazioni» di scuola cubofuturista, espressionista, surrealista, realista etc. È appunto la categoria di «decadenza», bandita sin dal titolo, che Berenson si propone qui di restaurare nella sua validità «assiomatica», estetica e storiografica insieme, mostrandone l'origine, così nel Tardo Antico come nell'Europa del periodo dell'*entre-deux-guerres*, da un lato in una sopraggiunta incapacità tecnica, dall'altro nel regresso civile di un continente o di una nazione.

Chiamato in causa, con Braque, per i *papiers collés* e gli assemblaggi del 1913-1914[103], Picasso è tra i bersagli polemici più facilmente riconoscibili del saggio: a chi, se non a lui, imputare la «disintegrazione, anzi totale abolizione della forma perpetrat[a] negli ultimi trenta o quarant'anni», poi portata da futuristi "polimaterici", Dada e surrealisti a conseguenze (per Berenson) ingiuriose e «puerili»?[104]. Supremamente dotato, non ha scelto di invertire il corso degli eventi e generare "rinascita". Ha invece portato maggiore scompiglio e «disintegrazione»: a lui in definitiva, che in seguito si meriterà l'ingiurioso epiteto di «nostro Panurge»[105], e alla cesura imposta dalla svolta cubista alla storia della pittura, Berenson riconduce ogni successiva «decadenza», sia essa espressionistica, polimaterica, antiartistica, realistica o altro. La rivalità tra canone classico-mediterraneo e canone «barbarico» si traduce d'altra parte qui, con residui di ostilità per gli Imperi centrali ormai defunti e più vivo senso drammatico dell'attualità politico-militare europea, in una contrapposizione tra Mondi. Plebiscitarismo di tipo totalitario da un lato, «rappresentanza» elettiva dall'altro. Istigazione demagogica alla violenza contro discussione tra pari. E ancora: regimi totalitari di Destra e di Sinistra contro democrazia parlamentare di stampo americano. Agli occhi di Berenson, e con sua riprovazione, il gusto della «deformazione» più cospicua, affermatosi in Francia e in Germania tra le due guerre, accomuna di fatto l'arte e la politica europee contemporanee: è questo il tratto a suo avviso più inquietante e «nihilistico» della «decadenza» modernista. La polemica investe qui non il singolo artista, per quanto influente e corteggiato; ma tutti coloro che, pur avendone avuta facoltà, hanno festeggiato la capitolazione. Leggiamo Berenson: nel passo che segue, che intreccia abilmente Antico e Moderno e che riportiamo quasi per intero, troviamo, con la confutazione della categoria riegliana del «*Kun-*

102 Per un'appassionata difesa degli storici dell'arte della Scuola di Vienna dalle accuse di Berenson, ideologiche e di metodo, cfr. W. George, *Réfutation de Bernard Berenson*, Genève 1955, pp. 13, 24, 70 *passim*.

103 Berenson, *L'Arco di Costantino*, cit. (vedi nota 99), pp. 24.

104 Ivi, p. 64.

105 Id., *Del Caravaggio*, cit. (vedi nota 15), p. 94.

ANNALI 2019_.indd 294 18/11/19 14:25

stwollen», l'allarme per la troppa indulgenza mostrata nei primi decenni del Novecento per ciò che appare semplicemente «nuovo» e difforme[106].

> L'idea che gli artisti della tarda antichità si proponevano e volutamente ricercavano nelle loro opere i resultati che noi oggi vediamo, poteva difficilmente venire in mente a chi avesse familiarità con gli artisti e il loro modo di lavorare. L'artista, quando si trova davanti un problema, lo risolve direttamente, con i mezzi tecnici a sua disposizione e secondo la propria abilità, indole, intelligenza. Periodicamente sopravvengono momenti di crisi, nei quali i problemi e le concezioni che ispirano e guidano gli artisti, perdono prestigio e valore… L'artista rimane allora abbandonato a sé stesso, senza un modello che gli sia di meta: intaglia e gratta, spalma e imbratta, per un vago impulso che gli urge da dentro, ma senza ben sapere cosa vuol fare o dove vuole arrivare. A caso, uno dei meno incapaci, dotato di naturale talento per il proprio mestiere, può produrre qualcosa che appaga la sua vanità. Comunica la propria soddisfazione agli amici letterati: e costoro riescono facilmente a convincere chi esercita un'arte manuale, che i suoi prodotti, dipinti o scolpiti, sono un esempio di meditata, deliberata, metafisicamente fondata, cosmicamente inestimabile – novità[107].

Mutiamo tutto ciò che dobbiamo mutare, inserendo il nome di Picasso laddove non compare: la narrazione tiene, anzi acquista persino in aderenza. Berenson, che sa benissimo tutto ciò, aggiunge una precisazione inevitabile. «Confesso che sto descrivendo quanto, a mio avviso, è accaduto alle nostre arti nell'ultimo trentennio; ma credo che qualcosa di simile sia accaduto nei secoli che ci prepariamo a studiare». Inutile dire che quanto interessa qui non è tanto la valutazione che dà di Picasso, e che appare a tratti troppo distaccata e severa; ma il costante intreccio tra Antico e Moderno, estetica e politica (intesa, quest'ultima, prioritariamente nel senso ampio e classico consueto). Potremmo segnalare citazioni. O stilare una bibliografia del breve resoconto berensoniano appena riportato, relativo alla precipitosa investitura del «genio» e alla «comoda invenzione di sistemi sbrigativi per sostituire al paziente lavoro del modellare una preparazione meccanica da completarsi con stuccatura, intarsiatura, pittura e doratura»[108]. Vi troveremmo i nomi proprio di quei «letterati», Apollinaire e Cocteau ad esempio, cui si deve il più precoce apprezzamento dei *papiers collés* cubisti, del *faux bois* o *faux marble* e infine delle sculture in carta o

106 Cfr. George, *Réfutation de Bernard Berenson*, cit. (vedi nota 100), pp. 12-13. George discute le tesi del saggio sull'*Arco di Costantino o la decadenza della forma* con particolare attenzione al rapporto stabilito da Berenson tra tardo Antico da un lato, fauvismo-cubismo-espressionismo-futurismo dall'altro.

107 Berenson, *L'Arco di Costantino*, cit. (vedi nota 99), pp. 23-24.

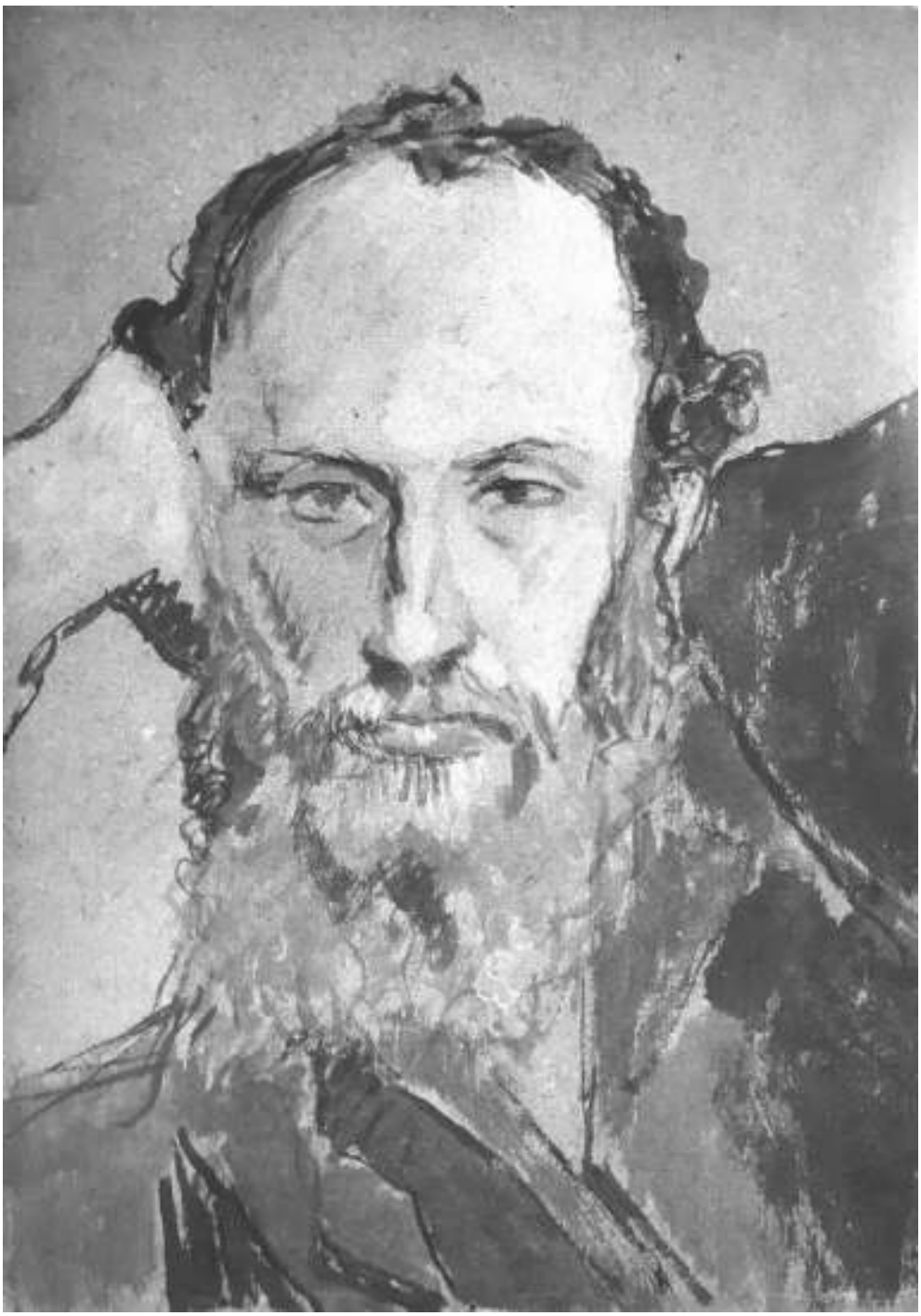
108 *Ibidem*, p. 24. In *Estetica, etica e storia*, cit. (vedi nota 4) Berenson prende una posizione non meno severa. L'arte è per lo più tecnica e "momento giusto", afferma: decade non appena diviene «capriccio» per l'avvenuta risoluzione di problemi condivisi.

ANNALI 2019_.indd 295 18/11/19 14:25

altri materiali dell'immediato anteguerra; e forse anche i nomi di Marinetti e Tzara[109]. Malgrado il tema dichiarato sia archeologico, anch'essi sono tra gli interlocutori immediati del saggio sull'*Arco di Costantino o la decadenza della forma*: che è un saggio sulle sorti dell'Europa.

109 Per Cocteau e Berenson cfr. N. Mariano, *Quarant'anni con Berenson*, Sansoni, Firenze 1969, pp. 185-186. Mariano pubblica qui una lettera di Berenson datata 3 dicembre 1929 e a lei indirizzata, in cui Berenson racconta di un tiro mancino giocatogli da Cocteau e Anna de Noailles in merito ai collages di Picasso (cfr. in proposito anche Strehlke, *Pablo Picasso*, cit. [vedi nota 1], p. 711). Negli Archivi Berenson di Villa I Tatti, si trovano tre lettere di Cocteau a Berenson dell'estate 1950. Spigliate e affettuose, provano rapporti di stima e ci mostrano Cocteau nel ruolo di critico dell'architettura contemporanea (cfr. C. Pizzorusso, *Berenson, Cocteau. Incontri*, "Memofonte", 14, 2015, pp. 227-243). Dell'entusiastico accoglimento delle sculture picassiane in carta e altri materiali nella cerchia di Bloomsbury dà invece testimonianza una lettera del gennaio 1914 di Vanessa Bell a Duncan Grant, citata in A. Umland, *Picasso Guitars 1912-1914*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Modern Art, 13 febbraio-6 giugno 2011), New York 2011, pp. 26-27. Alla visita in studio di Picasso cui Bell fa riferimento partecipa anche Fry.

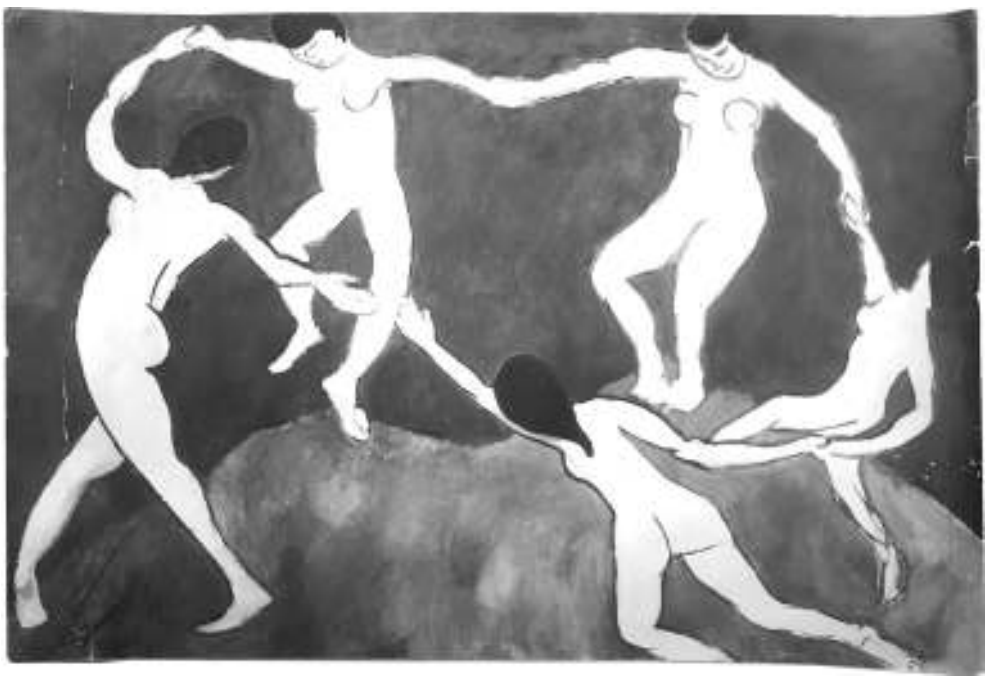
ANNALI 2019_.indd 296 18/11/19 14:25



1. Pablo Picasso, *Leo Stein*, 1906, Baltimora, Baltimore Museum of Art

ANNALI 2019_.indd 297 18/11/19 14:25

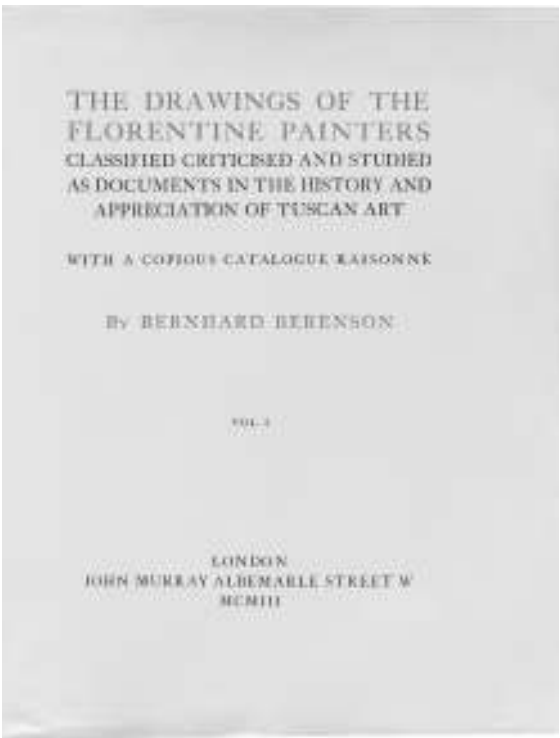
2. Henri Matisse, *Sarah Stein*, 1916, New York, The Metropolitan Museum of Modern Art



3. *Riproduzione fotografia del quadro* Dance (I) di Henri Matisse, 1909, © Firenze, Villa I Tatti, Biblioteca Berenson, Fototeca

ANNALI 2019_.indd 298 18/11/19 14:25

4. Antonio del Pollaiolo, *Nudi che danzano*, 1465 circa, Arcetri, Villa La Gallina, © Firenze, Villa I Tatti, Biblioteca Berenson, Fototeca



5. Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, John Murray, Londra 1903, frontespizio

ANNALI 2019_.indd 299 18/11/19 14:25

6. Henri Matisse, *Figura decorativa*, 1908, collezione privata

7. Henri Matisse, *La famiglia del pittore*, 1911, San Pietroburgo, Hermitage

ANNALI 2019_.indd 300 18/11/19 14:25

8. Giotto, *Ascensione*, 1304-1306, Padova, Cappella degli Scrovegni

9. Ignacio Zuloaga, *Anna de Noailles*, 1913, Bilbao, Museo de Bellas Artes

ANNALI 2019_.indd 301 18/11/19 14:25

GLI SCRITTI GIOVANILI DI NINO BARBANTINI: UNA VISIONE D'INSIEME, CON BREVI CENNI SULLA RICEZIONE DEI PRECETTI RUSKINIANI

Priscilla Manfren

Sfogliando la letteratura scientifica relativa alla figura di Nino Barbantini, il ferrarese poi ricordato in ambito veneziano come il «demiurgo di Ca' Pesaro»[1], si può constatare che la sua poliedrica attività di critico e, soprattutto, promotore culturale è un argomento, per certi versi, noto e indagato. Molto è stato scritto, in particolare, in merito ai rapporti che egli intrecciò, anche attraverso una ricca corrispondenza, con numerosi artisti – Umberto Boccioni, Arturo Martini, Gino Rossi, solo per citarne alcuni – in qualità di direttore della Galleria Internazionale d'Arte Moderna e di segretario dell'Opera Bevilacqua La Masa, nonché di organizzatore delle mostre a quest'ultima collegate[2]. Conosciuti, o almeno segnalati, sono anche svariati cataloghi di mostre e volumi che Barbantini, ormai studioso e critico d'arte affermato, dedicò ad autori a lui particolarmente cari, fra i quali si ricordano Gaetano Previati, alla cui

1 G. Romanelli, *Nino Barbantini a Venezia, demiurgo di Ca' Pesaro*, in *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del convegno (Venezia, 27-28 febbraio 1992), a cura di S. Salvagnini, N. Stringa, Treviso 1995, pp. 31-39.

2 Per una visione di insieme sulle diverse attività del personaggio si vedano i saggi contenuti in *Nino Barbantini a Venezia*, cit. (vedi nota 1). Per quanto concerne il rapporto con l'arte contemporanea e gli artisti durante il periodo d'oro delle mostre della Bevilacqua La Masa la bibliografia è varia, si segnalano qui: G. Perocco, *Artisti del primo Novecento italiano*, Torino 1965; Id., *Origini dell'arte moderna a Venezia 1908-1920*, Treviso 1972; N. Fortuna, *Le prime manifestazioni di Ca' Pesaro (1908-1920) e il ruolo di Nino Barbantini*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere (D.A.M.S.), Istituto di storia dell'arte medioevale e moderna, Università degli Studi di Bologna, relatore P.G. Castagnoli, a.a. 1985/1986; F. Scotton, *Un'estetica della gioventù: Barbantini a Palazzo Pesaro,* in *Venezia: gli anni di Ca'Pesaro 1908-1920*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, 19 dicembre 1987-28 febbraio 1988), a cura di C. Alessandri, G. Romanelli, F. Scotton, Milano 1987, pp. 80-99; A. Del Puppo, *L'avanguardia intermedia. Le esposizioni di Ca' Pesaro tra secessione e continuità (1908-1920)*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine, relatore M. Mimita Lamberti, a.a. 1992/1993; M. Pauletto, *Barbantini e l'arte contemporanea*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova, relatore F. Bernabei, a.a. 1993/1994; D. Bellato, *Barbantini critico e promotore delle arti*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Venezia, relatore M. Brusatin, a.a. 2000/2001; S. Salvagnini, *Da Barbantini a Marchiori. Formazioni, passioni, idiosincrasie della critica veneta d'arte nella prima metà del Novecento*, in *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi, 27 ottobre 2006-8 aprile 2007), a cura di N. Stringa, Venezia 2006, pp. 310-331; A. Del Puppo, *Il gruppo di Ca' Pesaro. Una storia istituzionale*, in *L'avanguardia intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia (1913-2013)*, catalogo della mostra (Trento, Mart-Galleria Civica, 19 ottobre 2013-2 febbraio 2014), a cura di A. Del Puppo, Trento 2013; *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, a cura di N. Stringa, S. Portinari, Venezia 2017; *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*, a cura di S. Portinari, Venezia 2018.

ANNALI 2019_.indd 303 18/11/19 14:25

attività riservò un importante lavoro nel 1919, Ferruccio Scattola e Umberto Moggioli, in merito ai quali scrisse due volumetti editi rispettivamente nel 1910 e nel 1922, Giovanni Segantini e Medardo Rosso, sull'arte dei quali realizzò, in età matura, due studi, l'uno pubblicato nel 1945, l'altro nel 1950. Noti sono poi i numerosi articoli che egli iniziò a redigere per svariati periodici e quotidiani, tra i quali specialmente "La Gazzetta di Venezia" e "La Perseveranza", a partire dall'estate del 1907, ossia quando appena ventitreenne – era nato a Ferrara il 5 luglio 1884 –, si stabilì a Venezia.

Ciò premesso, va osservato che, rispetto all'attenzione concessa all'operato e ai testi di Barbantini una volta che questi giunse nella città lagunare, gli anni della sua giovinezza e della sua prima produzione scritta sono stati trattati sino a ora solo marginalmente dagli studiosi[3], i quali nella maggior parte dei casi – quando si tratti di fornire una fonte che raccolga con completezza i titoli di articoli, saggi e volumi barbantiniani – rimandano all'elenco compilato da Nico Stringa nel 1995[4] sulla scorta di un precedente tentativo di Gino Damerini[5]. Tale elenco, per quanto concerne le pubblicazioni di Barbantini per gli anni 1904-1906, presenta lo scarno numero di nove voci, che salgono a un totale di diciannove se si considerano anche il 1907 e il 1908, primi anni di permanenza veneziana del giovane. Questi testi consistono in undici articoli, una novella[6], un «promanoscritto» e sei opuscoli che raccolgono discorsi

3 Parzialmente dedicati al periodo giovanile sono i saggi di: G. Pellizzola, *Nino Barbantini e l'Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento*, "Musei Ferraresi", 12, 1982, pp. 157-170; Id., *Situazioni ferraresi di Nino Barbantini*, in *Nino Barbantini a Venezia*, cit. (vedi nota 1), pp. 61-72.

4 N. Stringa, *Bibliografia di Nino Barbantini*, in *Nino Barbantini a Venezia*, cit. (vedi nota 1), pp. 151-160.

5 G. Damerini, *Cronologia degli scritti editi di Nino Barbantini*, in N. Barbantini, *Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di G. Damerini, Venezia 1953, pp. 375-381. Va segnalato che nell'elenco di Damerini, utilizzato da Stringa come base per il successivo regesto, compaiono alcune voci, certo incomplete nei riferimenti bibliografici, che poi risultano però essere state del tutto eliminate nell'elenco del 1995. Partendo dai dati parziali forniti da Damerini (nel caso di quotidiani, nome e annata del giornale, ma non data precisa) e verificandoli attraverso lo spoglio della testata, risultano per esempio da aggiungere alla lista del 1995 i seguenti scritti: N. Barbantini, *Epicedio della notte veneziana*, "Corriere della Sera", 5 agosto 1927, p. 3; Id., *La pianta di Venezia di Jacopo de' Barbari*, "Corriere della Sara", 24 settembre 1927, p. 3; Id., *Prefazione* a *Lettere inedite di G.B. Tiepolo*, a cura di G. Fogolari, "Nuova Antologia", 1691, 1 settembre 1942, pp. 32-37, in particolare alle pp. 32-33. Contrariamente, andrà espunta dall'elenco del 1995, che in tal caso riprende parzialmente un'informazione dalla *Cronologia* di Damerini, l'attribuzione a Barbantini dell'opuscolo segnalato come «*Giacomo Favretto 1849-1949*», dato alle stampe nel 1950; quest'ultimo, infatti, presenta una nota scritta non da Barbantini, ma da Diego Valeri, il quale proprio nell'*incipit* ricorda: «Questa commemorazione di Giacomo Favretto, nel primo centenario dalla nascita, doveva farla il nostro amico Nino Barbantini: l'unico, fino ad oggi, che su Favretto abbia scritto cose degne di meditazione e di ricordo. [...]. Ma Barbantini s'è ammalato, e l'onore di sostituirlo è, per sua espressa volontà, toccato a me, che veramente non lo meritavo. Barbantini parlerà di Favretto, con l'acuta intelligenza e la competenza perfetta che tutti sappiamo, l'anno venturo, in occasione della grande mostra che si farà dentro o accanto alla Biennale [...]» (D. Valeri, *Giacomo Favretto. 11 agosto 1849-11 agosto 1949. Celebrazione del centenario della nascita tenuta per incarico del Comune di Venezia a Ca' Pesaro*, Venezia 1950, s.p.). Si precisa qui, per quel che riguarda i criteri di trascrizione dei testi d'epoca citati nel presente contributo, che ci si è attenuti alle forme grafiche dei testi originali.

6 N. Barbantini, *L'anello del vescovo*, "Fanfulla della Domenica", 27 ottobre 1907, pp. 2-3. Da quanto si è potuto sino a ora rintracciare, questo pare l'unico testo di carattere narrativo realizzato da Barbantini.

ANNALI 2019_.indd 304 18/11/19 14:25

o interventi già pubblicati sulla "Gazzetta Ferrarese", iniziale palestra scrittoria del critico; in particolare, la conferenza *La poesia del sonno*, pronunciata e pubblicata nel 1905, i testi raccolti negli opuscoli *Dei restauri artistici operati a Ferrara l'anno MCMV*, edito nello stesso anno, *La Pinacoteca del Comune di Ferrara*, pubblicato nel 1906, e *Per la palazzina di Marfisa*, del 1908, sono certamente i più noti del periodo giovanile, poiché connessi al precoce attivismo barbantiniano nella lotta per la salvaguardia del patrimonio artistico e monumentale della città estense.

Tuttavia, uno spoglio approfondito della "Gazzetta Ferrarese" per quanto concerne il primo decennio del Novecento, congiunto a ulteriori verifiche e ricerche per lo stesso periodo su altri quotidiani come "Il Giornale di Venezia" e "La Gazzetta di Venezia", ha consentito di mettere in evidenza come, in realtà, la produzione del giovane Barbantini risultasse ben più varia di quanto noto sino a ora: infatti, dal *corpus* dei circa cento articoli rintracciati[7], il primo dei quali rinvenuto nel foglio ferrarese del

La novella, a cavallo tra il genere romantico del romanzo gotico e il gusto decadentista, è scritta in prima persona: il protagonista, vittorioso competitore in un'asta d'arte, rimane vittima del proprio acquisto, un antico anello un tempo posseduto da un vescovo crudele e di dubbia moralità. L'anello è infatti il tramite attraverso cui lo spirito del malefico ecclesiastico riesce lentamente a trasmigrare nel protagonista, rendendolo partecipe dei misfatti e dei tormenti causati dal precedente possessore a una delle sue amanti. Alla fine il protagonista, pur essendosi liberato dell'anello, rimane avvinto dal suo nefando potere: l'unica soluzione che gli rimane per sopire l'angoscia e le sofferenze causate dal suo misterioso e incancellabile influsso è la morte.

7 Va precisato che, per quanto riguarda la "Gazzetta Ferrarese", gli scritti appaiono non sempre firmati per esteso, ma anche solamente siglati "n.b.", specie per il 1904 e i primi mesi del 1905. A tal proposito, si sottolinea che nelle note che seguiranno, per maggiore chiarezza, gli scritti verranno segnalati riportando la modalità di firma originale. Inoltre, va detto che la consuetudine di Barbantini con la testata pare essere tale che, soprattutto dal 1905, lo scrittore non firma sempre i suoi articoli. Un esempio in merito è quello del celebre scritto che nell'estate del 1906 aveva innescato la polemica sulla Pinacoteca di Ferrara: il testo non è firmato (cfr. Anonimo [N. Barbantini], *Il primo atto della "Ferrariae Decus"*, "Gazzetta Ferrarese", 17 giugno 1906, p. 2), ma Barbantini se ne attribuirà la paternità in un articolo successivo (cfr. N. Barbantini, *La Pinacoteca del Comune di Ferrara. II – Nel regno della leggenda e nell'appartamento della realtà*, "Gazzetta Ferrarese", 17 agosto 1906, p. 2. L'*incipit* dell'articolo è infatti: «Era dunque una bella giornata di Giugno quando osai pubblicare molto esplicitamente che la pinacoteca del Comune è meschina [...]»).Ugualmente non è firmato, ma risulterà poi essere del giovane, un testo pubblicato sul finire del 1906 (cfr. Anonimo [N. Barbantini], *Per redimere la palazzina di Marfisa*, "Gazzetta Ferrarese", 24 dicembre 1906, pp. 1-2): tale scritto, infatti, comparirà poi nel volumetto *Per la palazzina di Marfisa* con il titolo *Il palazzo chiuso* (cfr. N. Barbantini, *Per la palazzina di Marfisa*, Ferrara 1908, pp. 7-15. Si coglie l'occasione per segnalare che, nello stesso volumetto, l'articolo è erroneamente ricordato come tratto dalla "Gazzetta Ferrarese" del 27 dicembre 1906). Altri casi riscontrati sono: Anonimo [N. Barbantini], *Cose d'arte a Ferrara. I restauri di Santo Stefano*, "Gazzetta Ferrarese", 28 luglio 1904, pp. 1-2, di cui l'autore si attribuirà la paternità in N. Barbantini, *Cose d'arte a Ferrara. Il restauro di un ritratto del Borromeo dipinto da Ippolito Scarsella*, "Gazzetta Ferrarese", 27 dicembre 1904, p. 1; due articoli sulla torre campanaria di Biagio Rossetti per il borgo di San Giorgio (cfr. Anonimo [N. Barbantini], *Il Campanile di B.° S. Giorgio. La torre nell'arte ferrarese*, "Gazzetta Ferrarese", 8 giugno 1905, pp. 1-2; Anonimo [N. Barbantini], *Il Campanile di B.° S. Giorgio. La Torre e l'Orologio*, "Gazzetta Ferrarese", 11 giugno 1905, pp. 1-2), tema cui accennerà poi in N. Barbantini, *Dei restauri artistici operati a Ferrara l'anno MCMV*, Ferrara 1905, p. 6; due articoli dedicati al tema degli stili in architettura (cfr. Anonimo [N. Barbantini], *Corriere Artistico. I nuovi stili nell'architettura in Italia*, "Gazzetta Ferrarese", 11 ottobre 1907, pp. 1-2; Anonimo [N. Barbantini], *Corriere Artistico. Reliquie architettoniche di Ferrara*, "Gazzetta Ferrarese", 12 ottobre 1907, pp. 1-2) ove figura un commento sull'erigendo Vittoriano che pare presentare, in forma embrionale, il giudizio negativo che Barbantini ne darà in un articolo del 1911, scritto in occasione del suo soggiorno romano per le celebrazioni del cinquantenario dell'Unità

ANNALI 2019_.indd 305 18/11/19 14:25

2 gennaio 1904[8], emerge non solamente un notevole interesse per tematiche relative alla salvaguardia e al restauro di opere e antiche architetture ferraresi, ma anche una forte attenzione per il teatro e la letteratura, testimoniata da un cospicuo numero di recensioni. Risultano poi presenti alcuni scritti in merito ad avvenimenti politici e fatti di cronaca particolarmente discussi[9], nonché sporadici articoli sulla produzione artistica contemporanea dedicati ad autori quali il veneziano d'adozione Ettore Tito e i ferraresi Gaetano Previati, Augusto Droghetti, Alberto Pisa[10]. A tal proposito, va ricordato come la prima formazione artistica di Barbantini avvenga in contemporanea agli studi presso la facoltà di Giurisprudenza della sua città natale, alla quale si era iscritto nel 1902; egli dunque è un appassionato autodidatta, che proprio a partire dagli anni universitari inizia a manifestare con evidenza interessi spiccatamente letterari e artistici: nel 1903 si iscrive alla sezione ferrarese dell'associazione culturale Dante Alighieri[11]; inizia poi a partecipare in maniera ufficiosa alle riunioni della Deputazione ferrarese di storia patria, di cui verrà nominato socio effettivo solamente nel gennaio

d'Italia (cfr. N. Barbantini, *A proposito di un monumento di Roma*, "L'Avvenire d'Italia", 16 giugno 1911, ristampato in Barbantini, *Scritti d'arte inediti e rari*, cit. [vedi nota 5], pp. 351-357).

8 N. Barbantini, *La morte di Bajardo*, "Gazzetta Ferrarese", 2 gennaio 1904, p. 1. In merito è interessante notare che la redazione proponga lo scritto anteponendovi una breve nota, ove si legge: «Crediamo di fare cosa gradita a tutti i nostri lettori riproducendo dal *Resto del Carlino* la bella recensione che il concittadino signor Nino Barbantini fa del *Melologo* "La morte di Bajardo"». Queste poche parole lasciano intendere almeno due cose: *in primis*, che Barbantini già tra il 1903 e il 1904 pubblicava scritti anche su quotidiani esterni al locale contesto ferrarese, intrattenendo rapporti anche con altri giornali di area emiliana quale era appunto il bolognese "Il Resto del Carlino"; secondariamente, le modalità neutre con le quali l'autore viene presentato dal giornale («il concittadino signor Nino Barbantini»), fanno pensare che, a tale data, il rapporto di collaborazione non fosse ancora particolarmente stretto e assiduo. Ben altri toni saranno riservati al giovane dopo due anni e mezzo di presenza nel quotidiano; in occasione della sua laurea, infatti, la redazione del foglio ferrarese scriverà: «[…] A tutti i laureati, concittadini e forestieri, vanno le nostre più sentite congratulazioni. Ma principalmente i nostri sensi di affettuosa compiacenza si rivolgono al nostro amico, intelligente quotidiano cooperatore di questo foglio, a Nino Barbantini, il cui nome ieri con soddisfazione ed orgoglio il nostro giornale poneva in fronte alle sue prime copie con queste affettuose espressioni: "Il posto d'onore delle prime copie della Gazzetta Ferrarese oggi 13 luglio 1906 vogliono dedicato a Nino Barbantini i colleghi di redazione e di collaborazione e i tipografi del giornale perché duri ricordo della comune esultanza pel titolo dottorale in Giurisprudenza che oggi aggiunge nuovo lustro all'ingegno ed alla coltura dell'ottimo compagno di lavoro"» (*Cronaca. Laureati*, "Gazzetta Ferrarese", 14 luglio 1906, p. 2).

9 Sul conflitto russo-nipponico per la Manciuria: N. Barbantini, *La sorte della Russia*, "Gazzetta Ferrarese", 10 maggio 1904, pp. 1-2; sul noto caso di cronaca dell'assassinio del conte padovano Francesco Bonmartini da parte della moglie Linda Murri e del fratello di lei: Id., *Tra il vecchio e il nuovo. Le apologie di un reato*, "Gazzetta Ferrarese", 2 aprile 1905, pp. 1-2; sul terremoto di Messina del dicembre 1908: Id., *"Si pregano le persone sensibili a non intervenire"*, "Gazzetta di Venezia", 22 gennaio 1909, pp. 1-2, testo, quest'ultimo, già segnalato nell'elenco del 1995.

10 N. Barbantini, *Tra il vecchio e il nuovo. La festa d'arte a Venezia*, "Gazzetta Ferrarese", 6 ottobre 1904, pp. 1-2; Id., *Intorno a G. Previati*, "Gazzetta Ferrarese", 16 agosto 1904, pp. 1-2; Id., *Corriere Artistico. Campagna ferrarese: 2 quadri del prof. Droghetti*, "Gazzetta Ferrarese", 19 marzo 1907, pp. 1-2; Id., *Corriere Artistico. L'Urbe*, "Gazzetta Ferrarese", 28 luglio 1905, pp. 1-2.

11 Cfr. *Soci ordinari del Comitato ferrarese*, in L. Carrà Borgatti, *I cento anni della* Dante Alighieri *a Ferrara: 1897-1997*, Ferrara 1997, p. 191.

ANNALI 2019_.indd 306 18/11/19 14:25

1907[12] su proposta di colui che, generalmente, è indicato quale suo primo maestro, ossia Giuseppe Agnelli, intellettuale carducciano, studioso di cose ferraresi, vivace pubblicista, direttore della Biblioteca Comunale Ariostea e presidente della Deputazione stessa, nonché fondatore, nel 1906, della Ferrariae Decus[13], associazione volta alla salvaguardia e al recupero delle antiche vestigia ferraresi sorta anche grazie alla notevole attenzione che, su tali tematiche, riuscirà a richiamare lo stesso Barbantini attraverso i propri articoli. Va poi messo in evidenza che il giovane in questi anni, oltre ad approfondire nei suoi scritti questioni inerenti all'architettura e al restauro, può beneficiare del confronto con particolari figure di "addetti ai lavori" a lui vicine, ma di rado menzionate, quali lo zio Luigi Barbantini, significativo interprete dell'Eclettismo umbertino a Ferrara[14], il conte Antonio Mazza, architetto e anch'egli nipote di Luigi Barbantini[15], il fratello maggiore Domenico, ingegnere fra l'altro incaricato, in anni di

12 *Verbale dell'Adunanza generale 20 gennaio 1907-Ore 15:30*, in *Atti e Memorie della Deputazione ferrarese di storia patria*, XVIII, Ferrara 1908, pp. III-VII, in particolare alla p. IV.

13 In merito a tale figura si veda *Giuseppe Agnelli. Restauro e arti figurative a Ferrara tra Ottocento e Novecento*, a cura di C. Di Francesco, L. Scardino, Ferrara 1991.

14 Cfr. Scheda biografica in L. Scardino, *Itinerari di Ferrara moderna*, Firenze 1995, p. 217. Una testimonianza in merito ai suoi lavori si rintraccia in a.b., *Cronaca. L'Esposizione Artistica al Palazzo dei Diamanti. L'architettura II*, "Gazzetta Ferrarese", 4 luglio 1900, p. 2, ove si legge: «In tutti i lavori del Barbantini si nota molto buon gusto e ricca inventiva, benché in qualcuno dei suoi progetti, come ad esempio quello del villino Fiaschi a Padova, tale inventiva raggiunga forse la stranezza nella ricerca continua del nuovo, sì difficile da ottenersi in architettura. Nel Barbantini si osserva pure una certa tendenza ad accoppiare nello stesso edificio stili diversi appartenenti ad epoche differenti, per cui in taluno l'anacronismo è di cattivo effetto all'occhio del conoscitore, se non a quello del profano. Però questi sono difetti ampiamente compensati dalla evidente competenza tecnica ed artistica e dalla vivida fantasia che informano ed ispirano tutte le opere svariatissime di questo provetto cultore dell'ingegneria». E ancora, in una delle commemorazioni tenute per la morte del personaggio nel 1907: «[...] il Barbantini si dedicò specialmente al ramo delle costruzioni e può dirsi che la maggior parte dei lavori eseguiti in quest'ultimo trentennio in città e nella provincia di Ferrara sono opera sua. In provincia basta ricordare il Palazzo municipale di Migliarino e varie ville patrizie come quella Zanardi da lui eretta a Masi-Torello; quelle dei conti Gulinelli a Montesanto ed a S. Egidio e quella dei Navarra a Gualdo da lui quasi completamente rifatte. In città progettò e costruì il Villino Cavalieri nel Viale Corso Cavour, le scuderie Gulinelli e fece importanti restauri artistici nei palazzi Gulinelli, Camerini, Zamorani ecc. [...]» (*Alla Società degli Ingegneri ed Architetti di Bologna il giorno 12 gennaio 1907. Discorso dell'Ing. Cav. Cleto Gasparini*, in *In memoria dell'ingegnere Luigi Barbantini nel trigesimo della morte*, Ferrara 1907, pp. 46-47). Luigi Barbantini era stato anche Direttore della Società dei Telefoni e aveva occupato diverse e onorifiche cariche in molte amministrazioni cittadine (cfr. *L'Ingegnere Luigi Barbantini*, "Resto del Carlino", 7-8 gennaio 1907, in *In memoria dell'ingegnere Luigi Barbantini*, cit. [vedi nota 14], p. 18).

15 Cfr. *I funerali dell'Ing. Barbantini*, "Resto del Carlino", 8-9 gennaio 1907, in *In memoria dell'ingegnere Luigi Barbantini*, cit. (vedi nota 14), p. 30. Antonio Mazza e Nino Barbantini non erano legati da un vincolo parentale diretto: il primo era figlio di un fratello della moglie di Luigi Barbantini, la contessa Giulia Mazza. Tra i due doveva però intercorrere una sincera amicizia, testimoniata da un articolo del 1905; Nino infatti, nel presentare al pubblico della "Gazzetta Ferrarese" il disegno creato da Antonio per il rinnovamento in stile neogotico-romanico della facciata del Duomo di Rovigo, sottolineava di essere ben lieto di assolvere tale compito perché «l'opera è degna di considerazione» e perché l'autore gli era «amico carissimo» (N. Barbantini, *Corriere Artistico. Il disegno per la facciata del Duomo di Rovigo*, "Gazzetta Ferrarese", 12 dicembre 1905, pp. 1-2).

ANNALI 2019_.indd 307 18/11/19 14:25

poco successivi, di dirigere alcuni restauri per conto della Ferrariae Decus[16], Eugenio Righini, collega di Luigi Barbantini, attivo in questioni di restauro, autore di volumi a tema ferrarese e non solo, nonché personaggio di rilievo per il sostegno dell'iniziale attività scrittoria del giovane Nino vista l'assunzione della carica di direttore della "Gazzetta Ferrarese" a partire dal 1903[17].

L'analisi della mole di testi rinvenuta permette dunque di comprendere, in maniera ricca e sfaccettata, come la formazione di Barbantini sia avvenuta nell'ambito di una precoce apertura a svariati stimoli, similmente a quanto accaduto, seppur in contesti ben più interessanti e di ampio respiro, per altre note figure di critici d'arte con le quali, inoltre, egli avrebbe avuto modo di collaborare e confrontarsi nei successivi anni veneziani. A tale proposito, si pensi per esempio alle precoci prove di scrittura del napoletano Vittorio Pica: a soli diciannove anni, mentre frequentava la facoltà di Giurisprudenza – lo stesso percorso che, come si è detto, avrebbe seguito anche Barbantini –, egli manifestava spiccati interessi per la letteratura, specie francese, esordendo nel 1881 con un articolo su Albert Glatigny nella rivista "Intermezzo", primo di numerosi testi che lo avrebbero visto impegnarsi nell'ambito della critica letteraria e spaziare dal naturalismo di Zola al decadentismo di Huysmans[18]. Un percorso simile fu quello seguito a Roma da Ugo Ojetti, il quale nel 1892, poco più che ventenne, si laureava in

16 Anche Domenico Barbantini, al pari dello zio Luigi, aveva rivestito diverse cariche e ruoli nell'ambito di Ferrara, come ricordato da Giuseppe Agnelli nel testo redatto per commemorare il giovane, scomparso a trentasette anni nel 1918: «[...] A Brescia, in un ospitale militare, senza che la madre potesse accorrere al suo letto, Egli spirava tra le braccia dell'amatissimo fratello Nino. Da non poco tempo la città nostra s'era giovata di Lui. Come Ufficiale dei Pompieri, Consigliere del Comune, Assessore all'Istruzione, membro della Commissione d'edilizia e belle arti, Egli aveva dato con zelo la sua opera efficace, la sua parola misurata, il suo giudizio equanime; eletto Segretario della *Ferrariae decus* mise a profitto della società che particolarmente amava, le sue peculiari cognizioni di tecnico. Lo scoprimento e il restauro (1910) di tre grandi archi gotici nella Casa Aguiari in Corso Porta Reno, fu condotto dietro sua sorveglianza; Egli guidò la restituzione di quel gioiello che è la casa trecentesca di Via Mazzini, e di continuo attese ai lavori eseguiti nella Palazzina di Marfisa d'Este, con l'intendimento di ridonarle l'antica leggiadria. Per questi motivi Domenico Barbantini venne accolto degnamente in seno alla Deputazione Ferrarese di storia patria, la quale aspettava da lui qualche studio d'araldica cittadina, materia che egli prediligeva» (G.A. [G. Agnelli], *In memoria del Prof. Cav. Uff. Augusto Droghetti e dell'Ing. Domenico Barbantini Capitano d'artiglieria*, in *Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di storia patria*, XXIV, 1, 1919, pp. XXXI-XXXII).

17 La conoscenza con Luigi Barbantini è attestata dalla commemorazione fattane da Righini in occasione della morte (cfr. *Al cimitero la sera del 7 gennaio 1907. Discorso dell'Ing. Eugenio Righini*, in *In memoria dell'ingegnere Luigi Barbantini*, cit. [vedi nota 14], pp. 39-42); un breve profilo biografico e un accenno all'attenzione di Righini per i temi riguardanti il restauro sono in G. Minerbi, *Eugenio Righini, precursore del moderno restauro architettonico*, "Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara", 60-61, 1982-1983 e 1983-1984, pp. 222-226; relativamente alla direzione del foglio cittadino da parte di Righini, si vedano: R. Bernardello, *La "Gazzetta Ferrarese": 1848-1929*, Ferrara 1939, pp. 35-41; O. Ghesini, *La "Gazzetta Ferrarese": percorsi critico-letterari (1848-1899)*, Ferrara 1999, p. 9.

18 Per una panoramica su questo autore, si veda almeno D. Lacagnina, ad vocem *Pica, Vittorio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIII, Roma 2015, pp. 122-127. Si segnala poi il volume *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Milano 2016, ove compare anche uno studio embrionale dedicato al rapporto del critico con il teatro (M. Pieri, *Vittorio Pica spettatore di teatro*, Ivi, pp. 91-104).

ANNALI 2019_.indd 308 18/11/19 14:25

legge e iniziava a farsi conoscere con una raccolta di versi, alla quale avrebbero fatto seguito un volume di racconti di ispirazione verista, alcuni tentativi di produzione per il teatro, articoli di costume, nonché un'inchiesta pubblicata nel 1895 e dedicata *Alla scoperta dei letterati* del suo tempo[19]. Anche Margherita Sarfatti, con la quale Barbantini avrebbe poi condiviso pensieri e problematiche sugli sviluppi dell'arte veneziana del primo dopoguerra, si era distinta sin da giovane per le sue capacità di scrittrice; se già nel 1901, a ventuno anni, si era fatta conoscere nel concorso per la critica organizzato dalla segreteria della Biennale, è ugualmente nota la sua predisposizione a trattare svariati argomenti, spaziando dalla politica all'attualità, sino a giungere alla critica letteraria e alla stesura di raccolte di poesie e di romanzi[20].

Ciò premesso, appare interessante, tenendo conto delle successive scelte in campo artistico e dei contatti del personaggio, dare un rapido sguardo agli scritti in cui il giovane Barbantini veste i panni di critico teatrale e letterario: da qui si apprende, per esempio, del suo vivo interesse e dell'ammirazione per i lavori del concittadino Domenico Tumiati[21], drammaturgo e scrittore che, formatosi sulle teorie estetiche di John Ruskin e influenzato dall'idealismo di Angelo Conti, partecipava in quegli anni dalle pagine del "Marzocco" proprio alla diffusione del pensiero ruskiniano[22]; Tumiati, a parere del critico, «piega e compone il verso sinceramente, senza convenzioni, nel modo più adatto ad esprimere il suo sentimento e a suscitarne negli altri ardore e commozione»[23]. Ugualmente, è dalle recensioni teatrali che si viene a conoscenza del contrastato rapporto con l'opera di Gabriele D'Annunzio[24]; Barbantini è

19 Per queste e altre notizie sull'autore si vedano almeno: M. Nezzo, *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, Pisa 2001; Ead., *Ugo Ojetti: critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova 2016, pp. 13-14.

20 A proposito del periodo formativo della scrittrice si veda I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano. Un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, Verona 2016, e per gli accenni qui fatti le pp. 22, 25. In merito al rapporto con Barbantini si veda poi E. Barisoni, *1919 e dintorni. Alcune note sul dialogo tra Nino Barbantini e Margherita Sarfatti*, in *Gli artisti di Ca' Pesaro e le esposizioni del 1919 e del 1920*, cit. (vedi nota 2), pp. 71-85.

21 Barbantini, *La morte di Bajardo*, cit. (vedi nota 8); n.b. [N. Barbantini], *Teatri. Tosi-Borghi. Ramon Escudo*, "Gazzetta Ferrarese", 5 giugno 1904, p. 3; Id., *Il melologo*, "Gazzetta Ferrarese", 9 dicembre 1904, pp. 1-2; N. Barbantini, *Sale Crispi. La lettura di Domenico Tumiati "Marfisa"*, "Gazzetta Ferrarese", 7 gennaio 1906, p. 2; Id., *Corriere Letterario. Domenico Tumiati: Una primavera in Grecia*, "Gazzetta Ferrarese", 22 maggio 1907, pp. 1-2 (lo scritto era comparso in prima battuta il giorno precedente sulla "Gazzetta di Venezia").

22 Sulla divulgazione italiana delle teorie di Ruskin nelle pagine del "Marzocco" grazie a figure quali Conti e Tumiati si veda C. Bertoni, *Croce e il ruskinismo italiano: i rapporti con Conti e "Il Marzocco"*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Atti del convegno (Firenze, 15-18 novembre 2000), a cura di D. Lamberini, Firenze 2006, pp. 31-64.

23 n.b. [N. Barbantini], *Il melologo*, cit. (vedi nota 21).

24 Del Vate, Barbantini ha occasione di recensire *La città morta* (1896), *Francesca da Rimini* (1901), *La figlia di Jorio* (1903), *La fiaccola sotto il moggio* (1905). Cfr. n.b. [N. Barbantini], *Tra il vecchio e il nuovo. "La Figlia di Jorio"*, "Gazzetta Ferrarese", 1 aprile 1904, pp. 1-2; Id., *Francesca da Rimini*, "Gazzetta Ferrarese", 16 maggio 1904, pp. 1-2; N. Barbantini, *"La Città Morta". Tragedia in cinque atti di Gabriele*

ANNALI 2019_.indd 309 18/11/19 14:25

inevitabilmente affascinato dalla capacità evocativa della scrittura del Vate, che di fatto influenza il suo stile in testi giovanili come *La Poesia del sonno*, ma allo stesso tempo gli sembra di ravvisare nelle creazioni dannunziane – specie in quelle di più evidente ispirazione classica – una certa inconsistenza di contenuti: per il giovane critico, D'Annunzio crea, attraverso «l'usato splendore delle imagini e delle parole», un «canto esperto nella forma ma inanime»[25]. E ancora, attraverso gli scritti sul teatro, si scopre l'apprezzamento di Barbantini per i lavori ispirati alla contemporaneità e a sentimenti di genuina umanità: ciò è quanto traspare dalle positive critiche fatte a *La Crisi* e *L'Ondina*[26], nella stesura delle quali l'autore, Marco Praga, appare «un verista nel senso più giusto e meno usato della parola» poiché «nella verità egli vede quello che realmente gli appare e non fa – come i veristi comunemente detti – un processo di selezione, per mettere in mostra tutto quello che nella verità c'è di peggiore e di più amaro e di più villano»[27]. Il plauso è poi incondizionato e anche maggiore per Maksim Gor'kij, il russo autore di *Piccoli borghesi* e dell'*Albergo dei poveri*[28]; questo attento osservatore dell'elemento sociale, e specialmente del mondo dei diseredati, è visto da Barbantini come un «*homo novus* che è sollecitato dall'inquieto spirito di ribellione a un impaziente e continuo sforzo di sentimento e di pensiero»[29], fatto che, a parere del giovane critico, gli permette di superare addirittura il francese Émile Zola e di raggiungere «in alcuni momenti – per vitalità e per solennità – le altezze che toccò Shakespeare»[30]. Infine, in linea col contemporaneo dibattito sulla ricerca di un'identità nazionale anche nel campo delle arti, ma un po' a sorpresa se si pensa al successivo atteggiamento filoimpressionista di Barbantini, trapela da diversi articoli un tono spesso critico nei riguardi della produzione francese[31], di cui è additato come tipico

D'Annunzio, "Gazzetta Ferrarese", 23 aprile 1905, p. 3; Id., *"La Figlia di Jorio". Tragedia pastorale in 3 atti di Gabriele D'Annunzio*, "Gazzetta Ferrarese", 22 settembre 1905, p. 3; Id., *"La fiaccola sotto il moggio". Tragedia in 4 atti di Gabriele D'Annunzio*, "Gazzetta Ferrarese", 23 settembre 1905, p. 3.

25 n.b. [N. Barbantini], *Tra il vecchio e il nuovo*, cit. (vedi nota 24), p. 1.

26 N. Barbantini, *Teatri e Concerti. "La Crisi". Commedia in 3 atti di Marco Praga*, "Gazzetta Ferrarese", 28 settembre 1905, p. 3; Id., *Le "novità" al Tosi-Borghi. "L'Ondina". Commedia in 4 atti di Marco Praga*, "Gazzetta Ferrarese", 5 ottobre 1905, p. 3.

27 *Ibidem*.

28 n.b. [N. Barbantini], *Teatri. Tosi-Borghi. Piccoli Borghesi*, "Gazzetta Ferrarese", 2 giugno 1904, p. 3; N. Barbantini, *Teatri e Concerti. Tosi-Borghi. "L'Albergo dei poveri". Dramma in 4 atti di Massimo Gorki*, "Gazzetta Ferrarese", 29 maggio 1905, p. 3; Id., *Teatri e Concerti. Teatro Comunale. "L'Albergo dei poveri"*, "Gazzetta Ferrarese", 28 marzo 1906, p. 3. Per approfondimenti su questo autore, che dal 1906 ebbe intensi rapporti con l'Italia, si segnalano L. Bykovceva, *Gor'kij v Italii: monografija*, Moskva 1975; C. Ferrari, *Gorkij: fra la critica e il dogma*, Roma 2002; *Uno scrittore 'amaro' nel paese 'dolce'. Maksim Gor'kij fra Capri, Sorrento e Mosca*, a cura di M. Talalay, Capri 2006.

29 Barbantini, *Teatri e Concerti. Teatro Comunale. "L'Albergo dei poveri"*, cit. (vedi nota 28), p. 3.

30 *Ibidem*.

31 Tra gli autori che egli recensisce compaiono Alfred Capus (*La Castellana*, 1902; *L'avversario*, 1903), Victorien Sardou (*Fernanda*, 1870; *La piste*, 1906; con Émile Moreau, *Madame Sans-Gêne*, 1893), Charles

ANNALI 2019_.indd 310 18/11/19 14:25

esponente Victorien Sardou[32]: il suo teatro, caratterizzato da «assenza del pensiero»[33], ha segnato secondo il giovane «il trionfo della meccanica drammatica», grazie alla quale l'autore è riuscito a «imporre ai pubblici delle inverosimiglianze, degli assurdi, delle concezioni inutili e balorde»[34].

Da questi testi, oltre alla sprezzante concezione circa quello che Barbantini stesso chiama «il pubblico delle platee»[35], destinato a evolversi in fatto di senso estetico sola-

Maurice Hannequin (con Paul Bilhud, *Le pillole d'Ercole*, 1904), Eugène Brieux (*Gli avariati*, 1901), Henry Lavedan (*Il duello*, 1905). Cfr. n.b. [N. Barbantini], *Tra il vecchio e il nuovo. L'autore de "La Castellana"*, "Gazzetta Ferrarese", 31 maggio 1904, pp. 1-2; Id., *Teatri. Tosi Borghi: L'Avversario*, "Gazzetta Ferrarese", 13 settembre 1904, p. 3; N. Barbantini, *Teatri e Concerti. Teatro Comunale*, "Gazzetta Ferrarese", 26 marzo 1906, p. 3; Id., *Teatri e Concerti. Teatro Comunale. "La piste". Commedia in 3 atti di V. Sardou*, "Gazzetta Ferrarese", 31 marzo 1906, p. 3; Id., *Teatri e Concerti. "Madame Sans Géne"*, "Gazzetta Ferrarese", 29 settembre 1905, p. 3; Id., *Tosi-Borghi. "Le Pillole d'Ercole"*, "Gazzetta Ferrarese", 24 ottobre 1905, p. 3; Id., *Tosi-Borghi. "Gli avariati". 3 atti di E. Brieux*, "Gazzetta Ferrarese", 28 ottobre 1905, p. 3; Id., *Teatri e Concerti. Teatro Comunale. "Il duello". Commedia in 3 atti di H. Lavedan*, "Gazzetta Ferrarese", 29 marzo 1906, p. 3.

32 In merito a questo autore, noto per le sue commedie leggere e i drammi storici, si vedano i recenti studi: *Victorien Sardou. Le théâtre et les arts*, sous la direction de I. Moindrot, Rennes 2010; *Victorien Sardou. Polifonie della rappresentazione*, a cura di M. Cambiaghi, S. Feloj, M. Mazzocut-Mis, A. Thulard, Milano 2015; H. Hashem, *Émile Augier, Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou. Dramaturgie du savoir-vivre sous le Second Empire*, Paris 2015.

33 Barbantini, *Teatri e Concerti. Teatro Comunale. "La piste"*, cit. (vedi nota 31), p. 3.

34 *Ibidem*. Va notato come il critico sembri valutare non solo buona parte del teatro ma la cultura francese in generale come qualcosa di negativo, basato solamente sull'apparenza formale. Ciò è quanto emerge da un articolo del 1905, il cui spunto proviene dalla notizia circa l'imminente realizzazione a Parigi di un monumento a Beethoven. Barbantini si dice irritato al solo pensiero, dato che a suo parere i francesi non hanno nulla a che spartire con il grande compositore tedesco, del quale non potranno mai comprendere l'opera. Così, il giovane sentenzia impietosamente: «Che i Francesi siano gente mediocre, è – almeno per me – fuori di questione [...]. I Francesi – non si può negare, quantunque per leggerezza abbiano commesso molte indelicatezze e parecchie villanie – sono nel fondo un popolo buono, affabile e onesto, ma con tutte le incertezze e le ambiguità dei *parvenus*, e con tutta la innocente ed amabile bestialità delle loro *cocottes* [...]. I Francesi non sono capaci che di un'analisi superficiale. È solo l'estetica più esteriore che li colpisce. Goldoni è infinitamente più profondo di Voltaire. Hugo vale Guerrazzi. Il decadentismo letterario – che, a ben guardare proviene da una considerazione esagerata della forma – ha in Francia la sede della sua origine. Una figura sola di un romanzo italiano, lo spirito di un capitolo può essere svolto in un intero romanzo francese. La loro profondità letteraria ed artistica o è illusoria o è convenzionale» (N. Barbantini, *Intorno ad un monumento*, "Il Giornale di Venezia", 4 giugno 1905, p. 2). Da chi scrive queste considerazioni non ci si aspetterebbe dunque di vedere poi lodato Baudelaire, precursore del decadentismo d'oltralpe, come «critico illuminato e poetico» (cfr. Id., *Baudelaire critico d'arte*, in Id., *Scritti d'arte inediti e rari*, cit. [vedi nota 5], p. 175), ma va ricordato che quando Barbantini scriveva il saggio sul poeta francese erano ormai passati quasi cinquant'anni da questi commenti.

35 Il «pubblico delle platee», visto come poco attratto da raffinatezze di pensiero e incline a una rappresentazione di immediata comprensione, è per il critico la causa dell'impoverimento dell'arte teatrale; in un testo relativo a un lavoro di Tumiati egli scrive infatti: «Per comprendere il melologo bisogna appunto passare subito dalla musica e dalla parola al loro significato, perché la proporzione non può esistere che in un rapporto di idee. E io credo per questo che il melologo è una forma d'arte aristocratica che non può far gioconde che le anime capaci di comprendere i misteri e gli spiriti delle cose, e avvezze a un'indagine cupida e feconda, a un gusto fine delle ottime energie. Non credo su questo punto d'essere d'accordo con i tre compositori del melologo; mi dispiace ma la mia convinzione è sincera. E dico: che importa? Sarebbe bella che il poeta che può le cose migliori, dovesse abbassare sempre l'opera sua perché il volgo la capisse bene e dovesse avvincere e piegare i suoi ideali alle catene e sotto al giogo volubile irrequieto del pubblico delle platee! Questo socialismo artistico e intellettuale è più gretto e più illogico anche di chi lo pratica» (Barbantini, *La morte di Bajardo*, cit. [vedi nota 8]). E ancora, discorrendo della dannunziana *Francesca da Rimini*, dichiara: «Io credo, che l'arte dramatica come è oggi concepita e intesa, rappresenta una deviazione

ANNALI 2019_.indd 311 18/11/19 14:25

mente grazie alla guida di un'aristocrazia intellettuale alla quale il giovane sente già di appartenere, emerge in modo inequivocabile l'orientamento che il critico manifesterà, successivamente, anche in campo artistico: l'amore per l'opera priva di cerebralismi perfezionistici, nata dall'osservazione diretta della realtà e fondata sul principio della sincerità, concetto essenziale evidentemente assorbito, al pari della spiccata visione antiaccademica, dagli scritti di Ruskin[36]. È proprio in relazione a tale preferenza che va letto l'ambiguo rapporto con la produzione dannunziana: per esempio, già nel 1904, è la constatazione della presenza di un «gran caos della concezione e dei versi»[37] nella *Laus Vitae* del poeta pescarese, ispiratosi qui come altrove alla tradizione classica, a far sentenziare al giovane critico che quella non è un'opera sincera e che «senza sincerità non può esistere poesia»[38]. La parola «sincerità», negli scritti barbantiniani, sembra corrispondere variamente sia a una più semplice idea di rispetto e riproposizione, da parte dell'autore dell'opera, di quanto osservato nella realtà, sia a quella di un'adesione coerente ed equilibrata tra la visione interna, ossia l'immaginazione dell'artista, e l'effettiva resa di questa visione nella sua creazione. D'Annunzio, secondo Barbantini, era in effetti venuto meno al suo compito, poiché né si era ispirato alla realtà, né aveva dato forma a qualcosa che era nel suo animo: egli aveva semplicemente riadattato la materia antica, dunque non era stato sincero perché aveva ingannato sia sé stesso che il pubblico[39]. Ciò è quanto traspare, in sintesi, dagli articoli che recensiscono le rappresentazioni di drammi dannunziani come *La Città Morta* e *La fiaccola sotto il moggio*, lavori che in campo teatrale sembrano corrispondere a ciò che in ambito artistico sarà per Barbantini l'opera neoclassica, freddo prodotto di un accademismo privo di fantasia, generato da un insieme di artifici, di regole convenzionali aventi come solo scopo quello di riprodurre un

dal canone fisso dell'arte vera e costituisce un adattamento dell'arte a false esigenze: è quasi una *riduzione* ad uso del popolo, di quella parte del popolo, che io – ad onta d'ogni reazione – chiamerò sempre *il pubblico delle platee*. Ora io chiedo se quest'adattamento, questa riduzione sono cose dignitose» (n.b. [N. Barbantini], *Francesca da Rimini*, cit. [vedi nota 24], pp. 1-2).

36 Il concetto di sincerità in arte, così come traspariva dagli scritti ruskiniani, verrà in seguito posto in evidenza da un altro critico della stessa generazione di Barbantini: Lionello Venturi. In merito quest'ultimo, che a Ruskin dedicherà un capitolo nel suo volume *Il gusto dei primitivi*, noterà infatti che: «[...] Ruskin dà un contenuto nuovo all'esigenza universale della *sincerità* in arte. Sino a lui, e dopo di lui, si è creduto che un artista sia sincero quando rappresenta soltanto quello che tutti vedono e possono controllare. Ruskin si accorge che un artista è sincero, quando rappresenta ciò che vede soltanto lui, anche se rappresenta degli angeli» (L. Venturi, *Ruskin*, "La Parola", XIX, 7, luglio 1926, pp. 199-206, in particolare alla p. 202).

37 n.b. [N. Barbantini], *Tra il vecchio e il nuovo. "La Figlia di Jorio"*, cit. (vedi nota 24), p. 1.

38 *Ibidem*.

39 Parrebbe di poter scorgere, in questo pensiero, una certa affinità con quanto affermato, in merito al concetto di sincerità, nell'*Estetica* pubblicata da Benedetto Croce nel 1902, ove si legge: «[...] per sincerità s'intende il dovere morale di non ingannare il prossimo; e, in tal caso, è cosa estranea all'artista. Il quale, infatti non inganna nessuno, perché dà forma a ciò ch'è già nel suo animo, e ingannerebbe solo se tradisse il suo dovere d'artista, venendo meno all'intrinseca necessità del compito suo» (B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di G. Galasso, Milano 2005, p. 69).

ANNALI 2019_.indd 312 18/11/19 14:25

modello ideale, ossia l'antico esempio greco[40]. A tal proposito pare illuminante l'articolo che il giovane critico redige, nella primavera del 1905, circa la rappresentazione ferrarese della *Città Morta*, tragedia ambientata in Argolide dove i protagonisti si sono recati per un'esplorazione archeologica[41]; in merito Barbantini, oltre ad affermare che «dietro la straordinaria potenza rappresentativa del periodo d'annunziano si nasconde spesso la vacuità del pensiero», fatto che dunque lo accomuna in senso negativo al francese Sardou e lo pone in antitesi al russo Gror'kij, scrive:

> Gabriele d'Annunzio ha cercato un barlume della verità nei versi dei tragici antichi. È come un pittore che copia da un modello. Ma la realtà è sempre maggiore dell'imitazione. Imitare un'imitazione vuol dire rinunciare a una parte di sé e della propria attività. *La Città Morta* è come una tragedia di un contemporaneo di Eschilo o di Sofocle, rappresentata in costume moderno, con quelle correzioni – non essenziali – che la modernità del costume richiedeva. Per mala sorte Gabriele d'Annunzio non è un contemporaneo di Eschilo o di Sofocle e il pubblico dei nostri teatri non è precisamente quello stesso che giudicava le *coregie* nei teatri di Atene [...] – quando non ha fatto di peggio – è rimasto indifferente. Ha tutte le ragioni. Esso può compiacersi d'intendere l'*Orestiade*, come si compiacerebbe di un monumento che raccogliesse in sé la natura eterna ed universale della bellezza e l'accrescesse col fascino della sua origine lontana: ma vedere qui, vicino alle sue passioni, costituirsi ora un organismo ambiguo e su uno stampo antico, non può dargli alcuna commozione per quanto esso arredi gli appartamenti con i mobili d'*imitazione* e decori i pianerottoli delle scale con gli *Ermeti* di gesso. Perché veramente la *Città Morta* ha qualche cosa di un *Ermete* di gesso[42].

Confermano quanto anticipato e fanno eco a tali considerazioni alcune precoci riflessioni che il critico espone, nel 1907, sul Neoclassicismo, tema che sarà poi ampiamente trattato nella prima delle quattro conferenze sulla pittura italiana dell'Ottocento che Barbantini terrà a Venezia molti anni dopo, tra il gennaio e il febbraio 1924[43]. Tali

40 Si vedano dunque le recensioni in Barbantini, *"La Città Morta"*, cit. (vedi nota 24), p. 3; Barbantini, *"La fiaccola sotto il moggio"*, cit. (vedi nota 24), p. 3.

41 L'opera, scritta nel 1896, era il risultato di un insieme di suggestioni tratte dall'autore durante un viaggio in Grecia dell'estate precedente, viaggio che, insieme alla nietzschiana *Nascita della tragedia* e alla generale eco suscitata dalle scoperte archeologiche di Heinrich Schliemann a partire degli anni Settanta dell'Ottocento, aveva ravvivato in D'Annunzio l'interesse per la classicità quale fonte d'ispirazione. In merito a questi temi, tra i volumi più recenti, si segnala E. Scicchitano, *«Io, ultimo figlio degli Elleni»: la grecità impura di Gabriele d'Annunzio*, Pisa 2011; si vedano poi le testimonianze del viaggio in: F. Giardinazzo, *D'Annunzio 1895: un viaggio in Grecia*, Firenze 1996; *La crociera della «Fantasia»: diari del viaggio in Grecia e in Italia meridionale (1895)*, a cura di M. Cimini, Venezia 2010.

42 Barbantini, *"La Città Morta"*, cit. (vedi nota 24), p. 3.

43 La prima conferenza, dedicata agli autori neoclassici, verrà tenuta presso l'Ateneo Veneto la sera del

ANNALI 2019_.indd 313 18/11/19 14:25

riflessioni compaiono in una recensione sul recente volume *Una primavera in Grecia*, opera del già menzionato Domenico Tumiati; va notato come Barbantini, che pure è attratto dalla parte del testo in cui l'autore evoca le vestigia antiche, elogi particolarmente il concittadino per aver posto attenzione agli elementi reali e attuali, fatto che gli ha permesso di «ritrarre dalla vita greca un'impressione vergine e sincera»[44]. L'*incipit* del testo, proprio per mettere in luce l'elemento di novità portato da Tumiati attraverso l'attenzione alla Grecia contemporanea, critica invece l'atteggiamento ancora dominante nelle modalità di studio e apprezzamento della tradizione greca, ossia il convenzionalismo derivato dal filtro neoclassico; si legge infatti:

> L'ammirazione convenzionale e l'imitazione scolastica hanno rapita per noi all'arte e alla vita greca gran parte del loro fascino, così che ne scorgiamo la espressione molto incompletamente e non ne discerniamo la gloria che dietro un velo greve e fastidioso di nebbia. Lo spirito accademico che ispirò il neoclassicismo e che non è ancora scomparso del tutto, sarebbe bastato a ridurre in tal modo la nostra sensibilità, tanto più perché il nostro tempo è freddo e positivo, troppo presuntuoso e innamorato di sé stesso per interessarsi di cose che reputa differenti da sé come la poesia di una civiltà che si crede morta. L'Accademia ci ha contristati per un secolo sotto la sua rettorica e sotto la sua grettezza, ha falsificato la vita classica e dietro la piccola falsificazione ha nascosto lungamente per i nostri occhi la grande verità. La pittura alla moda di David, la scultura alla moda del Canova e tutta – più o meno – l'arte e la letteratura dei classicisti, hanno distrutto della vita greca in cinquant'anni più che non abbiano distrutto le forze naturali e le vicende umane in due millenni e mezzo. Fortunatamente la distruzione moderna non dovrebbe rappresentare che un fenomeno transitorio. Ma accade intanto che il novecentonovantanove per mille di coloro che vanno in Grecia in cerca di rovine e di memorie o entrano in un museo d'arte greca o aprono i dialoghi di Platone o gli Inni di Pindaro, si trovano in una condizione deplorevole. Sospirano di nostalgia ai piedi del Partenone, s'incantano di fronte all'Ermete di Prassitele e giurano in perfetta buona fede che nulla vale come un periodo di Platone o una strofa di Pindaro. A meraviglia. Ma la loro commozione medesima è, in fondo, convenzionale. La convenzione insiste tra la Grecia e l'anima moderna, come uno strato di bambagia che toglie la possibilità di contatto[45].

26 gennaio 1924; un anonimo riassunto della stessa, al pari di quanto accadrà per le successive, compare infatti nel foglio cittadino (cfr. *La pittura italiana dell'Ottocento. I neo-classici*, "Gazzetta di Venezia", 27 gennaio 1924, p. 4). I testi delle quattro conferenze, com'è noto, saranno poi pubblicati in Barbantini, *Scritti d'arte inediti e rari*, cit. (vedi nota 5), pp. 99-167.

44 Barbantini, *Corriere Letterario. Domenico Tumiati*, cit. (vedi nota 21), pp. 1-2.

45 *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 314 18/11/19 14:25

Per quanto concerne invece gli articoli dedicati alla salvaguardia del patrimonio artistico ferrarese, che Barbantini inizia a scrivere sin dal 1904, va notato come risultino perfettamente allineati con gli scopi di quella che sarà poi la Ferrariae Decus, la società che nascerà ufficialmente il 7 gennaio 1906 con lo scopo di tutelare per l'appunto il "decoro di Ferrara"[46]. È lo stesso Barbantini, ormai a Venezia, a tracciarne una breve storia e, sulla scorta delle annuali relazioni del suo presidente Giuseppe Agnelli, un primo bilancio dei risultati raggiunti[47]. Qui il giovane riassume l'essenza e gli scopi dell'organizzazione scrivendo: «La *Ferrariae Decus* è una società di cittadini che con i fondi provenienti dalle tenui quote d'associazione, intende al restauro dei monumenti ferraresi che hanno pregio d'arte o espressione storica, a una azione vigilante diretta al riparo dei danni e alle prevenzioni dei pericoli che offesero e minacciano l'aspetto estetico di Ferrara nostra»[48]. Va evidenziato come Barbantini, pur dichiarando altrove apertamente la sua posizione subordinata e di discepolo nei confronti del fondatore Giuseppe Agnelli[49], appaia ben consapevole di quale sia stato il proprio ruolo all'interno delle battaglie sostenute prima e dopo la fondazione della Ferrariae Decus e si attribuisca un peso sostanzialmente eguale a quello del maestro nella nascita dell'associazione; egli scrive infatti: «Dal nostro amore di Ferrara e dalla speranza di elevarlo nei nostri concittadini fummo ispirati, l'Agnelli ed io, quando pensammo di raccogliere le forze disperse perché, per il nome della patria, divenissero più attive»[50]. La questione di un'evoluzione in senso estetico dei ferraresi, altrove sprezzantemente definiti «piantatori di barbabietole»[51], è di essenziale importanza per la società che,

46 Sull'attività dell'associazione in merito al tema del restauro, si veda C. Di Francesco, *Restauro architettonico a Ferrara tra 1906 e 1940: Giuseppe Agnelli, la Ferrariae Decus, le Istituzioni*, in *Giuseppe Agnelli*, cit. (vedi nota 13), pp. 42-78.

47 Il resoconto, pubblicato in prima battuta come un unico lungo articolo sul bolognese "L'Avvenire d'Italia", viene riproposto suddiviso da quattro sottotitoli in altrettanti numeri della "Gazzetta Ferrarese" nel giugno 1908: N. Barbantini, *"Ferrariae Decus". Prima della "Ferrariae"*, "Gazzetta Ferrarese", 19 giugno 1908, pp. 1-2; Id., *"Ferrariae Decus". L'opera sua*, "Gazzetta Ferrarese", 20 giugno 1908, pp. 1-2; Id., *"Ferrariae Decus". L'opera sua* [sottotitolo errato delle prime copie, poi corretto in corso di tiratura con *La sua azione prossima*], "Gazzetta Ferrarese", 21 giugno 1908, pp. 1-2; Id., *"Ferrariae Decus". Riepilogando…*, "Gazzetta Ferrarese", 22 giugno 1908, pp. 1-2.

48 Barbantini, *"Ferrariae Decus". Prima della "Ferrariae"*, cit. (vedi nota 47), p. 1.

49 Nell'articolo in cui espone in maniera dettagliata il primo progetto proposto dalla Ferrariae Decus per il riordino della Palazzina di Marfisa, inizialmente pensata come sede per il museo lapidario della città, Barbantini dichiara infatti: «Ma dell'esecuzione del nostro disegno è incaricata la *Ferrariae decus*, e Giuseppe Agnelli che la presiede è amante troppo illuminato del nostro patrimonio artistico e io riconosco troppo bene in lui un mio maestro, perché si possa dubitare che anche pel caso presente non dobbiamo incontrarci in quel consenso che è solito tra noi e che mi onora» (N. Barbantini, *La leggenda di Marfisa (Il "Museo Lapidario" nella Palazzina)*, "Gazzetta Ferrarese", 7 novembre 1908, pp. 1-2, in particolare alla p. 1, poi pubblicato con il titolo *Sogno d'estate* in Barbantini, *Per la Palazzina di Marfisa*, cit. [vedi nota 7], pp. 19-38).

50 N. Barbantini, *"Ferrariae Decus". L'opera sua*, "Gazzetta Ferrarese", 20 giugno 1908, p. 1.

51 N. Barbantini, *Storia di quattro metri quadrati, di sei buoni da cento e di una dignità*, "Gazzetta Ferrarese", 29 agosto 1904, pp. 1-2. Qui, lamentando il disinteresse dell'amministrazione e della cittadinanza per il caso degli affreschi nella chiesa di Santa Caterina Martire, meglio nota come chiesa delle Martiri,

ANNALI 2019_.indd 315 18/11/19 14:25

scrive Barbantini, «si prefigge due funzioni: una più materiale e più immediata per la conservazione e il restauro dei monumenti, l'altra più morale e più indiretta intesa ad elevare nella popolazione la coscienza estetica»[52]. Queste sono in effetti le direttive seguite dal giovane Nino nel redigere i suoi articoli che, in un'alternanza continua di evocazioni poetiche, caustica ironia e veemente polemica, risultano essere una vivida testimonianza non solamente del suo carattere forte e appassionato, ma anche delle svariate problematiche che il gruppo di volenterosi difensori della città estense si trova a dover fronteggiare.

Se l'insieme di questi scritti ha come elemento basilare la difesa del decoro di Ferrara, si possono comunque individuare al suo interno alcuni filoni tematici. Per le questioni relative all'ambito pittorico, si hanno infatti dei testi che trattano l'argomento della conservazione e della diffusione della memoria artistica, specie per quel che riguarda la decorazione murale, attraverso lo strumento della copia; protagonisti di questi articoli, redatti tra il 1904 e il 1905, sono due artisti incaricati di eseguire alcune riproduzioni dei celebri affreschi del Salone dei Mesi nel palazzo Schifanoia: mentre il pittore belga Louis Joseph Yperman si attiva in seguito a un incarico da parte del Ministero francese delle Belle Arti, il pittore e restauratore ferrarese Giuseppe Mazzolani, già noto in città per altri lavori di copia e restauro[53], riceve la commissione da un privato, il concittadino avvocato Vittorio Borgatti, che destina le copie a una pubblica esposizione in un negozio del centro città[54]. Altri testi considerano alcuni casi in cui

Barbantini scriveva infatti: «Ma che cos'è la ragione della bellezza per questi piantatori di barbabietole? Che cos'è la voce del passato vicino al romore delle trebbiatrici e delle ruote dei molini? Che cosa sarebbe vicino al grasso odore dei maceri pieni di canepa, il profumo dei vostri viali, orti di Belvedere e di Belfiore?».

52 Id., *"Ferrariae Decus". L'opera sua*, "Gazzetta Ferrarese", 20 giugno 1908, p. 1.

53 Nel 1894 aveva copiato, col consenso del sindaco, i dipinti del Salone dei Mesi a Schifanoia, nel 1898 era stato incaricato dal Comune di compiere alcuni interventi nella Sala degli stucchi, adiacente al Salone dei Mesi, poi pienamente apprezzati dalla Commissione delle Belle Arti, nel 1902 aveva ottenuto dall'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti dell'Emilia l'appalto per la pulizia di svariati affreschi presenti nel complesso dell'abbazia di Pomposa, mentre nel 1903, favorito dall'Amministrazione locale ma all'insaputa dell'Ufficio Regionale e del Ministero competente, aveva eseguito la pulitura di una porzione di affreschi nel più volte menzionato Salone dei Mesi. Per queste e altre notizie si veda A.P. Torresi, *Giuseppe Mazzolani: nuovi dati su un restauratore*, in *Giuseppe Agnelli*, cit. (vedi nota 13), pp. 79-123, in particolare alle pp. 81-87.

54 Cfr. N. Barbantini, *Intorno alla conservazione del nostro patrimonio artistico*, "Gazzetta Ferrarese", 7 luglio 1904, pp. 1-2; Id., *Le pitture di Francesco del Cossa a Schifanoia nelle copie di Monsieur Yperman*, "Gazzetta Ferrarese", 15 novembre 1904, pp. 1-2; Id., *Le copie del Prof. Giuseppe Mazzolani dalle pitture di Francesco del Cossa*, "Gazzetta Ferrarese", 4 dicembre 1905, pp. 1-2. Per approfondimenti su queste tematiche si vedano: R. Varese, *Schifanoia: Francesco del Cossa o Giuseppe Mazzolani?*, "Critica d'Arte", 14, 1987, pp. 22-32; *Arte e copia tra Ottocento e Novecento. I Mesi di Schifanoia nei dipinti e disegni di Giuseppe Mazzolani*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, aprile-settembre 1989), a cura di R. Varese, Firenze 1989; il capitolo dedicato a *Il collezionismo di Aby Warburg e le riproduzioni di Schifanoia nel primo Novecento*, in *Il Cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche*, guida alla mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 24 settembre-24 novembre 1998), a cura di C. Fratucello, C. Knorr, Ferrara 1998, pp. 25-35.

ANNALI 2019_.indd 316 18/11/19 14:25

il distacco era parso l'*extrema ratio* per la salvezza del patrimonio pittorico antico, quando questo risultasse collocato in ambienti dismessi e difficilmente recuperabili alla loro originaria funzione; esemplari sono le vicende che Barbantini narra circa le ex chiese di Santa Caterina Martire e di Sant'Andrea, ove figura in qualità di operatore il menzionato Giuseppe Mazzolani[55]. Il giovane articolista dà notizia anche di due restauri operati su dipinti: il primo, compiuto dalla pittrice ferrarese Maria Chailly[56], è relativo a un ritratto realizzato da Ippolito Scarsella ed effigiante Carlo Borromeo, mentre il secondo riguarda la cosiddetta *Madonna del Pilastro* di Benvenuto Tisi e vede nuovamente coinvolto Mazzolani[57]. A proposito di quest'ultimo va notata una sorta di mitizzazione operata da Barbantini che, viceversa, riserva non di rado alle autorità cittadine un ruolo negativo nelle faccende d'arte; per esempio, in riferimento ai lavori di distacco che egli stesso dichiara più volte di aver seguito, il giovane ferrarese pare valutare in maniera eccessivamente positiva le capacità del restauratore[58],

55 Sugli affreschi della chiesa di Santa Caterina Martire, o delle Martiri, e l'attività di Giuseppe Mazzolani, nonché sulle letture iconografiche e i tentativi di attribuzione forniti da Barbantini stesso si vedano: Barbantini, *Storia di quattro metri quadrati*, cit. (vedi nota 51); Id., *Le pitture murali nella Chiesa di Santa Caterina Martire*, "Gazzetta Ferrarese", 23 ottobre 1904, pp. 1-2; n.b. [N. Barbantini], *Le pitture nella cuspide della Chiesa di S. Caterina Martire*, "Gazzetta Ferrarese", 1 dicembre 1904, pp. 1-2; sugli affreschi staccati dalla chiesa di Sant'Andrea: Anonimo [N. Barbantini], *I frammenti dell'Epifania e dell'Incoronazione della Vergine, già nella chiesa di S. Andrea*, "Gazzetta Ferrarese", 16 giugno 1906, p. 2.

56 Maria Chailly, dopo essere stata allieva del pittore Roberto Bompiani a Roma, rientra a Ferrara ed esegue dipinti per varie chiese cittadine, nonché copie da maestri del Cinquecento, occupandosi di tanto in tanto anche di restauri. Nel 1902 ottiene l'abilitazione all'insegnamento del disegno e nel corso dei frequenti soggiorni in Africa esercita l'attività didattica al Cairo, ove realizza anche piccoli dipinti a soggetto orientale, alcuni dei quali presentati all'esposizione organizzata dalla Società Benvenuto Tisi nel 1911. Per queste e altre notizie si vedano: A.P. Torresi, *Biografie dei pittori-restauratori ferraresi dell'Ottocento*, in *Neo-estense. Pittura e restauro a Ferrara nel XIX secolo*, a cura di L. Scardino, A.P. Torresi, Ferrara 1995, p. 82; D. Cappagli, *Chailly Maria*, scheda biografica al link <http://www.udiferrara.it/home/archivio-storico/attivita/progetto-150/catalogo-biografico/chailly-maria>, consultato il 20 maggio 2019.

57 Barbantini, *Cose d'arte a Ferrara. Il restauro di un ritratto*, cit. (vedi nota 7); Id., *Di alcuni restauri artistici operati a Ferrara nell'anno MCMV*, "Gazzetta Ferrarese", 4 novembre 1905, p. 1, poi pubblicato in Barbantini, *Dei restauri artistici*, cit. (vedi nota 7), pp. 8-19.

58 In Barbantini, *Le pitture murali nella Chiesa di Santa Caterina Martire*, cit. (vedi nota 55), pp. 1-2, si legge: «E di questa conservazione noi dobbiamo rallegrarci con il professor Mazzolani, un operatore troppo capace e coscienzioso, perché io debba ripetere una lode di cui tutti coloro che hanno senno e intelligenza d'arte riconoscono la legittimità. Il distacco fu eseguito da lui perfettamente; poi con un'accuratezza e un rispetto eccezionali egli ha riparati anche alcuni guasti rendendoli meno evidenti, ma con cure diligentissime che non intervennero mai, neppure menomamente, a completare la costituzione delle forme. Quelli che avessero seguito – come chi scrive – il prof. Mazzolani nell'ardua e ansiosa fatica della sua operazione, ne avrebbe riportato memoria. Il suo lavoro era reso difficile, e quasi impossibile dalle condizioni speciali delle pareti e dell'intonaco, ma ci parve ch'egli combattesse febbrilmente contro una forza tenace che gli contendeva passo a passo la vittoria. Finalmente trovò la soluzione del suo problema applicando un procedimento assolutamente originale. Noi ci attendiamo molto dalla capacità del prof. Mazzolani, se coloro che sovraintendono alle cose pubbliche si varranno delle sue ottime attività per dar lustro al nostro paese, e riparare in parte alle rovine e agli esodi dolorosi a cui ci tocca d'assistere con una frequenza allarmante». Ugualmente, per i lavori di distacco nella chiesa di Sant'Andrea, delle cui spese si era fatta carico la Ferrariae Decus, si legge: «L'operazione del distacco è stata eseguita dal professor Giuseppe Mazzolani. L'esito superò le migliori aspettative. Con la diligenza e la pratica che lo distinguono, questo egregio operatore ha rilevato l'intera

ANNALI 2019_.indd 317 18/11/19 14:25

tanto da delinearne la figura con i tratti di una sorta di eroe solitario che, abbandonato in alcune occasioni dalle autorità comunali, prosegue con i suoi soli sforzi i lavori[59]; in realtà, studi successivi hanno messo in evidenza come i metodi operativi di Mazzolani fossero assai antiquati e che, in casi come quello di Santa Caterina Martire, egli avesse agito senza l'autorizzazione ministeriale, fatto che gli sarebbe costato un procedimento legale se proprio l'amministrazione comunale non si fosse interessata della faccenda[60]. Per quanto concerne invece la tutela del patrimonio architettonico, alcuni articoli sono rivolti alla questione del recupero delle originarie caratteristiche estetiche e costruttive degli interni: se in uno dei suoi scritti Barbantini dibatte circa il cattivo gusto deturpatore generato dalle offerte di artigianato devozionale e di ex voto nella chiesa di San Francesco, altrove illustra il caso della rimozione, nella cinquecentesca chiesa di San Benedetto, della disarmonica e sproporzionata cantoria progettata nel primo Ottocento[61]. Altri testi si configurano invece come articoli polemici sull'incombere incondizionato del progresso, foriero di sconsiderate modifiche, snaturamento di luoghi ed edifici, vere e proprie demolizioni[62].

porzione in una volta sola. Né dai lavaggi, né dal contatto dei mastici, la pittura ha avuto menomamente a soffrire; l'estensione e l'entità dei guasti è rimasta rigorosamente inalterata. Tutto ciò è stato accertato con la maggiore scrupolosità. Poche operazioni di questo genere toccarono mai – anche in vista delle speciali difficoltà – effetto così brillante» (Anonimo [N. Barbantini], *I frammenti dell'Epifania e dell'Incoronazione*, cit. [vedi nota 55], p. 2).

59 Così Mazzolani, che pure non è mai citato esplicitamente, è tratteggiato in Barbantini, *Storia di quattro metri quadrati*, cit. (vedi nota 51). Qui il giovane, che accusa il Comune di aver prima commissionato i distacchi da Santa Caterina Martire e poi di non aver più seguito la vicenda, scrive: «Un operatore credette di ricevere l'ordine di distaccare le pitture e le distaccò. Lavorò assiduamente con grande amore, vincendo le difficoltà enormi create dalle condizioni speciali della salsedine straordinaria sulle pareti e della struttura dell'intonaco; e prima di trasportare i pezzi allo studio per compire le operazioni successive al distacco, invitò il *Comune* a constatarne la quantità. L'attendeva una bella improvvisata: nessuno si fece vivo. Egli scrisse e riscrisse e le sue lettere rimasero senza risposta. E non ci sarebbe da meravigliarsi se un impiegato di spirito, con olimpica noncuranza gli avesse detto: "Senta, professore, si porti in istudio le pitture e le metta a tacere". Questo avrebbe potuto succedere sotto il bel cielo di Ferrara. Naturalmente l'egregio operatore avrebbe sorriso della risposta se non fosse stato addolorato, vedendo di giorno in giorno deperire i *pezzi* posti sulla prima tela nella spelonca insana dove si erano ridotte le reliquie del tempio di Dio, si sarebbe provvisto di due testimonii che constatassero quanto egli asportava, e avrebbe compiute in istudio le operazioni necessarie. E se non l'avesse fatto, credo che lo farà».

60 Cfr. A.P. Torresi, *Giuseppe Mazzolani: nuovi dati su un restauratore*, cit. (vedi nota 53), p. 87.

61 Cfr. N. Barbantini, *Lettera aperta ai minori conventuali del Convento di San Francesco*, "Gazzetta Ferrarese", 18 febbraio 1905, p. 2; *Cose conventuali*, "Gazzetta Ferrarese", 22 febbraio 1905, pp. 1-2 (quest'ultimo articolo si compone di uno scritto siglato V.G.S., che commenta il precedente testo di Barbantini, e conseguente risposta di Barbantini stesso); N. Barbantini, *Di alcuni restauri artistici operati a Ferrara nell'anno MCMV. II. – L'interno di San Benedetto*, "Gazzetta Ferrarese", 14 novembre 1905, p. 1, poi pubblicato in Barbantini, *Dei restauri artistici*, cit. (vedi nota 7), pp. 20-25.

62 In merito ai pali elettrici sulla chiesa di San Romano: N. Barbantini, *Giù, per la china*, "Gazzetta Ferrarese", 30 novembre 1904, pp. 1-2. Per quel che riguarda un'analoga questione presso la Palazzina di Marfisa: *Interessi cittadini. Per Donna Marfisa e per Ferrara antica*, "Gazzetta Ferrarese", 27 maggio 1905, p. 2 (l'articolo è composto di un botta e risposta tra Barbantini e l'avvocato Buzzoni). Sulla risoluzione del medesimo problema per il Castello Estense: Anonimo [N. Barbantini], *Il Castello e la "Ferrariae Decus"*, "Gazzetta Ferrarese", 11 dicembre 1906, pp. 1-2. Contro la proposta di abbattimento di una costruzione

ANNALI 2019_.indd 318 18/11/19 14:25

Osservando gli scritti di questo primo periodo è doveroso notare che gli autori e le fonti a cui Barbantini si ispira non sono sempre menzionati esplicitamente, ma compaiono piuttosto in filigrana; ciononostante, in certi testi si possono rintracciare alcuni dei nomi di quelle che furono le personalità importanti per la costruzione della visione estetica del critico ferrarese. Tra questi, come già si è accennato, va certamente ricordato *in primis* quello di John Ruskin, le cui opere influenzano anche la formazione di altri critici della stessa generazione, quali ad esempio Margherita Sarfatti e Lionello Venturi[63]. A tal proposito, se la scrittrice veneziana è avviata allo studio dell'autore inglese – da cui in parte deriverà la sua lettura morale e sociale dell'arte – da Antonio Fradeletto, suo maestro negli anni giovanili, per quel che riguarda Barbantini è utile ricordare nuovamente che egli poteva vantare tra i propri concittadini uno degli araldi del pensiero di Ruskin in Italia, ossia Domenico Tumiati, che insieme a Edoardo Nicolello, Angelo Conti e Arturo Jahn Rusconi faceva parte di quel ristretto gruppo di «veri 'fedeli ruskiniani'» che avevano conoscenza diretta dei testi del critico inglese[64]. Difficile è dire se Barbantini, oltre ad apprezzare Ruskin attraverso le recensioni e le riflessioni fattene sul "Marzocco" dai seguaci italiani, possa aver letto anch'egli i testi nella lingua originale, magari spinto dallo stesso Tumiati, o se piuttosto si sia rifatto alle traduzioni italiane che proprio a partire dal primo decennio del Novecento si fanno più numerose, sulla scia del primo esempio fornito da Nicolello nel 1898 con la traduzione integrale di *The Elements of Drawing*[65]. Se la lettura in lingua originale appare abbastanza inverosimile per gli anni pre-veneziani, quando è Barbantini stesso, nel 1905, a dichiarare di non conoscere l'inglese[66], maggiori possibilità potrebbero

appartenente alla cinta muraria di Ferrara: N. Barbantini, *Il torrione di Porta S. Giovanni. Minaccia di demolizione*, "Gazzetta Ferrarese", 17 giugno 1908, p. 2.

63 In merito alla presenza del pensiero ruskiniano nella scrittrice veneziana, si veda Cimonetti, *Alle radici di Novecento Italiano*, cit. (vedi nota 20), pp. 66-79. Sulle tracce dell'influenza di Ruskin negli scritti giovanili, e non solamente, di Venturi junior, si vedano: M. Nezzo, *«Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi*, in *L'eredità di John Ruskin*, cit. (vedi nota 22), pp. 170-206; G. Tomasella, *Lionello Venturi e l'arte veneta (1907-1915)*, "Annali di critica d'arte", XI, 2015, pp. 151-202.

64 Cfr. J. Clegg, *La presenza di Ruskin in Italia cento anni fa*, in *L'eredità di John Ruskin*, cit. (vedi nota 22), pp. 95-108: 98.

65 Cfr. G. Cianci, *«Ce déplorable Ruskin». Filippo Tommaso Marinetti* versus *John Ruskin*, in *L'eredità di John Ruskin*, cit. (vedi nota 22), pp. 83-94, in particolare alla p. 84.

66 La notizia compare nell'ambito della recensione fatta del volume *Rome*, dedicato alla capitale italiana dagli inglesi M.A.R. Tuker e Hope Malleson, che si occupano dei testi, e illustrato dall'artista ferrarese Alberto Pisa; più che letteraria, la recensione può considerarsi un testo di critica artistica, poiché da un lato si interroga su quale sia il fondamento di un'opera d'arte, dall'altro tratta il lavoro del concittadino illustratore. Nell'*incipit* dell'articolo si legge inoltre: «Questo mese mi è venuto dall'Inghilterra – un paese che io amo assai anche per amore di Guglielmo Shakespeare – un libro di singolare interesse. È la raccolta delle illustrazioni di Roma, che il pittore Alberto Pisa ha eseguito per conto di A. e C. Black, editori a Londra. Siccome io non conosco l'inglese e vicino alle illustrazioni il testo è scritto in inglese, io ne sono felicissimo: questo terzo tra il pittore e me che la mia ignoranza riesce a sopprimere, sarebbe diversamente un gran sec-

ANNALI 2019_.indd 319 18/11/19 14:25

sussistere a partire dal 1907: il giovane infatti, in vista delle prove per il posto a Ca' Pesaro svoltesi nel maggio di quell'anno, doveva nel frattempo aver studiato la lingua, dato che dalla relazione sull'esito del concorso risulta che egli avesse scritto «la lettera in francese e in inglese correttissimamente e con gusto fine», anche se poi nella prova orale era apparso «un poco incerto, mostrando di conoscere le lingue assai più per istudio che per uso»[67]. Va poi detto che negli scritti barbantiniani, quando il nome di Ruskin compare citato espressamente – e questo accade a partire dal 1907 –, esso figura talvolta in compagnia di quello di Robert de La Sizeranne, uno dei più noti ruskiniani d'oltralpe; a proposito di questo autore è fondamentale ricordare come il suo *Ruskin et la religion de la beauté*, volume pubblicato nel 1897, avesse notevolmente contribuito a diffondere le idee del critico inglese – certo non senza distorsioni e personali interpretazioni – e ad attirare in merito l'interesse di illustri scrittori, uno fra tutti Marcel Proust, che nel periodo giovanile si dedica infatti allo studio di Ruskin redigendo diversi articoli e realizzando, nei primissimi anni del Novecento, la traduzione critica di alcune sue opere[68]. Come ricorda Jean Clegg, è essenziale sottolineare che per gli italiani che non leggevano l'inglese ben poco di Ruskin era disponibile nel 1900 e che, dunque, fu proprio la lettura filtrata dall'opera di de La Sizeranne, e le recensioni che si fecero di essa, a dominare la scena e a condizionare la ricezione che dell'autore britannico si ebbe in Italia nei primi anni del Novecento, senza contare il fatto che il critico francese fu scelto come oratore per la commemorazione di Ruskin, spentosi nel 1900, nell'ambito del Congresso artistico internazionale organizzato a Venezia nel 1905[69]. In ogni caso, i temi e le riflessioni che informano diversi testi barbantiniani paiono trarre spunto da entrambi gli autori: Barbantini infatti lascia intendere di conoscere diverse opere di de La Sizeranne, cita e utilizza l'idea di museo come "prigione dell'arte" da questi espressa nell'articolo *Les prisons de l'art*, pubblicato nel novembre 1899 dalla *Revue des Deux Mondes*[70], e ricorda come lo stesso testo

catore. È meglio guardare solo gli acquarelli di Alberto Pisa, che non hanno bisogno di commenti e sono, per conto loro, straordinariamente descrittivi» (Barbantini, *Corriere Artistico. L'Urbe*, cit. [vedi nota 10], p. 1).

67 Cfr. *Relazione sull'esito del concorso al posto di Segretario dell'Esposizione permanente di arti e industrie veneziane e della Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Archivio Municipale di Venezia, VI/1/22, 1905-1909, pubblicato in M. Piccolo, *Nascita e sviluppo di un museo: la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (1897-1907)*, tesi di specializzazione, Dipartimento dei Beni Culturali, Università degli Studi di Padova, relatore G. Bianchi, correlatore G. Bartorelli, a.a. 2017/2018, pp. 127-135.

68 Proust realizza infatti le traduzioni in lingua francese di *The Bible of Amiens* e *Sesame and Lilies*; queste, accompagnate da suoi commenti critici, compaiono rispettivamente nel 1904 e nel 1906. In merito al rapporto tra Proust e Ruskin e all'importanza degli scritti di quest'ultimo per la formazione dell'autore della *Recherche* si vedano almeno: J. Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève 1955; C.J. Gamble, *Proust as Interpreter of Ruskin. The Seven Lamps of Translation*, Birmingham (Alabama) 2002; J. Bastianelli, *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris 2017.

69 Cfr. Clegg, *La presenza di Ruskin in Italia cento anni fa*, cit. (vedi nota 64), p. 98.

70 In merito allo scritto di de La Sizeranne si veda la particolare rilettura datane in A. Di Nardo,

ANNALI 2019_.indd 320 18/11/19 14:25

sia poi stato riproposto all'interno del volume che il critico francese aveva dedicato, nel 1904, a *Les Questions Esthétiques contemporaines*[71]. Ugualmente, nel recensire il lavoro dedicato a *La Peinture Anglaise de ses origines à nos jours* di Armand Dayot, non manca di proporre un confronto con *La Peinture Anglaise contemporaine (1844-1894)* pubblicata da de La Sizeranne nel 1895[72].

Tuttavia, Barbantini pare additare sempre Ruskin quale figura cardine: lo ricorda infatti, in un saggio sul tema dell'architettura, come il «nostro grande Maestro inglese»[73], mentre nel giudizio sul menzionato volume di Dayot, in merito alle intuizioni di Ruskin in ambito pittorico, elogia il valore rivoluzionario e avanguardistico dei suoi scritti[74]. Svariati sono poi i passi barbantiniani in cui traspare l'influenza dell'autore inglese, ravvisabile nello spiccato interesse per l'architettura, nell'idea di rispetto e contemplazione quasi religiosa delle testimonianze del passato, nella condanna del capitalismo industriale e dell'ideologia del progresso che lo accompagna, specie quando il suo manifestarsi coincida con azioni dannose per l'arte che, con la sua bellezza, è vista come un mezzo di elevazione spirituale. Questi ultimi concetti appaiono evidenti nell'articolo polemicamente intitolato *Giù, per la china*, ove Barbantini, prendendo spunto dall'installazione di un palo per il nuovo sistema cittadino di illuminazione elettrica nella muratura della medievale chiesa di San Romano, denuncia con sarcasmo un allarmante fenomeno divenuto prassi[75], tanto da essere ricordato in seguito

Le prisons de l'art: zone di contatto tra complesso espositivo e arcipelago carcerario, "Elephant&Castle", 9, dicembre 2013, online <http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/la-rivoluzione-francese-attraverso-le-sue-prigioni/149>, consultato il 21 maggio 2019.

71 Cfr. Barbantini, *La leggenda di Marfisa*, cit. (vedi nota 49), pp. 1-2.

72 Cfr. N. Barbantini, *La pittura inglese*, "Gazzetta di Venezia", 15 dicembre 1908, p. 3.

73 N. Barbantini, *L'Architettura e l'arte contemporanea*, Roma 1907, pp. 12-13.

74 Barbantini, riferendosi evidentemente a *Modern Painters*, scriveva: «E non si può dimenticare il valore che nella storia dell'arte ha la letteratura critica di Ruskin: ha un valore eccezionale, un valore d'avanguardia. Molti discutono e negano Ruskin in considerazione dei suoi snobismi gotici, delle sue rigidità evangeliche, dei suoi isterismi per il Medio-Evo. Ma a parte tutto, bisogna pensare che Ruskin ha scritti molti capitoli del programma che l'arte contemporanea è venuta svolgendo. Egli predicava la dottrina del realismo quando Courbet e Manet erano ancora ragazzi e riguardo alla rappresentazione pittorica della luce portava l'identico senso che ispirò vent'anni dopo gli impressionisti e costituì il contenuto principale del loro movimento» (Barbantini, *La pittura inglese*, cit. [vedi nota 72], p. 3).

75 Barbantini, *Giù, per la china*, cit. (vedi nota 62), pp. 1-2. Qui si legge: «[...] L'edificio è degno dell'età dove nacque. Ma tristi età seguirono con un corso fatale [...]. Ma questo monumento conserva ancora la sua vita e la sua ragione d'essere. Consacrato dalla bellezza può sospingere le anime – collo spettacolo del suo ordine, che noi potremmo ancora sognare intatto – nel sentimento dell'infinito. E per questo noi dovevamo rispettarlo, e senza perderci nell'inutile compianto della rovina, da cui non possiamo né vogliamo tentare un riscatto, non dovevamo anche noi portare il nostro contributo – modesto, ma concesso volentieri e di cuore – a render quella più grottesca e più evidente. Scommetto che se il direttore di una società – non so quale – per gli impianti della luce elettrica, avesse avuto il tempo e la bontà di scorrere queste mie riflessioni, avrebbe già capito di che cosa si tratta. Di lontano emerge il segno, come l'asta di una bandiera piantata sul suo passaggio da un'orda di barbari che vuol lasciare la traccia delle sue conquiste: un goffo arpione, un palo alto tre o quattro metri, infisso tra un arco e la cornice si aderge alto e libero sullo sfondo turchino dei cieli. Perché per illuminare le case dei cittadini ci fosse bisogno di prendersela con San Romano, non riusciamo a

ANNALI 2019_.indd 321 18/11/19 14:25

tra le motivazioni che avevano condotto alla fondazione della Ferrariae Decus[76]. Coniugando riflessioni di carattere etico ed estetico Ruskin sostiene, in *The seven lamps of architecture*, la necessità imprescindibile di fuggire la menzogna e ricercare la verità: ne consegue, in campo architettonico, il rifiuto di alcune scelte che falsificano gli edifici, quali stratagemmi volti all'imitazione dei materiali preziosi[77] e l'uso di certi tipi di forme decorative, come ghirlande, festoni di fiori, nastri e scritte, a suo parere da evitare perché innaturali e volgari[78]; questa concezione trova eco in testi come la *Lettera aperta ai minori conventuali del Convento di San Francesco*, in cui Barbantini lamenta il cattivo gusto dominante nelle chiese, infestate da orpelli di scarso valore e dalle «beghine [che] fanno fiorire di carta straccia gli altari di Dio» deturpando così la magnificenza dei luoghi di culto[79]. Ugualmente, l'avversione per le ridipinture a

capire: si direbbe che la volontà della distruzione abbia illuminato il tedio e il dispetto di una giornata grigia. Ma avanti e coraggio! Piantate i vostri pali inverniciati sulla porta dei Sacrati e tra i diamanti del Palazzo dei Villa; sostituitene la statua del Savonarola, né risparmiate la colonna su cui scalpitò maestoso il cavallo di Nicolò; arricchite di un'antenna la loggia dell'avancorpo del Duomo, vicino al simulacro di Cristoforo da Firenze, chè avrete anche l'ineffabile vantaggio di salvarvela dalla pioggia, se non cada di stravento. La bella impresa deve continuare. Le vostre antenne non sono i simboli di una gran forza naturale? Non sostengono essi i mille fili per cui corre e palpita il fluido salutare che illuminerà i pranzi delle mite [sic] famigliole? Ma non dovete farvi scrupoli. Una strofe dell'Orlando non splende come una lampada della forza di 36 candele, e la porta dei Sacrati documento più vile, gloria più effimera, può infrangersi e finire. [...]. Ma del resto quanti pali di San Romano non si sono piantati, si piantano e si pianteranno a Ferrara! Anzi pare che germoglino per sé verdeggianti e rigogliosi come l'erba di un prato».

76 Nel 1905, nell'introduzione alla raccolta dei suoi articoli su alcuni restauri eseguiti a Ferrara, il giovane richiamava l'attenzione sul medesimo tema scrivendo: «Seguita intanto a propagarsi sull'indifferenza della gente, con ineffabile disinvoltura e con l'onda elettrica l'esercito delle mensole e dei pali; e l'esercito formidabile – schiera crociata di guerrieri dell'aria ardenti di attingere il loro ideale – prende d'assalto il Castello e monta sublime a offendere, con il goffo segno della conquista, l'eleganza pensosa dei rivellini» (Barbantini, *Dei restauri artistici*, cit. [vedi nota 7], p. 6). A quasi un anno di distanza dalla nascita della società un articolo anonimo, dietro al quale è da scorgere la firma dello stesso Barbantini, ne celebra una delle prime vittorie, consistente proprio nella redenzione del Castello estense; qui l'articolista ricorda fra l'altro che: «Tra le circostanze che cooperarono a determinare l'istituzione della *Ferrariae decus*, ebbe grande valore l'inopportunità estetica della collocazione di molti infissi per i servizi elettrici e telefonici. Come nessuno si era opposto ufficialmente all'arbitrio delle società produttrici di tali servizi, queste avevano proceduto ad impiantare le reti di trasmissione con la più ampia indipendenza, tenendo conto di ogni loro vantaggio e trascurando quelli dell'estetica e dell'arte. [...]. Onde avvenne che la *Ferrariae decus* tra i propositi che formavano il suo patrimonio e la sua operosità, comprendesse quello appunto di vigilare attentamente perché gli interessi della vita pratica e gli interessi ideali potessero venir conciliati senza soverchio detrimento degli uni o degli altri e perché, nel limite del possibile, si ponesse riparo ai danni che si erano precedentemente procurati» (Anonimo [N. Barbantini], *Il Castello e la "Ferrariae Decus"*, cit. [vedi nota 62], p. 1).

77 Ruskin scrive: «Touching the false representation of material, the question is infinitely more simple, and the law more sweeping; all such imitations are utterly base and inadmissible»; poco oltre, continua asserendo: «The first condition which just feeling requires in church furniture is, that it should be simple and unaffected, not fictitious nor tawdry» (J. Ruskin, *The seven lamps of architecture*, Orpington 1849[4], p. 48).

78 Si veda, per esempio, quando Ruskin afferma: «Closely connected with the abuse of scrolls and bands, is that of garlands and festoons of flowers as an architectural decoration, for unnatural arrangements are just as ugly as unnatural forms» (Ivi, p. 114).

79 Barbantini, *Lettera aperta ai minori conventuali*, cit. (vedi nota 61), p. 2. Scrive qui il giovane: «Sono entrato ieri a San Francesco. Mi si è stretto il cuore. Due tende gialle stagnavano nella penombra ai lati dell'altare maggiore, brutte e pesanti, rompendo quella maestosa vacuità che dinanzi era ovunque tra

ANNALI 2019_.indd 322 18/11/19 14:25

imitazione di materiali pregiati, la preferenza ruskiniana per le colorazioni naturali delle pietre e i toni non sgargianti nelle architetture[80] traspare in alcuni dei primi scritti barbantiniani a difesa del complesso estense della Palazzina di Marfisa, edificio il cui recupero verrà completato dallo stesso Barbantini oltre trent'anni più tardi[81]. Infatti, in *Interessi cittadini. Per Donna Marfisa e per Ferrara antica*, il giovane mette in luce le manomissioni, consistenti in arbitrarie sostituzioni di elementi ed effetti di marmorizzazione dei materiali, operate ai danni di un tempietto collocato nel giardino della Palazzina[82]; invece, nell'articolo *La leggenda di Marfisa (Il "Museo Lapidario" nella*

l'abside e le soglie. Andai avanti. Mi accorsi che le palme e i serti di carta erano fioriti sotto le imagini come prati di gramigna o di zizzania. Coi loro petali variopinti e miseri di una miseria ambigua: così gli altari somigliavano alle mostre di un bazar da quarantanove centesimi. Come dovevano parere allegri e belli a quella vecchia cogli occhiali che faceva mitemente la calza e che mi guardò con curiosità! Ma io non ero del suo parere. Anzi sentivo un dispetto e un acre disgusto salirmi dal fondo dell'anima. Avrei voluto prendere quella vecchia per un braccio, scuoterla, e dirle ad alta voce come la pensavo io, così per prendermi uno sfogo». E più oltre, rivolgendosi ai frati che avrebbero dovuto tutelare il decoro della chiesa: «Ma siete proprio convinti che Dio e i Santi si debbano onorare coll'oro falso e il legno tinto? Allora il mio Dio non sarebbe il vostro. Il mio Dio è Gesù che si compiacque del balsamo onde le donne gli cospargevano il capo. Il mio Dio vuole l'oro delle miniere, le pitture del Perugino, le statue del Buonarroti: vuole anche solo la semplice elevazione del cuore piuttosto che il ciarpame e le cianfrusaglie con cui impoverite le sue dimore. Questo io dico a voi, come potrei dirlo a tutti i vostri colleghi in genere. Mi rivolgo a voi perché il monumento che conservate è singolarmente prezioso. Il sentimento della religione, per chi crede, il sentimento della bellezza e del decoro della città per gli altri, concedono a tutti il diritto di pretendere che il tempio insigne sia mantenuto come vogliono l'intelletto e il buon senso».

80 Spiega infatti Ruskin: «Farther, as I have above noticed, I think the colours of architecture should be those of natural stones; partly because more durable, but also because more perfect and graceful. For to conquer the harshness and deadness of tones laid upon stone or on gesso, needs the management and discretion of a true painter; and on this co-operation we must not calculate in laying down rules for general practice. If Tintoret or Giorgione are at hand, and ask us for a wall to paint, we will alter our whole design for their sake, and become their servants; but we must, as architects, expect the aid of the common workman only; and the laying of colour by a mechanical hand, and its toning under a vulgar eye, are far more offensive than rudeness in cutting the stone» (Ruskin, *The seven lamps of architecture*, cit. [vedi nota 77], p. 137).

81 In merito si veda N. Barbantini, *Il restauro della Palazzina di Marfisa*, Ferrara 1938; si veda poi *Palazzina di Marfisa d'Este a Ferrara. Studi e catalogo*, a cura di A.M. Visser Travagli, Ferrara 1996.

82 *Interessi cittadini. Per Donna Marfisa e per Ferrara antica*, cit. (vedi nota 62), pp. 1-2. Il titolo racchiude in realtà un botta e risposta di lettere tra l'avvocato Buzzoni, presidente della palestra cittadina a cui era stato concesso in uso il giardino della Palazzina, ove figurava il tempietto, e Barbantini. Il giovane, in risposta alla lettera in cui Buzzoni descrive il complesso come uno «scheletro indecente», un fabbricato «che minaccia rovina» e che «non rappresenta [...] un buon affare economico», decide di raccontare, con toni sarcastici, la discutibile operazione avviata sulla piccola architettura decorativa presente nel giardino: «Quel tempietto dorico ha il suo valore anche adesso; ma come mutato da quello che ebbe un tempo! Una volta – fino a pochi giorni fa – solenne severo nella sua tinta attenuata e smorta, col rosso del mattone ignudo e il grigio della pietra alle basi e ai capitelli delle colonne, avanzo armonico del passato, leggiadro sotto la torre, non lontana di casa Bonacossi. Ed ora? Ora somiglia molto a una bottiglieria di legno di qualche stazione di *tramvai*. Il caso è graziosissimo e merita di essere descritto. La trabeazione del tempietto – che naturalmente era in mattone – versava in condizioni poco felici. Per *restaurarlo* si pensò a una *trovata* miracolosa: sostituire alla trabeazione esistente una trabeazione di legno, di legno vero, buono e stagionato, e poi accompagnare trabeazione e capitelli, legno e pietra con una inverniciatura d'olio a finto marmo come si vede nei tavoli di certe *toilettes* in campagna. È inutile dire che il progetto fu messo in pratica senz'altro. Anzi – senza aver riguardo a spesa – e per completare l'aria gaia e grottesca di novità che aveva assunto la costruzione, si incalcinarono e si tinsero di rosso smagliante le colonne, e, dentro sulle pareti, si effuse un soave colore *éliotrope*. Il soffitto non è ancora terminato, ma aspettiamo con fede di vederlo ornato con una decorazione floreale».

ANNALI 2019_.indd 323 18/11/19 14:25

Palazzina), parlando dei materiali che propone di ricoverare nella dimora estense al fine di convertirla in museo lapidario, egli non manca di omaggiare implicitamente l'autore inglese evocando tra le righe *The Stones of Venice*, titolo di una delle sue più celebri opere a tema architettonico[83]. Le stesse questioni compaiono poi in un articolo, venato di un certo influsso futurista dettato dai nuovi rapporti intrecciati da Barbantini a Venezia, che recensisce il secondo dei volumi componenti *Quello che resta di Ferrara antica*, opera in corso di realizzazione da parte del conoscente e amico di famiglia Eugenio Righini; il lavoro si configura come un ricco catalogo che il suo autore sta compilando affinché, scrive il giovane critico, «gli ultimi avanzi delle vecchie architetture ferraresi restino almeno notati in un libro quando si sarà finito di distruggerli»[84]. Nella recensione Barbantini, sempre in linea con i precetti ruskiniani che sostengono l'uso delle tinte naturali dei materiali e avversano l'uso degli intonachi sgargianti, lamenta l'attitudine al cattivo gusto dei suoi ex concittadini, che sacrificano il «colore naturale del mattone che l'atmosfera rese nel tempo meravigliosamente vario e sontuoso» per «seppellirlo sotto le morte superfici degli intonachi dipinti secondo un campionario atroce»[85]. E, ancora, la predilezione ruskiniana per lo stile

83 Barbantini, *La leggenda di Marfisa*, cit. (vedi nota 49), p. 2. Qui si legge infatti: «Per restaurare poeticamente la Palazzina di Marfisa, bisogna conservare il suo silenzio e non turbare nelle sue sale la solitudine. Non la turberanno le pietre antiche, fredde e antiche. Infrante, consunte nelle forme, con i loro contorni ammorbiditi dai secoli, diffuse di tinte monotone e calme, emanano l'espressione di una quiete profonda, trasognata, che non si scuoterà mai più. [...]. Alcune sono state rivestite di muffe di muschio e di edera. Il loro colore, diffuso dalla luce e dal sole, lavato dalle pioggie [*sic*], è giallo come i vecchi avori, nerastro e grigio come le pietre di Venezia [*The Stones of Venice*, per l'appunto] per il vento del mare pieno di salsedine».

84 N. Barbantini, *Corriere Artistico. "Quello che resta di Ferrara Antica"*, "Gazzetta Ferrarese", 20 dicembre 1910, pp. 1-2, in particolare alla p. 1.

85 *Ibidem*. Il passo dello scritto in cui compare questa osservazione, anche se animato da esagerazioni evidentemente polemiche, pare sintomatico dei gusti e delle idee barbantiniane al sorgere del secondo decennio del Novecento, segnato fra l'altro, proprio nel 1910, dall'amicizia stretta con Umberto Boccioni in vista dell'organizzazione della sua personale estiva a Ca' Pesaro. Ciò premesso, si riportano qui le righe più interessanti: «Bisogna sapere che il Righini dedica tanto tempo e tanto lavoro a quello che resta della città antica, in un mezzo stranamente sfavorevole, perché la cittadinanza ferrarese, che non è fornita in generale di coscienza estetica, davanti ai monumenti del suo passato, porta nell'ipotesi migliore dell'indifferenza, e molte volte per ignorare o per non comprendere non esita a deturparli o a distruggerli. Non si creda che io esageri. Lontano dalla mia città, abituato dall'ambiente di un centro diverso e più grande a considerare le cose del mio luogo nativo in condizioni adatte per giudicare serenamente, ho potuto seguire con animo triste tutto il danno che fu arrecato anche negli ultimi tempi alla sua bellezza [...]. E neanche si creda che io sia un intransigente e un feticista, che il mio amore della grande bellezza funebre di Ferrara sia esclusivo ed illogico. Io che adoro tutte le forme della vita contemporanea che non darei l'*Olympia* di Edoardo Marcet [*sic*] per le *Stanze* di Raffaello, ma darei tutte le statue di Grecia per la modernità del nostro pensiero scientifico e filosofico, e molto di più che tra le pareti del museo più illustre mi esalto a pensare al volo degli aeroplani o a considerare il moto delle macchine che divorano l'acqua e bonificano la terra; io sono il primo a rallegrarmi con tutto il cuore se Ferrara si scuote dalla sua vecchia inerzia e comincia a largirsi i tramwai elettrici e fa delle scuole più grandi mentre le industrie s'accrescono e gli opifici sonori si distendono intorno alle sue mura per congiungerla al Po. E se domani di fronte a necessità reali della vita moderna si dovesse togliere di mezzo la porta dei Sacrati o il piazzale verde della Consolazione, io sarei ancora il primo a dire di sì che si dovrebbe. Ma io non so perché si debba sacrificare al capriccio o all'impotente presunzione di voler abbellire la sua bellezza; perché col pretesto di renderla più leggiadra si debba distruggere quel colore naturale del

ANNALI 2019_.indd 324 18/11/19 14:25

gotico espressa in *The nature of Gothic*, forse il più noto capitolo di *The Stones of Venice*[86], traspare dall'articolo che Barbantini dedica alle *Architetture veneziane*, testo in cui riflette, al pari di quanto aveva fatto il critico inglese, sulla particolare declinazione che di quello stile si fece nella città lagunare; in linea con i gusti già evidenziati per quanto concerne l'ambito teatrale, ossia una netta predilezione per il genere votato all'osservazione della realtà, Barbantini apprezza il Gotico poiché individua nel suo naturalismo, messo particolarmente in risalto da Ruskin, lo stesso valore di novità e di rottura in senso antiaccademico introdotto ai suoi tempi dal movimento realista[87]. Un esplicito omaggio all'autore inglese compare, infine, nella recensione che il giovane redige, nel 1909, in merito a *Ferrara. Porte di chiese, di palazzi, di case*, volume pubblicato in quell'anno dal suo primo mentore Giuseppe Agnelli[88]; in questo lavoro, sottolinea Barbantini, l'amore di Agnelli per la sua città traspare nelle evocazioni poetiche e «i monumenti non ci sono studiati con un metodo puramente positivo ed esteriore, ma considerati nella loro essenza più vera, come fantasmi del passato»[89]. Da qui il giovane interpreta lo studio del maestro ferrarese sulla scia dell'estetica romantica di Ruskin che, in aperta contrapposizione alla fredda scientificità di una *Kunstgeschichte* di stampo positivista, è additata come ideale modello di atteggiamento da mantenere nell'indagine sulle vestigia del passato; Barbantini nota infatti che «lo studio superficiale delle forme estetiche condotto sulla moda tedesca, descrive le cose ma non viene ad animarle: per animarle bisogna, come fece Ruskin, ricercarne lo spirito ed esaltarlo

mattone che l'atmosfera rese nel tempo meravigliosamente vario e sontuoso per seppellirlo sotto le morte superfici degli intonachi dipinti secondo un campionario atroce con tintarelle soavi da vestiti per signora, o perché si debbano abbattere degli edifici caratteristici che hanno una espressione singolare o danno una fisionomia poetica ad una strada, quando a Ferrara non c'è altra abbondanza che di terreno fabbricabile. Intanto gli intonachi si distendono volgari e sgargianti, gli edifici venerandi si abbattono o si manomettono allegramente, e se poi c'è uno che per questo si rattristi o protesti, ci sono mille che per la stessa ragione applaudono e dicono che la va bene».

86 Questa parte fu pubblicata separatamente nel 1892 dalla Kelmscott Press, fondata da William Morris che, per tale edizione, scrisse anche l'introduzione. Il capitolo, considerato da Morris e da altri fondamentale per comprendere il pensiero estetico e sociale di Ruskin, è stato variamente analizzato; in merito si vedano: F. Bernabei, *Introduzione*, in J. Ruskin, *La natura del Gotico*, Milano 1981, pp. 9-52; P.D. Anthony, *John Ruskin's Labour. A study of Ruskin's social theory*, Cambridge 1983, pp. 45-71.

87 Il critico ferrarese scrive: «[...] il gotico reca con sé nella sua base un altro carattere: il realismo. Tutto il movimento gotico non segna nelle sue diverse espressioni, nella letteratura, nelle arti plastiche, nella filosofia, nelle scienze, che il ritorno alla verità e alla natura. L'anima e il pensiero, stanchi della convenzione lunga e costante, della ripetizione insistente di formule tradizionali, stanchi di lasciarsi dominare dal sentimento e dal formulario classico che, a ben guardare, imperavano in Oriente e in Occidente, abbandonano il classicismo e l'accademia e si volgono alla natura, o paganamente perché la natura sembrò più bella, o religiosamente perché sembrò un'immagine di Dio. Il movimento gotico ha di fronte allo stile bizantino e romanico lo stesso valore del movimento realistico contemporaneo contro il neo-classicismo e tutte le accademie derivate dal Rinascimento Italiano» (N. Barbantini, *Architetture veneziane*, "Gazzetta di Venezia", 27 giugno 1908, pp. 1-2, in particolare alla p. 1).

88 N. Barbantini, *Le porte di Ferrara*, "Il Resto del Carlino", 3 agosto 1909, p. 1.

89 *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 325 18/11/19 14:25

sopra le forme, non intendendosi lo studio delle forme che come mezzo per arrivare all'interpretazione dello spirito»[90].

Da questo primo esame delle fonti rintracciate si può constatare con evidenza come la visione del critico ferrarese nel periodo giovanile fosse dominata da un'adesione ai fermenti antipositivisti che, in quegli anni, segnavano una predilezione sempre più forte per lo spiritualismo, la cui comprensione intuitiva della realtà si poneva in contrasto con gli atteggiamenti razionali proposti dal formalismo di matrice nordica. Per Barbantini appare infatti essenziale la necessità di ricercare l'elevazione dell'animo al di sopra del mondo materiale, ossia di aspirare a un rinnovato primato dello spirito, inteso come insieme di sentimenti universali in grado di proporre un ordine umanistico alternativo alle formulazioni positiviste. Ciò è quanto traspare da molti dei suoi testi, il cui distillato è forse ravvisabile in una frase, scritta con toni quasi oracolari, ove sentenzia: «E come i sentimenti dell'amore, della bellezza e del misticismo, tutti i sentimenti fondamentali della vita spirituale sono – nel nostro mondo – punti eterni e fissi. Ma solo la vita spirituale è verità. Il resto è inganno e follia»[91].

90 *Ibidem.*
91 Barbantini, *Corriere Letterario. Domenico Tumiati*, cit. (vedi nota 21), pp. 1-2.

ANNALI 2019_.indd 326 18/11/19 14:25

PROBLEMI DI METODO: ROBERTO SALVINI, HANS SEDLMAYR E LA SCUOLA DI VIENNA*

Giovanna De Lorenzi

Nella primavera del 2018 l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze ha dedicato un convegno allo storico dell'arte Roberto Salvini, scomparso nel 1985, la cui intensa attività di studioso, funzionario di Soprintendenza, docente universitario, non è stata ancora sufficientemente studiata[1].

In tale occasione (e per questo ringrazio Enrica Neri, organizzatrice del convegno, che mi ha invitato a parteciparvi) ho potuto rendere omaggio al primo maestro che ho incontrato all'Università di Firenze alla metà degli anni settanta, e al suo insegnamento: un insegnamento ricco di aperture e di stimoli, che non ho dimenticato. Per tutti questi anni ho infatti conservato con cura le dispense dedicate a *Problemi di metodo* che Salvini (allora professore ordinario di Storia dell'arte medievale e moderna e direttore dell'Istituto di Storia dell'arte) teneva per gli studenti appena iscritti[2]; a questo testo vorrei dedicare qualche riflessione, soffermandomi in particolare su alcuni punti di contatto che le posizioni di Salvini ebbero con quanto veniva sostenuto nella seconda metà degli anni venti in ambito metodologico dalla Seconda Scuola di Vienna, e in particolare dal suo maggior rappresentante, Hans Sedlmayr. E questo a partire in primo luogo dall'importanza che sia Salvini sia Sedlmayr attribuirono al problema dell'interpretazione dell'opera d'arte, e quindi alla centralità dei problemi di metodo nell'ambito non solo della ricerca, ma anche in quello dell'educazione e della didattica.

* *Ringrazio di cuore tutti coloro che mi hanno in vario modo consigliato e aiutato, e in particolare Emanuele Greco, Enrica Neri, Renzo Dotti, Giovanni Martellucci, Maria Enrica Vadalà, Francesco Caglioti, Silvestra Bietoletti, Giovanna Grifoni, Jörg Himmelreich.*

1 *Roberto Salvini (Firenze, 1912-1985). La Storia dell'arte, Firenze, l'Europa,* convegno di studi (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 31 maggio-1 giugno 2018) a cura di E. Neri Lusanna. Un importante avvio allo studio dell'opera di Salvini è stato dato da E. Greco, *Roberto Salvini e l'arte contemporanea: la* Guida all'arte moderna*, 1949*, tesi di laurea specialistica, Università degli studi di Firenze, relatore G. De Lorenzi, a.a. 2007-2008 (poi in parte confluita in Id., *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) e dal bel ritratto complessivo tracciato da S. Bulgarelli, *Roberto Salvini, l'impegno nella storia dell'arte*, "Paragone", s. III, LVIII, 74 (689), 2007, pp. 15-40.

2 *Problemi di metodo*. Corso introduttivo tenuto dal prof. Salvini, Università di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Storia dell'arte, anno accademico 1975-1976; alcune copie di queste dispense sono conservate presso la Biblioteca di Storia dell'arte dell'Università di Firenze. A Firenze Salvini ricopriva, come professore ordinario, la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna dal 1963 (anno in cui si era trasferito dall'Università di Trieste, dove era stato chiamato nel 1956); la terrà fino all'anno del suo pensionamento, nel 1982.

ANNALI 2019_.indd 327 18/11/19 14:25

Fin dall'inizio del suo insegnamento universitario, a partire dagli anni cinquanta, Salvini dedicò costantemente una parte della sua attività didattica alla discussione di problemi di metodo critico (e di interpretazione) sia con seminari a libera partecipazione degli studenti, sia con veri e propri corsi cattedratici[3], abitudine che mantenne sino alla fine della sua attività d'insegnamento (e ricordo ancora che, una volta entrato in pensione, oltre a corsi di lingua tedesca per storici dell'arte, offriva agli studenti volontari una introduzione al pensiero di Croce). Negli anni del secondo dopoguerra anche Sedlmayr incentrava sull'insegnamento dell'interpretazione una parte cospicua della sua attività didattica presso la Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco di Baviera. Frutto di questa attività sarebbero stati – fra l'altro – due importanti saggi: *Opera d'arte e storia dell'arte*, pubblicato nei "Quaderni del Seminario di Storia dell'arte" dell'Università di Monaco nel 1956[4] e *L'interpretazione dell'arte figurativa. Abbozzo di un programma didattico*, uscito nel 1965[5]. Questo 'programma didattico' si apriva con le parole: «La storia dell'arte deve passare attraverso la cruna d'ago dell'interpretazione o non sarà una storia dell'*arte*». Era, in sostanza, la stessa tesi, e proposta secondo lo stesso taglio, disciplinare ed etico insieme, che anche Roberto Salvini sosteneva nelle sue lezioni su *Problemi di metodo*; lezioni in cui, senza che allora noi ce ne rendessimo conto, confluiva una riflessione iniziata fin dai primissimi tempi della sua formazione, e su cui Salvini sarebbe continuato a tornare fino in ultimo.

«Fin dall'inizio della mia attività scientifica» – egli scrive infatti in un appunto autobiografico citato da Maria Enrica Vadalà nel suo studio sulla donazione della Biblioteca Salvini all'Istituto di Storia dell'arte di Firenze – «mi sono preoccupato di problemi di metodo critico, come quelli di una sintesi fra estetica crociana e critica della pura visibilità, fra considerazione dell'opera d'arte come mondo autonomo e concluso e studio della storia dell'arte come specchio della storia della civiltà e dello spirito»[6].

3 Nel primo anno del suo insegnamento a Firenze Salvini tiene ad esempio un "Seminario metodologico" con relazioni degli studenti (cfr. *Programmi d'esame*, in *Quattrocento toscano e quattrocento fiammingo*. Dispense del corso monografico tenuto da R. Salvini, a.a. 1963-1964, p. 5). Ma spesso anche le parti introduttive dei corsi monografici, ad esempio di quello su Bruegel del 1966-1967 (cfr. sotto nota 46) comprendevano ampie retrospettive di carattere metodologico.
Sulla didattica di Salvini in generale cfr. *Intervista con Roberto Salvini*, a cura di G. Bonsanti, "Antologia Vieusseux", III, 2, aprile-giugno 1968, pp. 1-8; D. Gioseffi, *Presentazione*, "Arte in Friuli", numero dedicato a Roberto Salvini per il suo 70° compleanno, 5-6, 1982, pp. 5-8.

4 H. Sedlmayr, *Kunstwerk und Kunstgeschichte*, "Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München", I, hrsg. von H. Sedlmayr, München 1956, pp. 1-47, poi in Id., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* [1958], Mittenwald 1978[2], pp. 96-132, con il titolo *Probleme der Interpretation*, trad. it. *Problemi di interpretazione*, in H. Sedlmayr, *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, trad. it. di F.P. Fiore, Milano 1984, pp. 137-189.

5 H. Sedlmayr, *Über das Interpretieren von Werken der bildenden Kunst. Entwurf eines didaktischen Programms*, in *Interpretation der Welt. Festschrift für Romano Guardini*, München 1965, pp. 349-368, poi in Id., *Kunst und Wahrheit*, cit. (vedi nota 4), pp. 181-197, trad. it. in Id., *Arte e verità*, cit. (vedi nota 4), pp. 265-289.

6 M.E. Vadalà, *La donazione del fondo Salvini alla biblioteca dell'Istituto di Storia dell'arte*

ANNALI 2019_.indd 328 18/11/19 14:25

Erano proprio questi i temi che emergevano con grande chiarezza nella sintesi didattica delle sue lezioni introduttive.

Alla base di tutto stava l'adesione di Salvini all'estetica di Croce, a cui egli rimase sempre sostanzialmente fedele, anche in anni in cui, come scriverà nella "lettera amichevole" a Giulio Carlo Argan del 1984, essere tacciati di crocianesimo equivaleva quasi a un'ingiuria[7].

Per Salvini, come per Croce, l'arte è dunque intuizione lirica, identità di forma e contenuto, linguaggio espressivo, e l'intimo contenuto dell'opera d'arte risiede nel suo "tono", nell'"accento lirico".

Su queste convinzioni, maturate già negli anni del liceo – dove il *Breviario di estetica* era lettura obbligatoria – Salvini fondava la sua visione critica integrandola però ben presto con l'interesse per la critica formalistica derivata dal pensiero della "pura visibilità" di Fiedler – critica a cui lo introduce, tra l'altro, la stessa lettura di Croce, primo divulgatore di questo indirizzo in Italia, e il confronto con gli scritti di Lionello Venturi, di cui il giovanissimo Salvini è, inizialmente, lettore entusiasta[8]. La critica della "pura visibilità", concentrata appunto sulla lettura dell'opera d'arte visiva (sostanzialmente ignorata invece da Croce) poteva infatti offrire a un giovane particolarmente portato verso l'immagine, come era allora Salvini, uno strumento privilegiato nella lettura della forma – ma fin dall'inizio egli è consapevole che essa avrebbe dovuto integrarsi con il principio crociano della "forma piena" (contrapposto alla "forma vuota" del formalismo) e cioè all'idea che la forma è sempre tramite espressivo di un contenuto umano, e che quindi al centro della storia dell'arte deve stare sempre, al di là della storia degli stili o della storia della cultura, il confronto con la singola opera.

Giunto alla storia dell'arte sulla spinta di questi «interessi estetici»[9] il giovanissimo Salvini si rendeva però ben presto conto dell'importanza della filologia: è il suo ma-

dell'Università degli Studi di Firenze, VII Corso di Reclutamento Bibliotecari del Ministero della Pubblica Istruzione, 1986, p. 27; M.E. Vadalà offre, nella parte introduttiva del suo lavoro, una sintesi esemplare della visione critica di Salvini (Ivi, pp. 20-33). Il passo citato è tratto da un curriculum dattiloscritto, allora (1986) consultabile in casa Salvini, oggi apparentemente disperso.

7 R. Salvini, *Qualche riflessione su problemi di metodo. Lettera amichevole a Giulio Carlo Argan*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, II, Roma 1984, pp. 321-328, in particolare a p. 322.

8 *Discorso di Roberto Salvini*, in *In onore di Mario Salmi*, Roma 28 marzo 1963, Roma 1963, pp. 11-28, in particolare a p. 15. Salvini ricorda come fosse stata già Mary Pittaluga, sua insegnante al liceo Michelangelo (studiosa particolarmente interessata alla storia della critica), a introdurlo alla "pura visibilità" [R. Salvini, *Lettera artistica ad Ugo Procacci (con un piccolo contributo a Leone Leoni)*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, II, Firenze-Venezia 1977, pp. 415-421, in particolare a p. 415]. Cfr. S. Mattei, *Roberto Salvini storico e critico d'arte*, tesi di laurea, Università degli studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore A. Caleca, a.a. 1999-2000, p. 7. La Pittaluga doveva coniugare nelle sue lezioni l'attenzione per la lettura della forma alla ribadita centralità della "poesia" in senso crociano, come sembra di poter dedurre, ad esempio, dalle considerazioni sulla *Crocifissione* del Perugino in Santa Maria Maddalena dei Pazzi pubblicata nell'*Annuario* del Liceo Michelangelo (1927-1928, pp. 99-102).

9 *Discorso di Roberto Salvini*, cit. (vedi nota 8), pp. 11-28, p. 15.

ANNALI 2019_.indd 329 18/11/19 14:25

estro Mario Salmi, incontrato per la prima volta nell'autunno del 1929, al momento dell'entrata, a soli diciassette anni, alla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, a insegnargli che nessun giudizio estetico può prescindere dal chiarimento storico[10]. Non si trattava di una filologia fine a se stessa, ma di un approccio preliminare alla definizione estetica della personalità artistica, e quindi del suo contributo alla storia dell'arte e della civiltà: in questo senso andavano, agli occhi dell'allievo, gli studi che Salmi dedicava in quegli anni a grandi artisti del Rinascimento – Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Domenico Veneziano – studi che «pensati, elaborati e pubblicati durante gli anni del mio discepolato», ricordava Salvini, gli avrebbero offerto «i più profondi e durevoli insegnamenti»[11].

Ma accanto a questi, un ruolo di grande «valore formativo»[12] ebbero per Salvini proprio i seminari sul metodo tenuti dal maestro[13]; Salmi, desideroso che i suoi studenti si rendessero conto del condizionamento storico che sottintendeva la varietà delle scelte della critica moderna, e che i giovani aprissero le orecchie «alla diversità delle opinioni e dei metodi»[14], guidava gli allievi nella lettura e nella discussione dei testi di Ruskin, Burckhardt, Riegl, Wölfflin, Dvořák, Focillon, Lionello Venturi..., insegnando loro a non lasciarsi trasportare da facili entusiasmi, ma «a sottoporre tutto al rigore della critica»[15]. Era una lezione di consapevolezza e allo stesso tempo di apertura e di libertà intellettuale che trovava in Salvini il più fertile dei terreni; divenuto a sua volta docente, egli continuerà, come abbiamo visto, questa tradizione. Non solo, come studente, egli si trovò allora incoraggiato a seguire quei suoi stessi interessi "estetici", ampliando il suo punto di vista sotto gli auspici dello stesso maestro: Salmi non era infatti un docente, ricorda lo stesso Salvini, che «trattenesse gli allievi a *piétiner sur place*», ma anzi, fatto salvo il rigore della filologia e la consapevolezza critica, li spingeva a «salpare per altri lidi»[16].

È ciò che fa, non solo metaforicamente, dopo il secondo anno di Università il giovane Salvini, che nell'estate del 1931 parte per Monaco di Baviera: sarà il primo dei

10 Ivi, pp. 11-28, pp. 15-16. Cfr. M. E. Vadalà, *La donazione Salvini*, cit., pp. 21-25. Il primo incontro con Salmi è vivacemente narrato da Salvini in R. Salvini, *Ricordo di Mario Salmi*, in *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XXIX, *Popoli e paesi nella cultura altomedievale*, Spoleto, 23-29 aprile 1981, Spoleto 1983, pp. 49-61, pp. 52-53. Il curriculum degli studi universitari di Salvini, in base a un programma che permetteva ampia libertà di scelta da parte degli studenti (cfr. G. Bonsanti, *Intervista*, cit.) privilegiava, oltre a storia dell'arte, archeologia, filologia classica e lingua tedesca.

11 *Discorso di Roberto Salvini*, cit. (vedi nota 8), pp. 11-28, in particolare alle pp. 16-18.

12 Salvini, *Ricordo di Mario Salmi*, cit. (vedi nota 10), p. 53.

13 *Ibidem*.

14 *Discorso di Roberto Salvini*, cit. (vedi nota 8), pp. 11-28, in particolare a p. 19.

15 Salvini, *Ricordo di Mario Salmi*, cit. (vedi nota 10), p. 53.

16 Ivi, p. 59.

ANNALI 2019_.indd 330 18/11/19 14:25

due soggiorni di studio in Germania, soggiorni che avranno un ruolo decisivo nella formazione della sua particolare fisionomia di studioso.

A condurlo verso la Germania furono, credo, proprio i suoi "interessi estetici"; non solo Croce, con il suo grande amore per la cultura tedesca, lo indirizzava in questo senso, ma anche il fatto che quasi tutti i principali rappresentanti del dibattito metodologico nel campo della storia dell'arte erano di area germanica[17]. Un incitamento poté forse venirgli anche da un altro dei suoi maestri a Firenze, Giorgio Pasquali, il grande filologo classico, mediatore d'eccezione fra le due culture[18], e, certo, dall'amicizia con un allievo tedesco di Pasquali, Friedrich Mehmel[19]; lo favoriva anche la sua grande facilità nell'apprendimento delle lingue straniere; ben presto Salvini padroneggia perfettamente il tedesco.

Non sappiamo molto di questo primo soggiorno, durante il quale, almeno nel mese di luglio, Salvini frequentò come uditore lezioni del semestre estivo all'Università[20]; ma i tanti libri che egli acquista in quest'occasione – oggi conservati presso il Fondo che reca il suo nome nella Biblioteca di Storia dell'arte dell'Università di Firenze –, libri che recano sempre sul frontespizio il nome del loro proprietario, il luogo e la data dell'acquisto, ci parlano dell'entusiasmo e del fervore di un giovane che si apre a un mondo nuovo di arte e di cultura. In primo luogo Salvini continua evidentemente ad approfondire i suoi interessi metodologici: acquista il libro appena uscito di Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl* (più tardi dirà di essersi "nutrito" in Germania soprattutto di Wölfflin e di Dvořák): i saggi (in tedesco) sui *Pittori del Rinascimento* di Berenson, e testi che rimandano al dibattito fra nuove letture storiche e sviluppi dell'arte contemporanea

17 Così ritiene anche M. Gosebruch, *Von Bernwards Bronzetüren zur Genesis des Wiligelmus von Modena. Roberto Salvini zum Gedächtnis*, in R. Salvini, *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo. Raccolta di scritti (1934-1985)*, I, a cura di M. Salvini, Firenze 1987, pp. 19-26, in particolare alle pp. 19-20.

18 L'assidua presenza di Salvini nel gruppo degli allievi intorno a Giorgio Pasquali, «geniale maestro di filologia classica, ma ancor più di schietta civile generosa umanità», è ricordata da Giuseppe Clapis, Giorgio Spini e Alessandro Perosa, in *Roberto Salvini storico dell'arte* (1912-1925). Nell'anniversario della scomparsa, Firenze 1986, pp. 13, 15, 17. «Dotto fanciullo, storico dell'arte pieno di umanità», così Pasquali definiva Salvini presentandolo a Perosa.

19 Nella sua *Autobiografia politica* Salvini ricorda l'amicizia con Mehmel in diretto rapporto con il primo soggiorno tedesco: «Nell'estate del 1931 trascorsi quattro mesi in Germania, a Monaco, dove frequentai come uditore il semestre estivo, a Berlino e ad Amburgo, patria di un mio carissimo amico, Friedrich Mehmel, che aveva frequentato le lezioni di Pasquali (morì giovane nel 1951, dopo essere stato chiamato alla cattedra di filologia classica dell'Università di Münster in Vestfalia)» (R. Salvini, *Autobiografia politica di un giovane degli anni trenta*, in Id., *Medioevo nordico*, II, cit. [vedi nota 17], pp. 579-607, p. 587). La simpatia e l'amicizia dovettero divenir presto vivissime; già nell'aprile del 1931 Mehmel regala a Salvini il celebre volumetto di Wilhelm Pinder sui *Duomi tedeschi del Medioevo* con la dedica «Al mio Roberto Salvini»; molti doni di libri negli anni successivi testimoniano come egli tenesse a introdurre l'amico nella cultura tedesca non solo del passato, ma anche in quella contemporanea. Durante la guerra Mehmel, divenuto nel frattempo cognato di Salvini, ebbe un ruolo importante nel favorire la sua liberazione dal carcere in cui era stato imprigionato per collaborazione con la resistenza (Ivi, pp. 604-605).

20 Cfr. nota precedente.

ANNALI 2019_.indd 331 18/11/19 14:25

come il *Giotto* di Carlo Carrà (nell'edizione tedesca) e il *Cézanne* di Julius Meier-Graefe. Ma un avvicinamento ai nuovi metodi (soprattutto puro-visibilistici) della storia dell'arte – condotti con ben altro acume e ben altra sistematicità di quanto accadeva in Italia – potevano dargli anche i testi di Feulner, Brinckmann e Michalsky sulla scultura barocca, testi che acquista evidentemente in relazione al corso sull'arte barocca che Wilhelm Pinder teneva quell'estate a Monaco; come anche le grandi monografie dedicate all'arte nordica dal Gotico al Rinascimento di Brieger, Heidrich, Schmitz, anche queste da mettersi forse in relazione a corsi almeno parzialmente seguiti (Kehrer teneva lezione su quattro secoli di storia dell'incisione e della xilografia, Stange parlava di Dürer, Mayer portava gli studenti a visitare l'Alte Pinakothek)[21], ma che significano allo stesso tempo anche la scoperta dell'arte del Rinascimento nordico, scoperta che Salvini poteva perseguire contemporaneamente nei grandi musei – a Monaco in primo luogo, dove sarà forse avvenuto il primo significativo incontro con l'opera di Michael Pacher, successivamente per lui tanto importante, e poi nelle puntate che fa in seguito in agosto a Berlino e ad Amburgo, ospite dell'amico Mehmel.

Un incontro determinante fu certo quello con la personalità di Wilhelm Pinder[22]. Pinder, che era allora lo storico dell'arte forse più famoso in Germania, accanto alla vastità degli interessi e alla larghezza umanistica dell'approccio, aveva, a detta di chi aveva potuto ascoltarlo, una straordinaria capacità di lettura e di resa dell'opera d'arte attraverso la parola: condotto da lui, l'ascoltatore scopriva vie nuove e impensate dell'interpretazione a partire dall'analisi visiva. Si può capire come Salvini potesse essere attratto da questo approccio; tanto più se egli ebbe occasione di seguire anche le esercitazioni di "vedere comparato" che Pinder teneva quell'estate. Chi ha avuto modo di seguire in anni più tardi le lezioni di Salvini, ricorderà come egli non solo fondasse tutto l'insegnamento a partire dall'analisi visiva dell'opera, ma come costruisse la sua argomentazione sempre sul sistema della lettura comparata, facendo procedere il discorso sulla base di confronti successivi – un metodo certo peculiare dell'approccio formalista, ma che aveva avuto in Pinder una applicazione singolarmente penetrante – che andava ben al di là di recinti metodologici.

A Pinder, del resto, Salvini dovette allora anche la scoperta di un monumento dell'arte medioevale allora misconosciuto e che per primo Pinder aveva rimesso in valore, le *Porte bronzee di Hildesheim*, monumento la cui interpretazione costituirà un pilastro della futura costruzione della storia dell'arte medievale dello stesso Salvini[23].

21 Cfr. *Ludwig-Maximilians-Universität München. Verzeichnis der Vorlesungen*. Sommer-Halbjahr 1931, pp. 32-33.

22 Salvini ricorda esplicitamente di aver frequentato le lezioni di Pinder, senza però ulteriori specificazioni (cfr. Salvini, *Ricordo di Mario Salmi,* cit. [vedi nota 10], p. 59).

23 M. Gosebruch, *Lo spirito di Giotto. Per la morte di Roberto Salvini*, in *Roberto Salvini storico dell'arte*, cit. (vedi nota 18), p. 25; Id., *Von Bernwards Bronzetüren,* cit. (vedi nota 17), p. 20.

ANNALI 2019_.indd 332 18/11/19 14:25

Di fatto, rientrato a Firenze, Salvini coinvolge Salmi nei suoi nuovi entusiasmi (ricorda come, dopo aver mostrate a Salmi una serie di cartoline del polittico degli *Englandfahrer* di Meister Francke, «maestro allora poco noto fra noi», che aveva visto ad Amburgo, venisse invitato a tenere un seminario sull'argomento, seminario che il maestro avrebbe poi trasformato in una «splendida lezione sulla pittura del gotico internazionale»)[24].

Mentre prosegue quindi le sue ricerche per la tesi di laurea su Agnolo Gaddi, che discute nel novembre del 1933, si prepara per il successivo soggiorno in Germania: lo capiamo anche dal fatto che continua ad acquistare libri in relazione alla pittura e alla scultura nordica tra Gotico e Rinascimento, oltre a testi metodologici, come il classico *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung* di Albert Brinckmann. Ottenuta una borsa della Humboldt-Stiftung trascorrerà l'anno accademico 1934-1935 a Berlino, come allievo appunto di Brinckmann e di Hans Kauffmann[25]. Il tema di studio del soggiorno berlinese sarà l'opera dell'artista altoatesino Michael Pacher: un argomento ideale per chi si interessa alle due culture, «sintesi felicissima del Quattrocento tedesco col Quattrocento italiano» – lo definirà più tardi Salvini[26] – argomento a cui pensa già prima della partenza, se lo vediamo comprare già a Firenze la piccola monografia di E. Tietze Conrat su Mantegna (il confronto tra Pacher e Mantegna sarà uno dei temi principali della sua ricerca); a Monaco, in viaggio per Berlino, acquista anche il libro di Heise sulla pittura tedesca del Nord e ad Amburgo, a dicembre del 1934, il libro di Otto Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik,* che costituirà uno dei punti di riferimento fondamentali del suo lavoro.

Il tema Pacher offriva non solo la possibilità di dar prova della capacità di muoversi fra due ambiti culturali diversi (e di confrontarsi quindi con una vasta bibliografia in lingua), nonché di cimentarsi sia nel campo espressivo della pittura come in quello della scultura (verso cui Salvini già mostrava una evidente inclinazione), ma anche di fare i conti con una diversità di approcci metodologici in cui emergevano proprio i diversi caratteri della ricerca contemporanea: oggetto di importanti studi recenti, Pacher offriva il destro di confrontarsi con esemplari ricostruzioni di carattere filologico, come quelle di Hempel e Allesch, ma anche con il "nuovo metodo" di Otto Pächt, che a Pacher aveva dedicato un lungo e circostanziato studio, con il quale Salvini conduce un serrato confronto nei due ampi lavori che dedica all'artista altoatesino durante il soggiorno berlinese, redatti tra l'estate e l'autunno del 1935[27].

24 Salvini, *Ricordo di Mario Salmi*, cit. (vedi nota 10), p. 53.

25 Nella sua *Autobiografia politica,* Salvini ricorda il soggiorno berlinese, ma non parla dei suoi studi storico-artistici, salvo un breve accenno alla figura di Kauffmann.

26 R. Salvini, *Germania*, in *Alte Pinakothek, Monaco* (Musei del Mondo. Collana diretta da C. L. Ragghianti), Milano 1968, p. 27.

27 R. Salvini, *La pittura dell'alta Italia e la formazione artistica di Michael Pacher*, "Studi germanici",

ANNALI 2019_.indd 333 18/11/19 14:25

La puntuale analisi formale condotta da Salvini in questi due studi, analisi che mostra per precisione e penetrazione un notevole progresso rispetto al lavoro di tesi, riflette chiaramente non solo le molte letture di carattere puro visibilista condotte in questi anni – e certo anche l'eco delle lezioni berlinesi del wöllfliniano Brinckmann, e di Hans Kaufmann – ma anche e soprattutto l'attenzione al nuovo metodo dell'"analisi strutturale" che si andava allora affermando nell'ambito dei seguaci della "neuere Wiener Schule", della Seconda Scuola di Vienna, di cui Pächt era uno dei principali rappresentanti. Il saggio di Pächt su Pacher era infatti uscito nel primo numero della rivista "Kunstwissenschaftliche Forschungen", 'organo' del muovo indirizzo, inaugurato dallo scritto programmatico di Hans Sedlmayr, *Per una scienza dell'arte rigorosa*, ripubblicato successivamente con il titolo *Storia dell'arte come storia dell'*arte[28].

L'intento della nuova scuola era quello di andare oltre l'insegnamento dei maestri (Riegl da un lato, Dvořák dall'altro), oltre quindi la storia dell'arte come storia degli stili da un lato, come storia dello spirito dall'altro, per rimettere al centro il confronto con la singola opera, intesa come identità di contenuto e forma, e quindi come l'unico evento storicamente concreto. Il richiamo all'insegnamento crociano, di cui era stato tramite nei paesi tedeschi Julius von Schlosser – maestro di Sedlmayr, e suo predecessore sulla cattedra di Vienna, dove Sedlmayr viene chiamato nel 1936 – era evidente. E sempre appoggiandosi a Croce, Sedlmayr chiariva il metodo proposto per lo studio della singola opera d'arte: «Comprendere un'opera d'arte significa, secondo Croce, capire il tutto in relazione alle parti, e le parti in relazione al tutto, significa comprendere la struttura dell'opera»; e aggiungeva che «questo capire non consiste in un processo interpretativo intellettuale, ma in una comprensione intuitiva, un 'vedere formato'»[29]. Solo per questa via si poteva giungere a una reale comprensione storica.

I, 1935, pp. 631-668, poi in Id., *Medioevo nordico*, I, cit. (vedi nota 17), pp. 59-96, datato "Berlino, 5 settembre 1935"; Id., *Sulla posizione storica di Michele Pacher*, "Archivio per l'Alto Adige", XXXII, 1, 1937, pp. 5-106, poi in Id., *Medioevo nordico*, I, cit. (vedi nota 17), pp. 97-196 con l'annotazione finale: "Scritto a Berlino nell'estate del 1935".

28 O. Pächt, *Die historische Aufgabe Michael Pachers*, "Kunstwissenschaftliche Forschungen", I, 1931, pp. 95-132 (poi in Id., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, pp. 59-106); H. Sedlmayr, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*, Ivi, pp. 7-32, poi in Id., *Kunst und Wahrheit*, cit. (vedi nota 4), con il titolo *Kunstgeschichte als* Kunst*geschichte*, pp. 49-80, trad. it. in Id., *Arte e verità*, cit. (vedi nota 4), pp. 67-114.

29 H. Sedlmayr, *Geschichte und Kunstgeschichte*, "Mitteilungen des Österreichischen Geschichtsintitutes", 1937, pp. 185-199, in particolare a p. 193. Di questo articolo, che presenta una lucida sintesi delle idee di Sedlmayr sul tema, e a cui fa diretto riferimento anche Ranuccio Bianchi Bandinelli (vedi nota 35), si conserva un estratto con dedica dell'autore presso la biblioteca del *Kunsthistorisches Institut* di Firenze. Per un'introduzione alla tematica dell'"analisi strutturale", e del problema dell'interpretazione in Sedlmayr cfr. l'illuminante contributo di L. Vargiu, *Incontri ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte,* Palermo 2008, a cui si rimanda anche per l'ampia bibliografia sull'argomento, all'interno della quale rimane fondamentale lo studio di L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur*, München 1967, pp. 140-237. Cfr. inoltre *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, a cura di L.

ANNALI 2019_.indd 334 18/11/19 14:25

È quanto cerca di fare Salvini nei due grandi saggi su Pacher (dei quali uno si intitola infatti *Sulla posizione storica di Michael Pacher*) e, tornato in Italia, nel bellissimo studio sulla Pala Strozzi di Andrea Orcagna[30] che lui stesso definisce di "analisi strutturale"; analisi che, fra gli altri modelli, prende esempio da quella condotta sui *Profeti* della Porta della Mandorla da Jenö Lányi, giovane storico dell'arte ungherese, già allievo di Pinder a Monaco e poi assistente ai Musei di Berlino, e in quegli anni collega, e crediamo anche amico di Salvini a Firenze[31].

Recensendo, poco dopo il ritorno in Italia, la traduzione di una raccolta di scritti di Schlosser di carattere metodologico, *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, pubblicata da Laterza sotto gli auspici dello stesso Croce, Salvini, che

Dittmann, Stuttgart 1985.

30 R. Salvini, *La Pala Strozzi in Santa Maria Novella*, "L'Arte", I, 1937, pp. 16-45.

31 Ivi, p. 37, nota (I): «Ricordo, perché tuttora inedito, tra gli studi che mi sono serviti di esemplare per questa analisi strutturale dell'opera d'arte, un articolo di J. Lányi sui 'Profeti della Porta della Mandorla'». Lányi (1902-1940), studioso di scultura quattrocentesca, e in particolare di Donatello, a cui dedicava in quegli anni una strepitosa campagna fotografica, poi confluita, insieme al suo lascito, in J. Janson, *Donatello*, Princeton 1957, è a partire dal 1932 frequentatore assiduo dell'Istituto Germanico, dove anche Salvini è spesso presente. L'avvicinamento fra i due sembrerebbe risalire al ritorno di Salvini dalla Germania. Nel febbraio del 1936 Salvini teneva una conferenza all'Istituto che sintetizzava la ricerca appena conclusa sui rapporti fra Pacher e Mantegna; il mese prima Lányi aveva parlato nella stessa sede della sua attribuzione a Luca della Robbia dei due "spiritelli" già ritenuti di Donatello al Musée Jacquemart-Andrée a Parigi (cfr. "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", V, 3, Juli 1939, pp. 213-215). Se l'attribuzione era di fatto errata, come anche altre dello stesso Lányi (cfr. F. Caglioti, *Tra dispersione e ricomparse. Gli Spiritelli bronzei di Donatello sul pergamo di Luca della Robbia,* in *Santa Maria del Fiore. The Cathedral and its sculpture*, Acts of the International Symposium for the 7. Centenary of the Cathedral of Florence [Firenze, Villa I Tatti, 5-6 giugno 1997], Firenze 2001, pp. 263-287; Id., *I tre crocifissi grandi di Donatello*, in *Donatello svelato. Capolavori a confronto. Il Crocifisso di Santa Maria dei Servi a Padova e il suo restauro*, a cura di A. Nante, M. Mercalli, Padova 2015, pp. 39-63, in particolare alle pp. 40-44), Lányi si faceva portavoce di un indirizzo che doveva incontrare l'approvazione di Salvini, perché alla sottigliezza dell'analisi formale accompagnava la consapevolezza del ruolo primario della filologia, messo in qualche modo a rischio, a suo parere, nella divisione proposta dalla nuova Scuola di Vienna (leggi Sedlmayr) tra una "prima" e una "seconda" storiografia artistica, in altre parole tra la fase del *Wissen* e quella dell'*Erkennen* (J. Lányi, *Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)*, "Kritische Berichte", V, 1932/1933, pp. 126-131, con la data "Florenz, Mai 1935"). Mettendo a disposizione di Salvini un testo inedito, Lányi sembra dimostrare un'amicizia che viene confermata anche dal fatto che nel 1938 egli pensava a Salvini come possibile traduttore del suo saggio su Donatello per "La critica d'arte" (poi invece tradotto da Bianchi Bandinelli), come apprendiamo da una lettera a Ragghianti del 18 agosto 1938 (C.L. Ragghianti, *Care reliquie. In memoriam Jenö Lányi*, "Critica d'arte", 8, 1955, pp. 164-172, in particolare a p. 166; un estratto di questo articolo è conservato nella Biblioteca Salvini, indirizzato al "Dott. Roberto Salvini, Soprintendenza Gallerie, Modena"; si tratta forse di un dono dello stesso Ragghianti). Ragghianti ricorda di aver discusso con Lányi soprattutto «di problemi di metodo storico o critico [...] dello Schlosser, del Riegl, della "scuola viennese" [...]» (Ivi, p. 170), ed è probabile che lo stesso accadesse tra Lányi e Salvini. Al rapporto fra Ragghianti e Salvini andrebbe dedicato uno studio a parte, che esula dai limiti di questo contributo; un primo accenno in Mattei, *Roberto Salvini*, cit. (vedi nota 8), pp. 50-55. All'interesse di Ragghianti per la Seconda Scuola di Vienna, ancora da approfondire, rimanda G.C. Sciolla, *Una critica d'arte globale*, "La critica d'arte", 41/42, 2010, pp. 109-128. Non risulta che l'articolo di Lányi citato da Salvini sia stato poi effettivamente pubblicato; si sa soltanto che Lányi attribuiva a Ciuffagni il profeta collocato sulla sinistra della Porta della Mandorla (Ivi, p. 129; Janson, *Donatello*, II, cit. [vedi nota 31], pp. 219-222). Cfr. inoltre A. Sarchi, *Sulle tracce di Lányi e Malenotti. Il fondo Brogi su Donatello nella Fototeca Zeri*, in *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, a cura di C. Caraffa, München 2011, pp. 227-239.

ANNALI 2019_.indd 335 18/11/19 14:25

di Schlosser si sente seguace e ammiratore, lamenta tuttavia lo scarso risalto dato dal maestro ai nuovi sviluppi della sua scuola:

> Si sarebbe desiderato che l'autore si fosse espresso più pienamente sulla nuovissima tendenza della giovane scuola viennese che mira allo studio, prima che di vasti movimenti di storia e di linguaggio, della singola opera d'arte mediante "analisi strutturali". A noi sembra che se questo metodo si innestasse più intimamente sul tronco dell'estetica crociana, liberandosi da certi residui di fenomenologismo positivista, esso potrebbe veramente diventare il metodo per eccellenza della storia dell'arte figurativa[32].

Salvini mostrava così di condividere i principi della nuova scuola, ad eccezione degli aspetti più positivistici (la psicologia della *Gestalt*, ad esempio, importante in questa prima fase di Sedlmayr, ma che a Salvini rimane estranea).

Sedlmayr da parte sua registrava fin dal 1937 il parere favorevole espresso da Salvini[33], di cui si sarebbe ricordato ancora vent'anni dopo, scrivendo il saggio introduttivo alla raccolta dei suoi scritti teorici, *Arte e verità*[34]. Salvini non era del resto l'unico ad accostarsi in Italia in questo momento alle idee di Sedlmayr. Anche Ranuccio Bianchi Bandinelli, che sulle pagine della "Critica d'arte", la nuova rivista fondata da lui e da Ragghianti nel 1935, conduceva nel campo dello studio dell'antichità un'analoga battaglia all'insegna del superamento della filologia per la riconquista di un atteggiamento che fosse critico, e quindi storico, alla luce dell'insegnamento crociano, dichiarava di «identificarsi» con le posizioni assunte dalla nuova Scuola di Vienna, e con quelle di Sedlmayr in particolare[35].

32 R. Salvini, recensione a J. von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna,* trad. it. di F. Rossi, Firenze 1996*;* G. von Schlosser*, La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore,* trad. it. di G. Federici-Ajroldi, Bari 1936, "La Nuova Italia", VII, 20 maggio 1936, pp. 148-150, in particolare a p. 149.

33 Sedlmayr, *Geschichte und Kunstgeschichte*, cit. (vedi nota 29), p. 192, nota 3.

34 H. Sedlmayr, *"Kunstgeschichte als Wissenschaft"*, in Id., *Kunst und Wahrheit*, cit. (vedi nota 4), pp. 11-25, in particolare a p. 23, trad. it. *Storia dell'arte come scienza*, in Id., *Arte e verità*, cit. (vedi nota 4), pp. 7-28, in particolare alle pp. 24-25.

35 R. Bianchi Bandinelli, *IX. Ancora la struttura*, "La critica d'arte", 2, 1937, pp. 280-286, in particolare a p. 286 (poi in Id., *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1943, p. 273): «Se poi leggiamo la definizione che il Sedlmayr dà della "Strukturanalyse" e che si richiama esplicitamente al Croce, non possiamo altro che constatare una fondamentale identità di vedute fra noi e questa recentissima fase della scuola viennese». Il commento, che si inseriva all'interno del dibattito con l'archeologo Guido Kaschnitz sul concetto di "struttura", faceva diretto riferimento all'articolo di Sedlmayr, *Geschichte und Kuntgeschichte*, cit. (vedi nota 29). Sedlmayr aveva sostenuto la nascita della nuova rivista di Bianchi Bandinelli: nel marzo del 1936 gli scriveva: «Ho un sincero desiderio di assicurarle quanto io consideri importante la sua rivista per una reale necessità della vera scienza» (il passo è riportato in M. Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano 2003, p. 127). Nel primo anno "La critica d'arte" pubblica l'articolo di H. Sedlmayr, *Über eine mittelalterliche Art des Abbildens* ("La critica d'arte", 1, 1935-1936, pp. 261–269).

ANNALI 2019_.indd 336 18/11/19 14:25

Non appare quindi un caso che, sempre in quello stesso 1937, la rivista "Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", fondata nel 1927 da Pinder insieme ad altri[36], una delle sedi più importanti del dibattito critico intorno alla nuova scuola (qui Sedlmayr aveva pubblicato i suoi primi interventi sull'argomento e qui escono alcune delle critiche più esplicite al nuovo indirizzo), ospiti un lungo e lucidissimo articolo di carattere metodologico dello stesso Salvini, *Zur Florentiner Malerei des Trecento. Alte und neue Wege der Forschung*[37].

Tirando le fila dei grandi studi recenti compiuti sulla pittura fiorentina del Trecento (che aveva approfondito in quegli anni lavorando su Agnolo Gaddi, sull'Orcagna e sullo stesso Giotto, di cui stava allora preparando la bibliografia generale che sarebbe uscita l'anno successivo), Salvini rimproverava ad autori come Gombosi in primo luogo, ma in parte anche ad Offner e a Toesca, di aver letto gli sviluppi della pittura fiorentina del Trecento in base a schemi stilistici astratti (la maggiore o minore vicinanza alle conquiste giottesche, da un lato, o al colore senese dall'altro), venendo così a misconoscere di fatto il valore della singola opera, e del singolo artista, e a fraintenderne quindi la reale posizione storica.

Erano osservazioni basate sull'esperienza critica appena condotta da Salvini nei confronti dell'Orcagna: il «contrasto fra plasticità e colore, fra volume e superficie ornata», caratteristico dell'Orcagna, aveva indotto a ritenerlo un artista irrisolto, e ritardatario rispetto ai tempi; Salvini, invece, andando oltre alla definizione delle categorie stilistiche, aveva cercato di penetrare la ragione del loro intrecciarsi, il loro intimo nesso, cercando di attingere il "centro lirico" dell'opera; e individuando nell'utilizzazione apparentemente contrastante di mezzi plastici e pittorici il prendere forma di un pathos in cui si esprimeva una lotta spirituale tra slancio mistico e legame terreno, ne aveva stabilito invece il rapporto con le contemporanee manifestazioni della religiosità domenicana, e quindi la sostanziale "modernità"[38].

36 Oltre a Pinder, Rudolf Kautsch, Georg Swarzenski e Karl M. Swoboda; redattori Friedrich Antal e Bruno Fürst. A partire dal terzo anno Fürst risulta come unico responsabile. Nella Biblioteca Salvini si conserva il numero 2 dell'annata 1928-1929, con la dedica «Mit herzlichen Grüßen! B.F. [Bruno Fürst]»; il numero contiene l'articolo di O. Pächt, *Zur jüngsten Literatur über die gotische Tafel-und Glasmalerei Österreichs*, dove si fa ampio riferimento a Pacher, oltre a quello fondativo di Sedlmayr, *Über eine genetische Monographie* (A.E. Popp, *Die Medici Kapelle Michelangelos,* München 1922). Fürst (1896-1978), amico di Pächt, si era laureato a Monaco con Pinder nel 1931 con una tesi sulla Storia della scultura austriaca nella prima metà del Quattrocento.

37 R. Salvini, *Zur Florentiner Malerei des Trecento. Alte und neue Wege der Forschung*, "Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", VI, 3-4, 1937, pp. 117-132, datata in calce «Trient, Oktober 1937», poi in Id., *Medioevo nordico,* I, cit. (vedi nota 17), pp. 197-215, da cui si cita. Le traduzioni dal tedesco, dove non altrimenti indicato, sono di chi scrive.

38 L'importanza di questo saggio giovanile nella messa a punto della visione critica di Salvini è evidenziata da G. Ercoli, *La critica d'arte italiana fra crocianesimo e pura visibilità*, "Antichità Viva", XXVI, 5-6, 1987, pp. 5-11, in particolare alle pp. 9-11; il contributo di Ercoli è illuminante su tutta la questione. Cfr. inoltre Id., *I concetti di imitazione e di espressione nella teoria e nella storia delle arti figurative*, Milano 1992, Firenze 1917[2].

ANNALI 2019_.indd 337 18/11/19 14:25

Era su questa linea che avrebbe dovuto muoversi una ricerca che avesse voluto essere davvero storica: sulla base dell'insegnamento crociano, di cui Salvini sulle "Kritische Berichte", rivolgendosi a studiosi meno aggiornati sull'argomento rispetto a quelli italiani, ribadiva i principi essenziali, bisognava procedere sì in base agli strumenti offerti dalla pura visibilità nella lettura della forma, ma senza mai dimenticare che questi non avevano valore assoluto, ma solo relativo rispetto alla sintesi, alla trasfigurazione poetica operata dall'artista dei materiali grezzi che egli si era trovato davanti. In questo senso, l'opera non doveva mai venir considerata come punto obbligato, meccanicamente collocato all'interno di un predeterminato, astratto sviluppo stilistico, ma come il frutto di un libero atto creativo, di una trasfigurazione spirituale dei materiali dati. Solo stabilendo l'essenza artistica (la qualità) della singola opera si poteva quindi giungere a stabilirne anche la reale posizione storica.

Su questi stessi principi si basava il discorso che anni dopo Salvini avrebbe svolto nelle lezioni su *Problemi di metodo*: stabilita una volta per tutte la differenza fondamentale tra filologia (materia indispensabile, ma sussidiaria) e storia dell'arte vera e propria (ovvero critica), il maestro, utilizzando un approccio didattico di grande efficacia, passava in rassegna davanti a un'opera celebre come *La Nascita di Venere* di Botticelli, le diverse letture che ne erano state proposte: da quella strettamente formalistica di Berenson, a quella che egli definiva «linguistica» di Sergio Bettini ("linguistica" in senso crociano, perché qui si tentava di leggere la forma visibile come «linguaggio espressivo»), fino all'interpretazione iconologica di Gombrich, senza tralasciare possibili interpretazioni riconducibili a una storia sociale dell'arte. Per chi si affacciava allora alla storia dell'arte, significava lo spalancarsi di una serie di prospettive e la presa di coscienza di una problematicità dell'interpretazione fino a quel momento ignorata. Il maestro non mancava poi di approfondire i vari approcci – secondo una presentazione mai asseverativa, ma sempre aperta e interlocutoria[39] – ripercorrendo le conquiste della lettura della *forma* fatta dall'approccio purovisibilista – da Riegl a Wölfflin fino a Focillon, e alla fase giovanile di Longhi e Venturi – di cui metteva in rilievo i pregi e i limiti (e qui confluiva il lungo studio e spesso le personali traduzioni di questi autori che egli aveva fatto e poi pubblicato alla fine degli anni quaranta nella sua *Antologia della critica della pura visibilità*, anche questa nata sotto gli auspici di Salmi[40]) – integrandole poi con una rassegna della storia

39 Esemplare dell'atteggiamento di Salvini è ad esempio il fatto che nel momento in cui dichiarava il suo dissenso dalle tesi sostenute da Argan nella sua *Guida alla Storia dell'arte* (Firenze 1974) consigliava al tempo stesso di leggere il «pregevole libretto», e ne forniva le indicazioni bibliografiche, compreso il prezzo di copertina.

40 R. Salvini, *La critica d'arte moderna. La Pura Visibilità*, Firenze 1949, seconda edizione con il titolo *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milano 1977. Nei *Problemi di metodo* Salvini si rifaceva ampiamente alla sua antologia.

ANNALI 2019_.indd 338 18/11/19 14:25

dell'arte come storia dello spirito di Max Dvořák, autore di cui ci leggeva ampi brani, estremamente suggestivi per noi nel loro avvicinare le grandi correnti artistiche con i movimenti della storia del pensiero filosofico e del sentimento religioso.

Se il punto di vista di Dvořák – sottolineava Salvini – rappresentava certo uno straordinario passo avanti nel superamento di una storia del puro vedere del tutto astratta dal contesto storico in cui essa si era pure verificata, anche qui ciò che andava perduto era il contatto con la singola opera d'arte, e quindi con l'essenza dell'esperienza artistica. Un contatto con la singola opera, e con il suo rapporto con la storia, era invece quello attinto dalle ricerche iconologiche, le quali, tuttavia, unicamente interessate alle scelte contenutistiche, rompevano di fatto l'unità dell'opera, finendo per offrire contributi importanti per la storia della cultura, ma non per la storia dell'*arte*. Affascinante in questo senso era la presentazione, offerta da Salvini, delle letture di segno opposto – ma ambedue profonde e penetranti – che Wölfflin e Panofsky avevano avanzato della celebre incisione di Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*[41].

Qui, come nel caso della *Nascita di Venere* di Botticelli (e non dimentichiamo che sia Dürer sia Botticelli erano stati fra i temi principali della sua ricerca)[42] Salvini concludeva proponendo un proprio punto di vista, quello che egli definiva di «critica globale»: si trattava di far convergere i risultati dei vari approcci in una sintesi intesa alla definizione del "mondo poetico" dell'artista; in altre parole si trattava di vedere come i «materiali grezzi» – per ritornare a un termine utilizzato nell'articolo sulle "Kritische Berichte" – e cioè i dati biografici, storici, tecnici, ma anche ideali, fossero stati trasfigurati dall'artista in una "immagine" poetica, tradotti cioè alla luce di un proprio sentimento, che aveva trovato in quella, e solo in quella data forma, la propria espressione.

Da questo punto di vista, anche i significati – e cioè le componenti allegoriche o simboliche – spesso genialmente individuati e spiegati dagli iconologi, come nei casi che ci erano stati allora mostrati di Botticelli o di Dürer, non dovevano venir letti semplicemente come trascrizioni ideografiche di concetti, ma come «positiva premessa alla poesia».

Di fatto, quello che davvero conta sono i "momenti visibili" dell'opera d'arte: se merito dell'estetica di Croce era stato quello di mettere fine al contrasto accademico tra forma e contenuto, riconoscendo la loro identità, e restituendo così alle forme la

41 Il tema dell'iconologia era affrontato riprendendo in parte il saggio su *Iconologia e critica*, in *Festschrift für Wolfgang Krönig*, "Aachener Kunstblätter", Düsseldorf 1971 (poi in Salvini, *Medioevo nordico*, II, cit. [vedi nota 17], pp. 391-407).

42 Nei *Problemi di metodo* si riallaccia alla sua monografia *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano 1958 e a *Note sul Botticelli*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, II, Roma 1962, pp. 299-328.

ANNALI 2019_.indd 339 18/11/19 14:25

loro valenza linguistica, bisognava concludere che i momenti visibili dell'opera d'arte sono il linguaggio dell'arte, quel linguaggio profondamente individuale e unico che nasce con il contenuto in uno stesso atto creativo. E quindi – aveva concluso Salvini nell'articolo del 1937, e lo ribadiva nei *Problemi di metodo* – «se la definizione di una personalità poetica è la definizione del suo linguaggio, la definizione di un artista figurativo consiste nella definizione del 'tono' della sua creazione attraverso lo studio della modulazione dei momenti visibili della sua opera»[43].

In questo senso egli appariva concordare ancora una volta con l'approccio alla lettura dell'opera proposto da Sedlmayr nei primi anni della nuova Scuola di Vienna: non è un caso che Salvini ritorni più volte, a distanza di tempo (1958[44] e 1979[45]), sull'impostazione che Sedlmayr aveva offerto di un problema interpretativo assai arduo, e cioè quello della pittura di Bruegel, a cui lo studioso austriaco aveva dedicato nel 1935 un saggio, *La macchia di Bruegel*, sostanzialmente fondato sul concetto di "macchia" avanzato da Croce[46].

Salvini, confrontando l'interpretazione iconologica offerta da Charles de Tolnay con quella di Sedlmayr, afferma che quest'ultimo «partendo dall'analisi della struttura formale dell'opera del maestro anziché [...] come Tolnay dall'interpretazione semantica dei contenuti»,[47] appariva maggiormente in grado di attingere quella comprensione

43 Salvini, *Zur Florentiner Malerei*, cit. (vedi nota 37), p. 213.

44 R. Salvini, *La pittura fiamminga*, Milano 1958, p. 143.

45 R. Salvini, *Le nuove tendenze della critica e l'interpretazione della personalità artistica, ovvero autonomia ed eteronomia della storia dell'arte*, in *Problemi di metodo: condizioni di esistenza di una storia dell'arte,* Atti del XXIV Congresso C.I.H.A. (Bologna 10-18 settembre 1979), Bologna 1982, pp. 15-25 (poi in Id., *Medioevo nordico*, II, cit. [vedi nota 17], pp. 515-524, in particolare a p. 518). La relazione di Salvini inaugurava questa sezione del Convegno, ed era seguita subito dopo dall'intervento di Sedlmayr, *Prinzip und Methode der kritischen Formen*, Ivi, pp. 31-38.

46 Cfr. H. Sedlmayr, *Die "macchia" Bruegels*, "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", VIII, 1934, pp. 137-160, poi in Id., *Epochen und Werken*. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Erster Band, Wien-München 1959, pp. 274-318. In una lettera a Croce, Schlosser annuncia all'amico l'invio da parte di Sedlmayr, allora suo assistente, di questo e di alcuni altri saggi che si riallacciano al pensiero crociano (cfr. *Carteggio Croce-Schlosser*, a cura di K.E. Lönne, Milano 2003, pp. 276-277; lettera di Schlosser a Croce da Vienna, 27 marzo 1934); l'11 dicembre del 1934 gli scrive: «Uno dei miei allievi, il Dott. Sedlmayr, Le vorrebbe dedicare un suo saggio appena uscito sulla "macchia in Bruegel", io l'ho citato nell'opuscolo su Ghiberti. Lo accolga benevolmente. Egli fa testimonianza che il Suo spirito comincia ad operare, almeno nei miei più vicini scolari!» (Ivi, pp. 282-283); e ancora Ivi, pp. 292-293. In occasione del corso su Bruegel tenuto a Firenze nell'anno accademico 1966-1967, Salvini si soffermava a lungo sull'intervento di Sedlmayr, ricostruendo la genesi e il significato del concetto di "macchia" in Croce, e quindi il suo rapporto con l'interpretazione di Sedlmayr (R. Salvini, *Pieter Bruegel*, corso monografico, a.a. 1966-1967, dispense compilate da G. Malesci, approvate e corrette dal titolare della cattedra, Università di Firenze, Istituto di Storia dell'arte, parte I, pp. 36-38). I riferimenti a Sedlmayr ritornavano più volte durante il corso.

47 «Il Sedlmayr, che parte dall'analisi della struttura formale dell'opera del maestro anziché, come il Tolnai, dall'interpretazione semantica dei contenuti, rifiuta questa definizione [del Tolnai] come troppo intellettualistica. Il concetto della follia e l'ideologia del "mondo alla rovescia" avrebbero potuto in fin dei conti esprimersi altrettanto bene che in pittura in un'opera letteraria. Ciò che invece necessariamente richiedeva un'espressione *figurativa* era il sentimento della *alienazione*, dello straniarsi cioè delle cose del

ANNALI 2019_.indd 340 18/11/19 14:25

del nucleo intimo dell'opera, che sembrava rimanere irraggiungibile in base al solo metodo iconologico:

> Una volta definito, con Charles de Tolnay, il contenuto del dipinto di Bruegel come raffigurazione dell'umana follia, del "mondo alla rovescia", non ne consegue affatto che, per esempio, il quadro viennese dei *Giuochi dei bambini* dovesse *necessariamente* organizzarsi nel dialettico sistema compositivo delle diagonali e dei cerchi concentrici, che imprime ai gruppi un movimento insieme centripeto e centrifugo, o che le sue figurine dovessero esattamente presentare quelle e non altre forme, quelli e non altri colori. Se poi però individuiamo, con Hans Sedlmayr, nell'alienazione e nella perdita d'identità delle cose del mondo il *sentimento* che deriva da quell'immagine del mondo alla rovescia, ecco che allora ci troviamo sulla giusta via per individuare quell'emozione, quel moto dell'animo che ha condotto la mano del pittore a produrre *quelle* e non altre forme. Il *vero* contenuto dell'opera d'arte, quello che fa tutt'uno con la forma e che solo nella forma è leggibile, non è dunque costituito dai simboli ideologici che si possono scoprire nelle scelte iconografiche, bensì da quella che fu detta la "macchia", il nucleo lirico dell'opera, la sostanza espressiva della forma, da questa assolutamente inscindibile[48].

La direzione in cui si muoveva Salvini nei suoi *Problemi di metodo* sembrava quindi concordare con quanto anche lo stesso Sedlmayr promuoveva nei suoi scritti sull'interpretazione.

Ciò che Salvini sembra cogliere, e con cui concorda, è però solo la componente crociana del pensiero teorico di Sedlmayr; componente importante (Sedlmayr stesso riconosce che lo "slancio" della nuova scuola verso la riconquista della centralità del confronto con la singola opera d'arte era nata dall'influsso di Croce), ma poi svolta all'interno di un discorso che se ne allontana, mi sembra, in modo sostanziale. Anche secondo Sedlmayr tutti i vari approcci – dalla filologia all'analisi formale fino a quella iconologica – dovevano venire riuniti e finalizzati al fine della determinazione

mondo, del *mascherarsi* della realtà. Nella caratteristica deformazione bruegeliana le cose più familiari e più quotidiane divengono incomprensibili e strane, sicché l'uomo si sente *spaesato* nel mondo. Questa dolorosa scissione dell'uomo e della natura si mitiga nelle opere tarde, nelle quali, anche per il Sedlmayr, l'uomo diviene parte della natura: ma non scompare, perché mentre la natura è natura, l'uomo di Bruegel è abbassato ad un livello che sta al margine inferiore dell'umano: dal sentimento di questa problematicità dell'uomo al confine con la bestia e col prodotto vegetale sgorgano fra l'altro l'alta malinconia dei *Mesi* e l'amara eroicità dei *Ciechi*» (Salvini, *La pittura fiamminga*, cit. [vedi nota 44], p. 143). L'articolo di Ch. de Tolnay, *Studien zu den Gemälden P. Bruegels d. Ä.*, era stato pubblicato nello stesso numero dello "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", subito prima di quello di Sedlmayr.

48 Salvini, *Le nuove tendenze della critica*, cit. (vedi nota 45), p. 518.

ANNALI 2019_.indd 341 18/11/19 14:25

del significato intimo dell'opera, del suo contenuto spirituale, riconoscibile in primo luogo a partire dalla forma stessa. Ma mentre per Salvini essi sono semplici strumenti che servono a facilitare la definizione del linguaggio personale dell'artista, il tono del sentimento espresso, in altre parole, la "poesia" – per Sedlmayr invece si tratta di componenti essenziali, irrinunciabili di una interpretazione che non aspira a definire la "poesia" (il concetto è giudicato da Sedlmayr «inservibile»), ma a cogliere il "centro" dell'opera d'arte, quello che egli definisce l'«anschauliches Charakter», il "carattere evidente" o "intuitivo", che non è "tono lirico", ma rivelazione di una realtà ontologica. In questo senso, una lettura come quella della facciata della Chiesa di San Carlo a Vienna, che Sedlmayr pubblica nel volume in onore di Hans Kauffmann del 1956, dove compare anche un contributo di Salvini, dà tutta la misura della diversità delle rispettive visioni[49].

Troviamo un'ulteriore conferma della particolare prospettiva in cui Salvini svolge le suggestioni critiche che gli provengono dalla Scuola di Vienna, prendendo in considerazione la seconda e ultima parte del discorso che egli conduceva nei suoi *Problemi di metodo*[50]. Qui, confrontandosi con il secondo dei grandi temi che gli erano stati a cuore fin dagli inizi, «lo studio della storia dell'arte come specchio della storia della civiltà e dello spirito», egli affermava la propria adesione al principio dell'identità tra linguaggio verbale e linguaggio visivo, e dello stile, inteso in senso sovraindividuale, come "lingua figurativa".

Espressione autonoma, creazione individuale che in quanto tale «si stacca dalla vita pratica» e «si libra al di sopra della storia», l'opera d'arte è pur tuttavia, egli ci diceva, al momento della sua nascita, immersa nel proprio tempo, e di questo si nutre. Di qui l'importanza della storia della cultura, delle ricerche iconologiche, e soprattutto di quelle riguardanti l'influsso sociale ed economico (aspetto, non dimentichiamolo, particolarmente sentito in quegli anni). Salvini dedicava quindi ampio spazio alla presentazione degli studi di Wackernagel su committenti, botteghe e mercato artistico nel Rinascimento fiorentino, a quelli sulla committenza di Haskell, fino a quegli autori che avevano inteso «delineare la storia delle forme artistiche in parallelo e come

49 H. Sedlmayr, *Die Schauseite der Karlskirche in Wien*, in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956 (poi in Id., *Kunst und Wahrheit*, cit. [vedi nota 4], pp. 143-152, trad it. in Id., *Arte e verità*, cit. [vedi nota 4], pp. 205-221); R. Salvini, *Un capolavoro inedito di scultura romanica*, Ivi, pp. 67-70.

50 Questa seconda parte del corso riprendeva il contributo di Salvini, *Significato e limiti di una Storia sociale dell'arte*, in *Atti del XXII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* (Budapest 1969), II, Budapest 1972, pp. 491-503 (poi in Id., *Medioevo nordico*, II, cit. [vedi nota 17], pp. 423-435) e si riallacciava anche a R. Salvini, *Linguaggio figurativo aulico dall'età degli Ottoni all'età romanica*, in *Atti del XIII Convegno di studi: Musica e arte figurativa nei secoli X-XII* (Todi, 15-18 ottobre 1972), Todi 1973, pp. 243-263, e a *Medieval Sculpture*, London-New York 1969, tutti testi a cui il maestro ci rimandava esplicitamente.

ANNALI 2019_.indd 342 18/11/19 14:25

dipendenza dalla storia della società», fra cui il classico libro di Frederick Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* – un testo con cui si era confrontato fin dalla sua pubblicazione, alla fine degli anni quaranta[51] – e che discuteva in dettaglio a lezione, leggendocene ampi brani – per arrivare infine a commentare la *Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser.

Una lettura economico-sociale dell'arte, pur con tutti i suoi meriti, incontrava però, agli occhi di Salvini, due ostacoli apparentemente insormontabili: come era infatti possibile risalire dalle premesse socio economiche, che sono di natura collettiva, all'espressione artistica, che è invece di carattere eminentemente individuale? E, in secondo luogo, come si poteva risolvere il problema che sorge dal fatto che ogni opera d'arte affonda sì le sue radici nella struttura dell'ambiente, ma allo stesso tempo si collega inevitabilmente con la tradizione, e cioè con le altre opere d'arte che la precedono nel tempo?

Egli rispondeva proponendo una propria ipotesi di come, in quale senso e entro quali limiti si potesse davvero disegnare una storia sociale dell'arte. Questa storia sarebbe stata possibile se esercitata non a livello dell'espressione individuale, ma a quello della storia generale delle forme artistiche, o altrimenti detta storia degli stili, dove però il concetto di storia degli stili avrebbe dovuto venire a identificarsi con quello di "storia della lingua figurativa".

È a livello di questa lingua comune che «opera la sintesi dialettica fra condizionamento storico-sociale e vincoli posti dalla tradizione interna delle singole arti». Fare la storia sociale dell'arte avrebbe dunque significato «tracciare la storia della lingua figurativa individuando via via l'impronta che il perenne mutarsi delle condizioni storiche stampa sulla materia linguistica».

Il ricorso al concetto di lingua figurativa, come "tessuto connettivo" tra i singoli linguaggi espressivi degli artisti, rappresentava l'esito dell'adesione professata fin dalla metà degli anni trenta da Salvini alle tesi avanzate da Schlosser nel suo celebre saggio "*Storia dello stile" e "storia della linguaggio" nelle arti figurative*[52], che già allora

51 Cfr. recensione di R. Salvini a F. Antal, *Remarks on the Method of Art History* ("Burlington Magazine", XCI, 551, 1949, pp. 49-52, 73-75), "Commentari", I, 2, aprile-giugno 1950, pp. 132-133. Il libro di Antal era uscito l'anno precedente; la traduzione italiana viene pubblicata da Einaudi nel 1960.

52 J. von Schlosser, "*Stilgeschichte" und "Sprachgeschichte" der bildenden Kunst: ein Rückblick* ("Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophische-historische Abteilung"), München 1935; trad. it. J. von Schlosser, *"Storia dello stile" e "storia del linguaggio" nelle arti figurative*, in Id., *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari 1936, pp. 173-221. Il saggio nasceva a giustificazione dell'utilizzo del termine "linguaggio figurativo" già avanzato da Schlosser in *Über einige Voraussetzungen der mittelalterlichen Kunstsprache*, in *Festschrift Hermann Egger*, Graz 1933, poi in trad. it. in Id., *Xenia. Saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, raccolta recensita da Salvini in "Leonardo", X, 1, gennaio 1939, pp. 8-11.

ANNALI 2019_.indd 343 18/11/19 14:25

Salvini aveva definito «interessantissimo»[53], e che aveva esplicitamente riecheggiato sia nel saggio sull'*Orcagna* che nell'articolo metodologico nella "Kritische Berichte", di cui si è detto sopra. Lo stesso influsso si ritrovava nel contemporaneo intervento di Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, intervento con il quale l'articolo di Salvini presenta affinità sostanziali.

Schlosser rivendicava in sostanza (sulla scia dell'identificazione proposta da Croce di arte e linguaggio) la possibilità di intendere come equivalenti il linguaggio verbale e il linguaggio visivo: vero oggetto della storia dell'arte è il linguaggio personale espressivo dell'artista (lo "stile" individuale, per Schlosser), ma accanto a questo esiste una lingua comune (su cui si basa la stessa espressione individuale) che non è né espressiva né artistica, ma che costituisce il tessuto connettivo fra queste, e su cui si esercita la "Kulturgeschichte"[54]. Come per Schlosser, anche per Salvini (come per Bandinelli) l'insieme dei segni figurativi (linee, colori, volumi, luce, etc.) costituisce una lingua allo stesso modo in cui lo fanno i segni verbali; come nel campo della lingua verbale, anche in quella figurativa il linguaggio personale espressivo dell'artista sorge sul magma della "lingua figurativa comune" di un dato ambiente e di una data epoca; ed è su questo "magma" che si esercita l'influsso storico, sociale, economico.

E della possibilità di tracciare una simile storia, in parallelo a quella verbale, Salvini ci offriva subito dopo l'esempio della nascita nel campo della scultura dal tardo antico al Medioevo della "lingua figurativa romanica", in parallelo a quella delle lingue romanze. Così facendo egli ci presentava una sintesi dei brillanti risultati ottenuti nella sua ricerca sull'arte medioevale fin dai primi anni cinquanta (a partire dall'ampia trattazione nel primo volume dei suoi *Lineamenti di Storia dell'arte* uscito nel 1952[55] e dalla monografia su *Wiligemo e le origini della scultura romanica* del 1956[56]) e resta indimenticabile, per chi allora ebbe occasione d'ascoltarlo, lo scorrere sullo schermo delle immagini di rilievi, sculture, opere di oreficeria, che si facevano parlanti attraverso il commento puntuale e forbito del maestro. Davanti ai nostri occhi si ritesseva così un'intera storia di secoli, colta nei suoi punti di snodo, negli

53 R. Salvini, *recensione* a J. von Schlosser, cit. (cfr. nota 32), p. 149.

54 Questi concetti venivano presentati da Schlosser anche nella voce "L'arte medievale e moderna" redatta nel 1930 per l'Enciclopedia Italiana (cfr. C. Gamba, *"Forse il più difficile lavoro che ho mai intrapreso": Schlosser e il carteggio con Giovanni Gentile per la redazione della voce* Arte *nell'Enciclopedia Italiana (1928-1930)*, in *L'Italia di Julius von Schlosser*, a cura di L. Lorizzo, Roma 2018, pp. 41-58) e si riallacciavano al suo «tentativo di esposizione della 'storia linguistica medievale'» (come lo definisce lo stesso Schlosser nella bibliografia della voce per la Treccani) attuato nel 1923 nel suo *Die Kunst des Mittelalters*. Il rapporto fra *L'arte del Medioevo* di Schlosser e le ricerche di Salvini è sottolineato da Mattei, *Roberto Salvini,* cit. (vedi nota 8), p. 39.

55 R. Salvini, *Lineamenti di storia dell'arte,* I, *Dall'arte greco-romana all'arte romanica*, Firenze 1952.

56 R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano 1956.

ANNALI 2019_.indd 344 18/11/19 14:25

agganci, nella varietà delle declinazioni, in parallelo alla più ampia storia della società e della cultura, quale si era contemporaneamente riverberata nella storia della parola. L'eloquio stesso di Salvini, nella descrizione delle opere, era intessuto di termini linguistici: di fronte a un sarcofago romano del III secolo egli parlava di «linguaggio tornitamente classico, variamente articolato in un periodare rotondo con 'principali' e 'subordinate'», altrove, confrontando due opere contemporanee, ma appartenenti a due ambienti diversi (popolare ed aulico), ne definiva la diversità come una vera e propria diversità di "lingua", ossia "di morfologia, sintassi e lessico" e specificava: «i modi con i quali i due artefici rendono i contorni delle due figure appartengono a due diversi codici semantici, a due distinti vocabolari e lo stesso dicasi per il rilievo e il modellato». In un altro punto affermava che i rilievi delle Porte bronzee di Hildesheim erano «'scritti' in un linguaggio intensamente pittorico».

In questo excursus sulla nascita, formazione e decadenza dei grandi stili (il discorso si fermava al Gotico, inteso come manifestazione di «un'ulteriore fase del medesimo processo linguistico: la progressiva unificazione linguistica attraverso la imposizione su scala nazionale come lingua letteraria dei volgari di maggior prestigio culturale o politico») Salvini, insistendo sul carattere della lingua come "sistema" codificato, fortemente dipendente dalle condizioni sociali e economiche (la lingua, affermava in conclusione – anche quella figurativa – è un «fatto sociale») si allontanava da Croce[57]; ma a Croce rimaneva fedele nel ribadire che, al di là della storia della lingua figurativa, il fatto centrale della storia dell'arte rimaneva la definizione del linguaggio del singolo artista inteso come linguaggio espressivo, e cioè – ed erano le parole conclusive del corso –, si trattava di scoprire come la lingua del tempo si individualizzasse nel linguaggio proprio dell'artista – cioè come la cultura e i problemi dell'epoca, filtrati dalla personalità artistica, avessero dato luogo ad emozioni liriche che necessariamente si esprimevano in quel particolare linguaggio.

Il tema del rapporto tra arte e linguaggio, o meglio, dell'arte come linguaggio (*Kunst als Sprache*), era anche al centro degli interessi – e dell'attività didattica – di Sedlmayr a Monaco di Baviera: un tema giudicato da lui decisivo, proprio sulla scia delle indicazioni date da uno dei suoi maestri, appunto Schlosser[58].

Ma il modo di leggere, di interpretare questo rapporto era profondamente diverso, come mostrava la discussione a cui uno studioso in questo momento vicinissimo a

57 Come lui stesso ammette esplicitamente (cfr. Salvini, *Le nuove tendenze della critica*, cit. [vedi nota 45], p. 521).

58 *Über Sprache und Kunst*, hrsg. von H. Sedlmayr, ("Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 3), München 1957. Nella premessa Sedlmayr afferma che era stato merito di Croce rendere consapevoli della grande importanza del tema "arte e linguaggio" nella storia dello spirito europeo.

ANNALI 2019_.indd 345 18/11/19 14:25

Sedlmayr, il teorico dell'arte di origine russa Wladimir Weidlé, sottoponeva le tesi dello stesso Salvini, considerato il «più coerente seguace» del «metodo linguistico», come lui stesso lo aveva definito. Una copia dell'intervento, intitolato *Sui concetti storico-artistici di stile e linguaggio*, pubblicato nel 1962 negli *Scritti in onore di Hans Sedlmayr*, è tutt'ora conservato nella Biblioteca di Storia dell'arte di via della Pergola con la dedica «Pour Roberto Salvini / avec les excuses du polémiste: / ah, quel pédant que ce W.W.! »[59].

Weidlé mette in dubbio la validità del principio stesso su cui si basavano le proposte interpretative di Schlosser e, sulla scia di questi, di Bandinelli e di Salvini: a suo avviso, il concetto della lingua e dell'arte come linguaggio, che essi avevano ereditato da Croce, è in realtà un concetto «che rimane poco chiaro, oppure che sfiora i fenomeni artistici senza coglierne l'essenza»[60], e che proprio per questo aveva dato adito a una identificazione tra linguaggio verbale e linguaggio visivo a suo avviso insostenibile.

Quando Salvini scrive nella premessa al primo volume dei suoi *Lineamenti*, rifacendosi direttamente a Croce, che «l'arte è l'espressione di un sentimento in un linguaggio» che cosa significa questo esattamente? «Significa forse che "in un linguaggio" – il linguaggio di un artista o di un'opera d'arte – qualche cosa viene espresso allo stesso modo del senso di una parola in una parola, di un'immagine in un'immagine?». Ma anche il solo parlare di "sentimento" suscitava dei dubbi. «Forse che l'opera d'arte non esprime altro che sentimenti?». In questa formula, sembrerebbe quasi che "linguaggio" significhi semplicemente le parole, indipendentemente da quello che esse esprimono o designano. E di fatto, la linguistica, la storia della lingua, si occupa dei segni, ma non dei contenuti. Da questa mancanza di chiarezza era derivato anche quello che secondo Weidlè era stato un equivoco da parte di Schlosser: intendere cioè i grandi stili (ad esempio il Gotico) semplicemente come lingue figurative, cioè lingue che non attingono alla "poesia" né al "linguaggio" personale e vivo, che rimarrebbero a livello di una lingua (corrispondente

59 W. Weidlé, *Über die kunstgeschichtlichen Begriffe "Stil" und "Sprache"*, in *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, pp. 102-115. L'intervento si inserisce all'interno di una riflessione teorica i cui principali risultati sono raccolti in W. Weidlé, *Gestalt und Sprache des Kunstwerks. Studien zur Grundlegung einer nichtästetischen Kunsttheorie*, Mittenwald 1981, e ha come immediato precedente la conferenza *Das Kunstwerk: Sprache und Gestalt*, in *Wort und Wirklichkeit*, hrsg. von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1960, pp. 129-163, pronunciamento che costituì, a detta di Sedlmayr, un "evento epocale" nell'ambito della teoria dell'arte (cfr. W. Weidlè, *L'opera d'arte: linguaggio e forma*, trad. it. e nota di commento di G. De Lorenzi, "Annali di critica d'arte", XI, 2015, pp. 75-107). Per una prima introduzione alla figura di Weidlé (San Pietroburgo 1895-Parigi 1979), storico, teorico e critico di arte e letteratura, emigrato a Parigi nel 1924, e ancora oggi poco noto fuori dai confini russi, ma figura di prima grandezza per penetrazione critica e profondità intellettuale, cfr. G. De Lorenzi, *Premessa*, a W. Weidlé, *Le api d'Aristeo. Saggio sul destino attuale delle lettere e delle arti* (Parigi 1936), trad. it. di G. De Lorenzi, Firenze 2017. Nella Biblioteca Salvini si conserva di Weidlé anche l'estratto della voce *Nimbus*, pubblicata nel *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, con la dedica: «Pour Roberto Salvini / avec les meilleurs souvenirs / de Wladimir Weidlé / Paris, 9 II 72».

60 W. Weidlé, *Über die kunstgeschichtlichen Begriffe,* cit. (vedi nota 59), p.109.

ANNALI 2019_.indd 346 18/11/19 14:25

al termine francese *langue* contrapposto a *discours* o *parole*) le cui parti costitutive sono vocaboli, ma non ancora parole. Ma proprio uno stile come il Gotico, un insieme artistico unitario e onnicomprensivo, che veniva alla luce in innumerevoli opere singole, non era una specie di "enunciazione" piuttosto che una specie di linguaggio?

I vantaggi del "metodo linguistico", come già li aveva sperimentati Schlosser, e come poi erano stati sviluppati con coerenza da Salvini, erano evidenti: essi permettevano di distinguere con chiarezza i linguaggi artistici comuni, arrivando a stabilirne le differenze, i parallelismi, la condensazione in nuovi linguaggi (in certi casi in un parallelo illuminante con le lingue verbali), attingendo a risultati importanti per lo studio delle arti medievali. Ma già quando Salvini aveva cercato di analizzare questi linguaggi «in base al vocabolario, la morfologia, la sintassi, e secondo l'uso dei tropi e dei periodi», il discorso si faceva meno convincente. Quando si leggeva, ad esempio, come nella premessa del *Wiligelmo*, di una lingua «dalla morfologia e dalla sintassi sostanzialmente pittoriche», Weidlé si chiede «se sia davvero possibile distinguere in un'opera delle arti figurative una sintassi pittorica da una morfologia pittorica». Oppure se «il singolo vocabolo» di un «linguaggio plastico» si inserisca davvero, come sembra credere Salvini, allo stesso modo di una parola all'interno di una frase, o se non si dovrebbe piuttosto identificarlo nell'espressione "dettaglio minimo"? E ancora, si domanda Weidlé, «una formula felice come quella del "fraseggiare ampio e rotondo" che caratterizza tanto efficacemente la "lingua illustre" della miniatura e degli avori carolingii, non rimane in fondo una metafora? Si possono davvero cogliere le frasi di questo "fraseggiare"? Non si potrebbe ad esempio chiamare "ampio e rotondo" il ductus della linea di queste opere?»[61].

Ma l'obiezione principale a questo approccio l'offriva in fin dei conti Salvini stesso, nel momento in cui, come nel suo *Wiligelmo*, venendo a confrontarsi con il «fatto propriamente creativo», aveva dovuto abbandonare il "metodo linguistico" e si era messo a parlare «come devono parlare tutti coloro che hanno raggiunto un'immagine viva dell'opera d'arte, e desiderano comunicarla agli altri». Giunto a questo punto egli «non aveva assolutamente osservato e interpretato nel modo più accurato solo il linguaggio di Wiligelmo, ma anche ciò che in questo linguaggio veniva detto: non solo il modo di dire una cosa, ma anche la cosa stessa, e questo, come è giusto, nell'inseparabile unità di ambedue le sue parti costitutive: il soggetto o contenuto materiale (*Inhalt*) dipendente dalla circostanze, e il contenuto spirituale (*Gehalt*) che viene alla luce solo attraverso la forma (*Form*)»[62].

61 Ivi, p. 108.
62 Ivi, p. 109.

ANNALI 2019_.indd 347 18/11/19 14:25

> Giacché nell'arte, ovunque esista un contenuto materiale (*Inhalt*) (o una destinazione, uno scopo, una funzione, il che è la stessa cosa) questo non si può separare, nell'opera compiuta, dal contenuto spirituale (*Gehalt*), esattamente come quest'ultimo non si può separare dalla forma (*Form*). Si può estrarre il contenuto materiale e trasmetterlo in concetti; si può indagare la forma come se non ci fosse altro che la forma stessa, anche se non si può vederla in quanto tale; ma l'unità del contenuto spirituale che nasce dal collegamento tra la forma e il contenuto materiale, può essere resa solo in modo allusivo e con l'aiuto di espressioni metaforiche; così facendo si imbocca una strada che porta essa stessa alla "poesia" , e aperta solo a coloro che non sono del tutto incapaci di percorrerla. Salvini possiede questa capacità in altro grado, e proprio per questo la sua magistrale interpretazione dell'arte di Wiligelmo non è adatta a mettere in una luce particolarmente favorevole il "metodo linguistico" da lui raccomandato. Proprio in questo caso egli vi ha rinunziato, dimostrando in tal modo che, quando si arriva all'essenziale, bisogna rinunciarvi [63].

Weidlé metteva così in evidenza la "dicotomia" tra i due modi di lettura; dicotomia che Salvini stesso aveva ben presente: nella seconda parte dei suoi *Problemi di metodo* parlava, come abbiamo visto, di *due* "storie dell'arte" (oltre alla filologia), legittimando il mantenimento – accanto all'interpretazione della singola opera – della storia degli stili come "storia della lingua figurativa". Ma proprio qui stava, secondo Weidlé, l'errore di fondo: vedere in un grande stile sovraindividuale unicamente una "lingua" significava dimenticare qualcosa di fondamentale: e cioè che l'arte *non ha* un linguaggio, ma *è* essa stessa un linguaggio, un linguaggio particolare – che non designa, ma esprime – un linguaggio che appartiene all'uomo, come gli altri linguaggi, attraverso il quale l'uomo non solo parla in modo diverso, ma dice anche qualcosa di diverso. E dunque uno stile come il Gotico andava considerato non solo nelle sue forme (come aveva fatto la vecchia storia degli stili, e come ora faceva di nuovo la storia linguistica) ma nella totalità dei suoi significati: caratterizzarlo semplicemente come "lingua illustre", significava limitarsi a distinguerlo dalle lingue dialettali o popolari, senza dire nulla sulla sua natura, «giacché essa non risiede affatto nell'ambito della lingua». Originariamente il Gotico non era – come aveva chiaramente dimostrato proprio lo stesso Sedlmayr – una "lingua", ma «l'opera d'arte totale della cattedrale: l'unità originaria, fortemente strutturata, di ciò che essa dice, con il come lo dice» [64].

Giacché lo stile non è un concetto generale che serve a comprendere un insieme di caratteristiche formali, ma «il nome di una reale forza spirituale che agisce nella

63 *Ibidem*.

64 Ivi, p. 111. Il riferimento è ovviamente a H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, München 1950.

ANNALI 2019_.indd 348 18/11/19 14:25

storia»[65]. Lo si capiva, se si pensava all'arte dell'Egitto, della Cina o dell'India, o ai quattro grandi stili che avevano dominato l'arte attraverso i secoli in ambito culturale europeo: «Lo stile greco, il bizantino, il gotico, quello senza nome (...) che è nato a Firenze, sono tutti sorti all'interno di confini locali ristretti dalle aspirazioni e dall'impegno comune di poche persone, per diffondersi poi potentemente col tempo e altrettanto potentemente sviluppare le loro possibilità latenti, pur mantenendo sino alla fine la loro unità interna»[66].

Accanto a questi – e sempre definiti con la denominazione di stile – vi erano stadi iniziali dei grandi stili, non giunti a pieno sviluppo, stadi della loro evoluzione, o prodotti della loro decadenza, mescolanze, rinascite, spiegabili in base alla loro diffusione, all'indebolimento della loro forza, o come loro riecheggiamento – e in quest'ultimo gruppo rientravano «tutti i fenomeni che possono venir considerati come semplici indirizzi di gusto o linguaggi formali, privi del loro contenuto simbolico». Ma «i grandi stili stessi sono qualcosa di sostanzialmente diverso: essi sono di volta in volta manifestazioni di ciò che è l'arte stessa. Essi sono arte come linguaggio, un linguaggio di volta in volta particolare, ma particolare solo perché deve esprimere un particolare contenuto simbolico». «L'arte dice ciò che senza l'arte è indicibile e ogni stile complessivo nel corso del suo sviluppo dice a suo modo il proprio indicibile via via che si sviluppa. [...] Il grande stile è l'opera d'arte totale invisibile che contiene in sé tutte le opere d'arte di questo stile, che dà significato anche alla più piccola fra esse e delimita la loro varietà, ma anche la fonda e la protegge». Di qui la grande forza degli stili; forza tanto grande da non poter provenire, secondo Weidlé, che da «un *solo* ambito» e cioè da quello della religione: «Giacché l'arte come linguaggio, come *il* linguaggio, che dice l'indicibile, è la lingua naturale della religione, e cioè di ciò che meno di tutto può essere detto in modo designativo, senza immagini. Gli stili invece sono lingue immaginative di intere religioni o di grandi declinazioni della religiosità all'interno di una stessa religione». Nel suo nucleo essenziale l'opera d'arte totale dello stile è dunque un edificio di culto. Tutti i grandi stili «nascono nel tempio» (inteso nel senso più ampio del termine) e «nel tempio raggiungono il loro culmine»[67].

Le prospettive erano dunque diverse. Ma lo erano all'interno di una sensibilità comune per gli stessi problemi, come mostra anche il tono dell'intervento di Weidlé, e il desiderio di un confronto che trovava in Salvini un interlocutore privilegiato, nell'ambito di una discussione che coinvolgeva i maggiori rappresentati della storia dell'arte in Europa.

65 Weidlé, *Über die kunstgeschichtlichen Begriffe*, cit. (vedi nota 59), p. 113.
66 Ivi, pp. 113-114.
67 Ivi, pp. 114-115.

ANNALI 2019_.indd 349 18/11/19 14:25

Di questa discussione e di un grande dibattito critico di livello europeo ci giungeva ancora l'eco attraverso le lezioni di Salvini su *Problemi di metodo*. Si era già alla metà degli anni settanta: si trattava ormai – e lo stesso Salvini ne era ben consapevole – di un dibattito *in limine*, che sarebbe stato ben presto travolto da altri approcci. Tuttavia, quello che allora poteva sembrare ad alcuni uno sguardo rivolto al passato, oggi ci appare come un messaggio ben attuale: di fronte alla negazione del valore spirituale dell'arte – ridotta a mero oggetto di consumo – e al rifiuto della storia (e quindi dell'importanza dell'interpretazione), in nome di una pianificazione tecnologica che riduce tutto a ingranaggio, a partire dall'uomo stesso, il lavoro di questi studiosi, la loro comune difesa della tradizione umanistica, del primato del pensiero e della libertà individuali, riacquista tutto il suo significato.

ANNALI 2019_.indd 350 18/11/19 14:25

GIUSEPPE RAIMONDI CRITICO D'ARTE

Elisa Bassetto

«Ma mio Dio, che questi storici dell'arte debbano sempre sbranarsi?». Con queste parole, inviate a Cesare Brandi il 7 maggio 1940, Giuseppe Raimondi commentava l'ennesimo screzio intercorso tra Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti[1]. Il commento di Raimondi è interessante perché rivela come lui stesso, che pure aveva già – e avrebbe anche in seguito – destinato molte delle sue energie intellettuali al settore delle arti figurative, si percepisse come estraneo alla "categoria" degli storici dell'arte[2]. Di fatto, pur essendo noto principalmente per la sua produzione in ambito letterario, Raimondi si dedicò alla critica d'arte con inusitata passione e in modo tutt'altro che marginale, tanto da affermare che «La pittura sta in cima al mio cuore, e si divide con la letteratura ogni mia aspirazione di lavoro, di studio»[3]. Ed è proprio la pittura, insieme alla grafica, a rappresentare il nucleo centrale dell'interesse di Raimondi per le arti visive, con una prospettiva che, abbracciando epoche diverse, tende a concentrarsi sul versante italiano, ma non manca di gettare uno sguardo anche all'estero, in particolare al panorama francese[4].

1 La lettera è pubblicata in *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi. Lettere 1934-1945*, a cura di M. Pasquali, M.A. Bazzocchi, Pistoia 2011, p. 176.

2 E ancora, il 16 dicembre 1955, nel complimentarsi con Ragghianti per il suo *Pittura del Dugento a Firenze*, uscito quello stesso anno come monografia di "seleArte", chiamava in causa la sua «curiosità di "dilettante"»: Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (da ora FR, ACLR), *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi; si veda anche la lettera di Raimondi a Ragghianti del 20 maggio 1954: «Ho già visitato due volte la mostra del Quattrocento, e con crescente diletto e utilità. Direi che ne sono entusiasta, nonostante le varie critiche sentite in giro… E poi sono cose che riguardano gli specialisti (queste presunte critiche) e io non sono di tali. Mi basta vedere opere straordinarie» (*ibidem*). Il riferimento è alla *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 aprile-12 luglio 1954), Firenze 1954. Nella trascrizione dei documenti si è scelto di adottare un criterio conservativo, rispettando l'uso delle maiuscole e della punteggiatura, salvo emendare i rarissimi errori di battitura, quando palesemente tali. Le integrazioni sono contenute entro parentesi quadre.

3 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi, lettera di Raimondi a Ragghianti del 27 luglio 1957.

4 Tra gli scritti di Raimondi dedicati all'arte antica si segnalano i contributi pubblicati su "Arte antica e moderna", la rivista bolognese diretta da Luciano Laurenzi e Stefano Bottari: G. Raimondi, *Appunto su Giuseppe Caletti, "il Cremonese"*, 13-16, 1961, pp. 279-284 (numero monografico dedicato a Roberto Longhi per il suo settantesimo compleanno); id., *Disegni di Michelangelo*, 17, 1962, pp. VI-VII, che è la recensione alla mostra fiorentina ordinata da Paola Barocchi al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi nel 1962. Per quanto concerne la produzione artistica contemporanea di ambito non italiano, Raimondi si interessò, tra gli altri, a Dubuffet e Feininger: G. Raimondi, *Jean Dubuffet, "pratico della natura"*, "La Biennale di

ANNALI 2019_.indd 351 18/11/19 14:25

Se la sua attività di critico d'arte nella prima metà del Novecento è stata già in parte indagata in una serie di contributi sul tema, incentrati in particolare sul rapporto con gli artisti della cosiddetta "metafisica ferrarese" e la collaborazione alla rivista "L'Immagine", gli anni successivi non sono ancora stati oggetto di un'attenzione specifica da parte degli studiosi[5]. Tutto ciò non deve indurre a pensare che in questa fase Raimondi abbia allentato la sua attività: curatore, consulente artistico, membro di giuria, autore di saggi e articoli di giornale, il tutto lungo un percorso che si snoda per oltre sessant'anni e proprio in un settore, quello della critica d'arte, in cui lui stesso si definiva «mediocremente autodidatta»[6].

Arte e letteratura andavano dunque di pari passo, secondo un legame che Raimondi stesso individuava nella tradizione ottocentesca e primo novecentesca a lui cara, costellata di celebri sodalizi intellettuali, come quello tra Baudelaire e Delacroix (ma anche Manet), tra Courbet e Proudhon, tra Zola e Cézanne, passando per Valéry e Degas, Apollinaire e Picasso, sulla scia di quel «lungo filo estetico e critico che legava gli interessi delle lettere e della nuova arte figurativa»[7]. Legame che toccava anche l'Italia: proprio Raimondi ricordava i contatti intercorsi tra Pascoli e i macchiaioli e, più

Venezia", 38, 1960, pp. 17-24; id., *La retrospettiva di Jean Dubuffet*, "Emporium", 133, 1961, pp. 51-60; su Lyonel Feininger si veda la minuta di Raimondi ad Apollonio del 25 febbraio 1960 nell'Archivio Giuseppe Raimondi (da ora in poi AGR), *Carteggio con Umbro Apollonio*. Il Fondo Giuseppe Raimondi, acquisito e catalogato dall'IBC della Regione Emilia-Romagna, è in deposito presso la Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. A questo proposito, ringrazio il dott. Pasquale Novellino per la cortesia e la disponibilità con cui ha accolto le mie richieste di consultazione dei materiali.

5 La bibliografia, tutt'altro che ampia, comprende il catalogo della mostra dei carteggi conservati nel suo archivio privato, che vide la partecipazione attiva dello stesso Raimondi, e gli atti del convegno che si tenne a Bologna nel 1996 e che rappresenta il primo vero omaggio postumo allo scrittore, morto nel 1985: *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori: mostra di carteggi*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico, 28 maggio-30 giugno 1977), a cura di C. Mazzotta, Bologna 1977; *Giuseppe Raimondi: carte, libri, dialoghi intellettuali*, atti delle giornate di studio (Bologna, 9-10 maggio 1996), Bologna 1998, in particolare l'intervento di M. Lipparini, *Giuseppe Raimondi, «amico della pittura, amico dei pittori»*, ivi, pp. 53-61; quindi i più recenti *Il tempo dell'Immagine: Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di M. Andaloro, M.I. Catalano, Roma 2009, in particolare pp. 141-156; L. Roversi, *Il ritorno al mestiere: "La Raccolta", Giuseppe Raimondi e gli artisti della metafisica ferrarese*, Ferrara 2018. Molte preziose informazioni per ricostruire gli anni compresi tra 1935 e 1945 sono contenute nell'edizione del carteggio con Brandi: *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1). Parte della corrispondenza tra Raimondi e Ragghianti è pubblicata in *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, a cura di M. Pasquali, S. Bulgarelli, Pistoia 2010, pp. 177-202. Sulla produzione letteraria di Raimondi si veda L. Lepri, *Giuseppe Raimondi (1898-1985)*, "Studi Novecenteschi", 32, 1986, pp. 171-203. Un'attenta e articolata analisi della sua prosa artistica è fornita da M. Lipparini, *Tra parola e immagine. Gli scritti sull'arte di Giuseppe Raimondi*, "Rivista di letterature moderne e comparate", 3, 1997, pp. 189-220.

6 Lettera di Raimondi a Brandi del 13 aprile 1940, in *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), pp. 168-169 (citazione a p. 168). Raimondi fece parte della giuria internazionale del Premio Marzotto e del Concorso per la critica nell'ambito della II edizione del Premio Morgan's Paint: cfr. *Premio Gaetano Marzotto per la pittura 1967: la pittura figurativa in Europa*, Valdagno 1967; *2° Premio Morgan's Paint: biennale per la pittura, la scultura e il bianco e nero*, catalogo della mostra (Rimini, Palazzo dell'Arengo, 15 luglio-30 agosto 1959), a cura di A. Emiliani, S. Paganelli, Pisa 1959.

7 G. Raimondi, *Introduzione*, in *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, cit. (vedi nota 5), p. 13.

ANNALI 2019_.indd 352 18/11/19 14:25

tardi, il rapporto di Soffici e Rosai con Palazzeschi e Papini, negli stessi anni in cui De Chirico frequentava i rondisti e Morandi leggeva Leopardi[8]. Ed è proprio sulla base di questa convergenza che il 15 maggio 1946 Lionello Venturi lo invitava a contribuire all'edizione di un «Numero Unico», contenente «le testimonianze dei poeti e dei prosatori italiani sul loro interesse per l'arte figurativa», nell'ambito del *I° Congresso Democratico Nazionale delle Arti Figurative*, nato sotto gli auspici del Partito Democratico del Lavoro con l'intento dichiarato di produrre un risultato "politico" a favore dell'arte e degli artisti: «Noi sappiamo che negli ultimi anni uno stretto rapporto di simpatia si è stabilito tra scrittori ed artisti; da questa fraternità che è di sentimento e di intelletto noi siamo convinti che sia nata una maggiore vitalità del gusto italiano, e possa svilupparsi nell'avvenire una migliore condizione umana»[9].

Una relazione osmotica, quella tra parola e immagine, che si riflette anche nella produzione letteraria di Raimondi, la cui *vis poetica* trae origine proprio dalla realtà visibile: «Nasce in me la parola, non senza fatica, oppure in maniera improvvisa e irrazionale, al contatto, o dall'urto dello spirito con un aspetto della realtà figurata. Un'immagine subito concreta, quella che mi possiede, e che io concepisco senz'altro in una sostanza plastica e visibile»[10]. Numerosi sono i riferimenti all'arte e alla pittura nei suoi scritti: solo per citare qualche esempio, lo scrittore paragona i socialisti e libertari bolognesi del tempo dell'infanzia, che erano soliti riunirsi al Caffè delle Scienze, ai *Giocatori di carte* di Cézanne e, nel descrivere la campagna senese, chiama in causa le atmosfere evocate nei dipinti di Duccio e Simone Martini[11].

8 Id., *Fra pittore e letterato* (*Dare & Avere*), "Il Mondo", 9 febbraio 1954, pp. 9-10.

9 AGR, *Carteggio con Lionello Venturi*. Raimondi inviò la conferma di partecipazione al congresso ma scelse di non inviare un suo scritto (ivi, minuta di Raimondi a Venturi del 24 maggio 1946). Venturi era Presidente onorario e tra i componenti il Comitato promotore figuravano Argan, Brandi, Bucarelli, De Rinaldis, Maselli, Pane, Piovene; tra gli artisti Carrà, Morandi, Guttuso, Capogrossi, Scialoja, Manzù, Birolli, Levi, Mafai, De Chirico. Tra i temi all'ordine del giorno: "l'Arte nel clima contemporaneo", "Problemi organizzativi, economici, giuridici e sindacali degli Artisti", "L'insegnamento artistico", "Le mostre e il mercato artistico". Inizialmente previsto dal 5 all'8 luglio 1946 a Roma, il congresso fu rimandato alla metà di ottobre in considerazione della nuova situazione politica emersa a seguito delle elezioni del 2 giugno, «che permetterà al congresso di presentare le proprie conclusioni ad organi politici più chiaramente delineati». È poi sintomatico il fatto che Venturi si rivolga a Raimondi in qualità di «scrittore», identificandolo essenzialmente come letterato, e ciò contribuisce in parte a spiegare l'assenza di un vero rapporto di scambio e collaborazione tra i due, come testimoniato da un carteggio che si limita a inviti di carattere ufficiale, come quello rivolto da Venturi a Raimondi il 25 marzo 1953 a far parte del Comitato d'onore della *Mostra di Pablo Picasso*, che si svolse alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma in quello stesso anno (AGR, *Carteggio con Lionello Venturi*).

10 G. Raimondi, *Giuseppe in Italia*, 1ª edizione, Milano 1949, p. 23. Anche Geno Pampaloni, nella recensione a G. Raimondi, *Le nevi dell'altro anno: racconti 1967-1968*, Milano 1969, scriveva che «la vera intuizione, […] nel miglior Raimondi, non è di natura musicale, è di natura cromatica»: G. Pampaloni, *Raimondi, il bianco, l'arpa. Elegia e realismo nei nuovi racconti dello scrittore bolognese*, "Corriere della Sera", 20 febbraio 1969.

11 Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit. (vedi nota 10), p. 16; id., *Anni di Bologna: 1924-1943*, Milano 1946, p. 93.

ANNALI 2019_.indd 353 18/11/19 14:25

Occorre subito rilevare che, pur nel suo essere appartata, l'esperienza intellettuale di Raimondi, nato a Bologna nel 1898, trascende la semplice dimensione locale: ne sono una dimostrazione i rapporti epistolari intercorsi, a partire dalla metà degli anni dieci, con personaggi come Tzara e Apollinaire, Valéry e Cendrars[12]. Episodi che contribuirono a segnare un passo in avanti rispetto a quel processo di sprovincializzazione della cultura italiana che si sarebbe compiuto solo parecchi decenni più tardi: come avrebbe ricordato lo stesso Raimondi, era l'immediato primo dopoguerra, quando «noi conoscemmo le prime cose di Kandinski e di Klee»[13]. Sono anni centrali per la sua formazione, in cui lo scrittore entra in contatto diretto con De Pisis, ma anche con Morandi e Carrà, che diverranno le figure cardine del suo discorso estetico. Nello stesso periodo conosce gli scritti di Soffici, è attento lettore de "La Voce" e di "Lacerba", nel 1918 fonda una sua rivista, "La Raccolta", e l'anno successivo diviene segretario di redazione de "La Ronda"[14]. È proprio in questa fase che avviene il suo esordio come critico d'arte, con una *plaquette* critico-lirica dedicata a Carrà per le edizioni de "La Brigata", a cui segue la serie di scritti del periodo "rondiano", tra cui un articolo dedicato a Caravaggio, frutto della lettura dei primi saggi longhiani e marangoniani sull'argomento, a dimostrazione di come il suo apprendistato storico-artistico passasse anche per il tramite delle riviste specializzate:

> Anche noi a Bologna, in quel grigio e confuso dopoguerra, che fu tra il '18 e il '19, avemmo la nostra breve e intensa stagione caravaggesca. In due, o forse tre amici, s'andarono a riesumare i primi saggi caravaggeschi di Longhi; e si fantasticava, le lunghe sere al caffè S. Pietro, più che non si ragionasse, sul 'Bacco' degli Uffizi e sul drappeggio bianco di questa figura "forte come un Ingres", sia pure tra gli equivoci dei "valori tattili" berensoniani, e i tocchi critici della "stoviglia sbaccellata" di cui ci aveva parlato, proprio in quei giorni, l'articolo di Marangoni ('Rivista d'Arte', Firenze 1918), venuto a riaccendere il nostro zelo. Che entusiasmo; che giovinezza. Era il tempo della nostra scoperta di Leopardi. Giunti a Roma, in quella Mecca della pittura, non avevamo gambe che per inseguire, nelle ombrose e fresche gallerie, le orme, autentiche o presunte, del lombardo Michelangelo[15].

12 *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, cit. (vedi nota 5), pp. 17-39; 147-162.

13 G. Raimondi, *Voci di un tempo. Ricordo di Dada* (*Dare & Avere*), "Il Mondo", 15 marzo 1952, p. 6.

14 Id., *La poesia non stava bene in guerra* (*Il cielo della stanza*), "Il Mondo", 27 ottobre 1964, pp. 9-10; id., *"Lacerba" futurista* (*La valigia delle Indie*), "Il Mondo", 22 novembre 1955, p. 8; *Il ritorno al mestiere*, cit. (vedi nota 5). "La Raccolta" uscì dal 15 marzo 1918 al 15 febbraio 1919: per la genesi della rivista si veda la testimonianza di G. Raimondi, *Una rivista letteraria a Bologna*, "L'Approdo letterario", 16, 1961, pp. 40-44. Il primo numero de "La Ronda" uscì nell'aprile 1919 e Raimondi vi collaborò fino al 1920.

15 G. Raimondi, *Carlo Carrà*, Bologna 1918; id., *Michelangelo Merigi da Caravaggio*, "La Ronda", 6, 1919, pp. 45-51. La citazione è tratta da G. Raimondi, *Le stampe di Giorgio Morandi*, "Proporzioni",

ANNALI 2019_.indd 354 18/11/19 14:25

Da notare che fu proprio Raimondi a istituire per la prima volta un parallelo tra la pittura di Caravaggio e quella di Ingres, in seguito ripreso e sviluppato dallo stesso Marangoni, col quale fin dal 1919 stabilì un contatto epistolare che documenta l'attenzione con cui ciascuno seguiva il lavoro dell'altro: mentre Raimondi offre suggerimenti e indicazioni sul contesto bolognese, Marangoni ricambia con incoraggiamenti e indicazioni di metodo, invitando il giovane critico a mettere da parte certi «esclusivismi» e certe rigidità di giudizio che lo avevano portato a demolire, tra gli altri, un artista come Botticelli[16].

Nella prima metà degli anni venti, Raimondi collabora a "Il Convegno" – su cui peraltro scrive lo stesso Marangoni –, la rivista milanese dal taglio e dall'apertura decisamente europee diretta da Enzo Ferrieri, che gli affida la rubrica *Cronache di libri d'arte*. Qui recensisce opere che trattano da Picasso a Caravaggio, da Cézanne a Crespi, con quel tono vivace e polemico che gli è proprio e che si manifesta fin dalla

2, 1948, pp. 147-159 (citazione a p. 159). I primi studi di Longhi su Caravaggio e i caravaggeschi furono pubblicati sulla venturiana "L'Arte": *Due opere di Caravaggio*, XVI, 1913, pp. 161-164; *Orazio Borgianni*, XVII, 1914, pp. 7-23; *Battistello*, XVIII, 1915, pp. 58-75 e 120-137; *Gentileschi padre e figlia*, XIX, 1916, pp. 245-314; mentre il *Mattia Preti (critica figurativa pura)* uscì su "La Voce", 41, 1913, pp. 1171-1175 (tutti riediti in R. Longhi, *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, I, *Scritti giovanili 1912-1922*, I, Firenze 1961, rispettivamente pp. 23-27; pp. 111-128; pp. 219-283; pp. 177-211; pp. 29-45). Il saggio di M. Marangoni, *Valori mal noti e trascurati della pittura italiana del Seicento in alcuni pittori di Natura Morta*, "Rivista d'Arte", X, 1917-1918, pp. 1-31 fu recensito da Raimondi su "La Ronda", 2, 1919, p. 69. Nel suo scritto Marangoni sconfessa la lettura in chiave "realista" di Caravaggio, per lo più basata sul contenuto delle scene rappresentate: «la *pittura* del Caravaggio, è come vedremo, tutt'altro che realistica»; «in arte non è quello che si dice che vale ma come si dice» (ivi, pp. 5, 15), contrapponendolo ai Carracci, in riferimento ai quali parla di «prosa-pittorica», secondo un concetto che sarà poi compiutamente sviluppato dal suo allievo Ragghianti: C.L. Ragghianti, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, "La Critica", XXXI, 1933, pp. 65-74; 223-233; 382-394, riedito nella sua genesi in id., *L'arte e la critica*, Firenze 1980, pp. 133-170. Gli altri scritti di Raimondi di argomento storico-artistico pubblicati su "La Ronda" sono le recensioni a C. Carrà, *Pittura metafisica*, 1, 1920, pp. 77-80 e *Henry Matisse*, par M. Sembat, 4, 1920, pp. 74-75, che è una feroce stroncatura della pittura del maestro dell'espressionismo francese.

16 G. Raimondi, *Michelangelo Merigi*, cit. (vedi nota 15), p. 48; M. Marangoni, *Quattro "Caravaggio" smarriti*, "Dedalo", III, 1922, pp. 783-794 (in part. pp. 784-787); precedenza già evidenziata da F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla viglia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, atti della giornata di studi (Firenze, 19 maggio 2006), a cura di G. De Lorenzi, Roma 2010, pp. 37-53, in particolare a p. 45. Il 9 aprile 1919 Marangoni scriveva a Raimondi: «la ringrazio del suo interessamento al mio lavoro e della sua recensione sulla sua intelligente rivista, come delle notizie che così gentilmente ella mi dà su nature morte bolognesi» (AGR, *Carteggio con Matteo Marangoni*; cfr. *supra*). Su Marangoni e il contesto bolognese si veda L. Barreca, *Matteo Marangoni e la pittura bolognese del Seicento*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Palermo, 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo 2009, pp. 329-333. Si veda quindi la lettera di Marangoni a Raimondi del 29 marzo 1921: «Sono questi esclusivismi, di cui ho sofferto un tempo anch'io e che, per averli superati, sento il bisogno di deplorare in chi d'altra parte mostra ottime doti di responsabilità critica» (AGR, *Carteggio con Matteo Marangoni*); qui il riferimento è alla recensione di G. Raimondi a M. Marangoni, *Capolavori della Galleria degli Uffizi*, Firenze 1920, in *Cronache dei libri d'arte*, "Il Convegno", 1-2, 1921, pp. 63-66. Raimondi aveva già in precedenza definito Botticelli «un artista frivolo e lieve […], le cui pitture sono tanto piatte e vuote, quanto quelle di Masaccio e di Paolo Uccello, toscani di razza buona, sono piene e corpose»: G. Raimondi, *Cronache di libri d'arte*, "Il Convegno", 10, 1920, p. 61, recensione a *Sandro Botticelli*, con una nota di L. Dami, Firenze 1920.

ANNALI 2019_.indd 355 18/11/19 14:25

Premessa al primo intervento, in cui ironizza sui supposti portati innovativi di certa critica coeva:

> Essendoci molto disinvoltamente dedicati ad un mestiere vituperato, come è questo di critici artistici, intendiamo avvertire che chi scrive non è legato, per caso singolare, a nessun mercante di quadri, né interessato all'avvento di alcuna nuova scuola modernista, per cui non ha scoperte nell'uno o nell'altro genere, e ritiene che sia pernicioso e disfattistico allarmare e distrarre gli italiani dalle cure civili e politiche con le insidiose grida di: «Un peintre nous est né! C'est un homme qui court sur le toits!» che qualcuno usò in tempi più propizii. Insomma parleremo di arte antica e di arte moderna, senza i lamentosi e buffi rimpianti e le disperate invocazioni a quella, ma anche senza gli eccessivi entusiasmi e le castigatrici rampogne per questa, che proprio non ne vale la pena. Vuol dire che anche a noi, come già a Baudelaire, ci fanno un poco ridere certi affannati, allucinati, sciaguratissimi Parsifal della critica che passano gridando: La plastica! La plastica! – ma infine faremo come la gatta di Masino, e li lascieremo [sic] correre. Per conto nostro intendiamo discorrere in modo accessibile e chiaro, senza tecnicismi e termini da iniziati ai misteri di una religione pittorica, essendoci in ogni modo sembrato preferibile lasciare ad altri la pena e la gloria delle facili peregrinità[17].

Nel 1925, alla morte del padre Torquato, titolare di una fumisteria situata in via Santo Stefano, Raimondi decide di assumere le redini dell'attività di famiglia, alternando periodi in cui si occupa prevalentemente degli affari ad altri in cui può dedicarsi a tempo pieno alla scrittura, tanto che a distanza di anni questa sua "doppia vita" avrebbe assunto accenti quasi folcloristici:

> Qui in bottega è ricominciata la stagione morta, cioè è ormai finito il lavoro, che è durato in tutto circa quattro mesi. In questo lungo tempo che ci divide dalla prossima stagione di lavoro, il Raimondi può dunque fare il letterato, cioè lo scrittore, non potendo fare di meglio. La gente crede che questo mio negozio sia una trovata pittoresca, o un pretesto letterario. Sono venuti dei giovanotti, dei giornalisti, l'altro [giorno], non so per quale intervista o altra baggianata. Si guardavano d'attorno, qui in ufficio, in officina, come volessero dire: – Ma sembra proprio vero. – Finché uno, il più somaro, finì per dirmi: "Ma allora è vero che lei fa anche quest'altra cosa oltre che lo scrittore?" – Roba da calci nel sedere[18].

17 G. Raimondi, *Preambolo*, "Il Convegno", 8-9, 1920, pp. 83-84. Raimondi iniziò a collaborare alla rivista nel settembre-ottobre 1920 (il primo numero era uscito nel febbraio dello stesso anno). Per le edizioni de "Il Convegno" pubblicò il suo *Galileo, ovvero dell'aria*, Milano 1926.

18 AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*, minuta di Raimondi a Ragghianti del 2 gennaio 1956.

ANNALI 2019_.indd 356 18/11/19 14:25

Incardinatosi definitivamente a Bologna, dalla quale raramente sceglierà di allontanarsi, anche se solo per brevi periodi, Raimondi inizia a scrivere su "L'Italiano", il settimanale fondato nel 1926 da Leo Longanesi, in cui tra l'altro erano confluiti molti "ex rondisti" – come Vincenzo Caldarelli e Riccardo Bacchelli, che con Raimondi erano in stretti rapporti –, ma dopo soli due anni decide di interrompere la collaborazione alla testata, non condividendone la linea politica[19].

È però nel corso degli anni trenta che lo scrittore stabilisce una serie di contatti con alcune personalità di storici dell'arte che diverranno per lui dei punti di riferimento fondamentali, anche e soprattutto nei decenni successivi, il tutto senza doversi spostare da Bologna, che diviene il baricentro per tutta una serie di scambi e incontri: qui Longhi è titolare dal 1934 della cattedra già appartenuta a Igino Benvenuto Supino, Ragghianti vi risiede stabilmente dal 1939 con l'incarico di catalogazione in Emilia, è la città in cui vivono e lavorano Gnudi e Arcangeli, mentre Brandi vi era giunto nel 1933 in qualità di ispettore aggiunto presso la locale soprintendenza[20].

In questo quadro è soprattutto il magistero longhiano ad assumere particolare rilevanza. Come ricorderà lo stesso Raimondi, il primo incontro con Longhi era avvenuto negli anni romani de "La Ronda", tra 1919 e 1920, quando entrambi gravitavano intorno al Caffè Aragno, per poi evolvere in una maggiore consuetudine proprio al momento dell'arrivo dello studioso a Bologna:

> Lo avevo lasciato che era un giovanotto, lo ritrovavo che i miei anni battevano sulla quarantina. […] In quella interruzione di rapporti, avevo seguito con vivo e vitale interesse il suo lavoro nelle riviste d'arte. Soprattutto avevo privatamente segnato di annotazioni i margini di due suoi libri, quello sulla Galleria Borghese e l'affascinante scrittura dell'Officina ferrarese. Quest'ultimo divenuto come un inseparabile breviario nei miei frequenti viaggi attraverso la città estense. […] I nostri incontri si ripeterono frequenti. Presi l'abitudine di andare a rilevarlo dal suo studio presso l'Università. Vi incontravo i suoi allievi, Arcangeli e Alberto Graziani. Tutti insieme, nell'ora prima di cena, si risaliva la via Zamboni verso le due Torri. […] Poi vennero le piacevoli corse del sabato verso gli impolverati rivenduglioli della provincia emiliana. Modena

19 In una lettera a Longanesi del 16 ottobre 1926, Maccari definiva Raimondi un «letteratucolo rondiano rompicoglioni antifascista»: *Il tempo dell'Immagine*, cit. (vedi nota 5), p. 143, 175 nota 35. Longanesi illustrò il volume di Raimondi edito da "L'Italiano": G. Raimondi, *Domenico Giordani*, Bologna 1928; i due riallacciarono i rapporti a partire dal secondo dopoguerra: *Giuseppe Raimondi fra poeti e pittori*, cit. (vedi nota 5), p. 96.

20 L'atmosfera di quegli anni emerge con efficacia dal carteggio con Brandi: *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1). In questo stesso periodo prende forma la collezione d'arte di Raimondi, che comprende autori antichi e moderni, da Morandi a Bernardo Strozzi, da De Pisis a Domenichino: ivi, pp. 42-43 nota 4, p. 52 nota 5. pp. 102-103 nota 3.

ANNALI 2019_.indd 357 18/11/19 14:25

a mezz'ora di treno, Ferrara, Parma. Vi ripenso con nostalgia. Longhi si divertiva alla mia impazienza. Furono quelle le mie vere lezioni di storia della pittura[21].

Le sollecitazioni longhiane incidono in particolare sul versante dell'arte antica: Raimondi avrebbe riconosciuto a Longhi il merito della riscoperta di un pittore ingiustamente sottovalutato come Monsù Bernardo, oggetto di un lungo articolo pubblicato nel 1938 su "La Critica d'Arte", ma anche degli artisti della celebre *Officina ferrarese*, i cui *Ampliamenti* uscirono come numero monografico della medesima rivista nel 1940[22]. Longhi stesso lo coinvolse in varie sue iniziative, come la campagna fotografica su Bastianino, condotta in collaborazione con la ditta Villani, o la mostra di pittura del Sei e Settecento nell'ambito dell'attività della galleria veneziana L'Arcobaleno, fondata nel 1938 da Pietro Mentasti, poi non realizzata[23]. In questa fase, come anche in seguito, le mostre assumono una valenza fondamentale, consentendo l'accesso diretto agli originali e offrendo occasioni per nuove acquisizioni critiche. Il 10 maggio 1939 Raimondi scriveva a Brandi:

la gita a Brescia e a Venezia andò benissimo, specie per la prima parte. La mostra dei Foppa, Moretto, Romanino e Savoldo è una cosa straordinaria; per me è stata una rivelazione, in ispecie il Savoldo. Di Romanino avevo già sospettato la grandezza, ma là dentro ne ho avuto la sbalorditiva conferma. […] Se vede Longhi, gli dica che tutti quanti gli siamo riconoscenti di averci fatto conoscere questi formidabili pittori che sono i bresciani del '500[24].

21 *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 44 nota 8; un'ulteriore testimonianza in C. Savonuzzi, *Raimondi romanziere*, "Il Mondo", 4 maggio 1965, pp. 9-10, dove sono riportati alcuni passaggi di una conversazione in cui Raimondi aveva ricordato la consuetudine dei rapporti con lo studioso. Lo stesso Longhi avrebbe definito «quello strano decennio '10-'20» come «quasi mitologico»: AGR, *Carteggio con Roberto Longhi*, lettera di Longhi a Raimondi del 28 febbraio 1963. Sul periodo bolognese di Longhi si veda G. Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, catalogo della mostra (Bologna, Accademia di belle arti, 5 settembre-10 novembre 1988), a cura di A. Baccilieri, S. Evangelisti, Bologna 1988, pp. 251-253; M. Lipparini, *L'insegnamento di Roberto Longhi a Bologna*, in *Aspetti della cultura emiliano-romagnola nel ventennio fascista*, a cura di A. Battistini, Milano 1992, pp. 61-80.

22 G. Raimondi, *Monsù Bernardo* (*La valigia delle Indie*), "Il Mondo", 2 aprile 1957, p. 13; R. Longhi, *Monsù Bernardo*, "La Critica d'Arte", XVI-XVIII, 1938, pp. 121-130; id., *Officina ferrarese*, Roma 1934, riedito in id., *Edizione delle opere*, cit. (vedi nota 15), V, *Officina ferrarese 1934, seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi Ampliamenti 1940-55*, Firenze 1956, pp. 123-171.

23 Sulle "scorribande" nel ferrarese a caccia di dipinti da fotografare si vedano le lettere di Longhi a Raimondi del 2 agosto e 16 settembre 1940 (AGR, *Carteggio con Roberto Longhi*). Le campagne fotografiche erano finalizzate anche alle pubblicazioni: il 1940 è appunto l'anno di uscita degli *Ampliamenti* (crf. *supra*). Sul coinvolgimento di Raimondi nell'attività de L'Arcobaleno si vedano la lettera di Longhi a Ragghianti del 15 luglio 1939 in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Roberto Longhi e quella di Raimondi a Brandi dell'8 ottobre 1939 in *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), pp. 139-140.

24 Ivi, pp. 124-125. Il riferimento è a *La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo della Pinacoteca comunale Tosio-Martinengo, maggio-settembre 1939), a cura di F. Lechi, Bergamo 1939; su cui si rimanda a M. Zambolo, *La pittura bresciana in mostra (1934-1939)*, in *All'origine*

ANNALI 2019_.indd 358 18/11/19 14:25

Dalla metà degli anni trenta, Raimondi allacciò con Brandi un rapporto di profonda amicizia, che si protrasse anche dopo che lo studioso senese lasciò Bologna nel 1936. Proprio per il tramite di Brandi, che era membro del comitato di redazione, Raimondi pubblicò sulla rivista ministeriale "Le Arti" due articoli che ebbero una lunga gestazione, secondo un *modus operandi* che rappresenterà una vera e propria costante del suo lavoro, anche in anni successivi[25]. Quello con Brandi – che, come è noto, nutrì aspirazioni nel campo della poesia – fu un mutuo scambio, sia sul versante letterario che storico-artistico[26]. Ed è proprio a Raimondi che Brandi si rivolgeva per richiedere informazioni per il suo studio su Morandi:

> Che mi può dire lei della formazione di Morandi? Per me c'è Cézanne e Modigliani; ma le cose del periodo "metafisico" nascono dalla visione diretta dei cubisti, o da uno spunto di Carrà-De Chirico? È mai stato a Parigi Morandi? Ad ogni modo Braque e Picasso, almeno in riproduzioni, doveva conoscerli. Tutto ciò è per me, perché evidentemente, ora, non se ne può parlare. E per la tecnica dell'acquaforte, si ricorda lei, che si riattaccasse a qualcuno? Nella sua formazione Carrà ebbe molta importanza o no? E chi poté indirizzarlo, nel 1911, verso i francesi? Le sarei molto grato se potesse avere la bontà di sacrificarmi una mezz'ora per rispondere a tante domande[27].

Queste parole, oltre a dare testimonianza della natura del condizionamento operato da fascismo, che non mancò di influenzare il lavoro di molti intellettuali, dissuadendoli dall'istituire paralleli con la tradizione figurativa d'Oltralpe (meccanismo che conobbe un'accelerata proprio sul finire degli anni trenta), mostrano come Raimondi

delle grandi mostre d'arte in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017, pp. 85-103, in particolare pp. 97-102.

25 G. Raimondi, *Dodici dipinti regali di Filippo De Pisis alla R. Galleria d'Arte Moderna di Roma*, "Le Arti", II, 1939-1940, pp. 75-78; id., *Cartella di disegni*, "Le Arti", III, 1940-1941, pp. 164-169, dedicato alla grafica di Morandi e De Pisis. Il 18 dicembre 1938, Brandi proponeva a Raimondi un articolo su De Pisis e a distanza di quasi un anno, l'8 ottobre 1939, Raimondi così rispondeva ai ripetuti solleciti: «l'artic. su De Pisis procede lentamente, ma procede. Tu non puoi credere quanto mi sia faticoso non lo scrivere, ma il raggiungere il "tempo" dello scrivere. Sono proprio un povero scrittorello! Insomma sono riuscito finora ad esprimere alcune idee critiche sulla pittura di De Pisis che non mi sembrano banali. Ma altro ancora devo chiarire. Sii paziente, perdona la mia lentezza»: *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 102, 139-140 (citazione a p. 139). Cfr. anche la lettera di Raimondi a Ragghianti del 24 febbraio 1950: «D'altra parte lei sa come io sia lento (poco bravo) nel lavorare; così che troppi bellissimi progetti restano nella mia testa, adesso un poco stanca, o fermati appena con qualche sgorbio sulla carta» (AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*).

26 Nel periodo a cavallo tra le due guerre Brandi pubblica *Poesie*, Siena 1935 (con prefazione di G. Raimondi); *Voce sola*, Roma 1939; *Elegie*, Firenze 1942. Sul tema si veda C. Nicosia, *Cesare Brandi in Elicona, la tormentata vocazione poetica del grande storico dell'arte nel carteggio con Giuseppe Raimondi*, "Rara volumina", 1, 2012, pp. 53-59.

27 Lettera di Brandi a Raimondi del 18 dicembre 1938 pubblicata in *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 102.

ANNALI 2019_.indd 359 18/11/19 14:25

fosse a tutti gli effetti un interlocutore privilegiato per quanti allora si avvicinavano all'arte di Morandi[28].

Lo scoppio della guerra rappresentò un momento di cesura, che portò a completa maturazione un processo già in corso e spinse Raimondi a una profonda riflessione sul proprio ruolo di intellettuale all'interno della società. Questo turbamento interiore emerge con forza proprio dal carteggio con Brandi, tanto che il 25 maggio 1940 Raimondi così rispondeva all'amico, che lo sollecitava a consegnare l'articolo *Cartella di disegni* destinato a "Le Arti":

> Ma come posso lavorare in queste condizioni? Sono stordito, sbalordito, e infinitamente triste. Iersera passò di qui Tobino, mobilitato; parte per l'Africa, bravo ragazzo, mi ha fatto malinconia vederlo così. […] Giovedì fui a Firenze con Morandi, ospiti di Longhi, molto simpatico, e disposto a infondere un disperato ottimismo, che io non riesco ad assimilare[29].

Compare qui, per la prima volta, un riferimento alla distanza tra il proprio atteggiamento e quello di apparente inconsapevolezza e leggerezza ostentato invece da Longhi, su cui Raimondi sarebbe tornato all'indomani dell'annuncio dell'entrata in guerra dell'Italia:

> Dunque ci siamo arrivati, al famoso punto; e adesso io ci capisco meno di prima. L'unica cosa certa è il mio avvilimento, cui è succeduta una specie di strana, ostinata calma, non so per che cosa. E allora, in qualche momento, mi sembra di cominciare a veder chiaro. […] È stato qui per due o tre giorni Longhi, e con lui si torna giovani. Almeno questa è l'impressione che provo. Era il più allegro, anzi l'unico abbastanza allegro, di tutti noi, che abbiamo certe facce! Hai visto gli "Ampliamenti" e l'articolo sui disegni del quattrocentista toscano? Come ti sembrano? Pare incredibile poter parlare ancora di queste cose[30].

28 Nella ormai vasta bibliografia sul rapporto tra arte e regime si segnalano: S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943*, Bologna 2000; *Novecento: arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2013; *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), a cura di A. Negri, Firenze 2012; F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013; *Post Zang Tumb Tuuum. Art life politics. Italia 1918-1943*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio-25 giugno 2018), a cura di G. Celant, Milano 2018; M. Dantini, *Arte e politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Roma 2018.

29 *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), pp. 180-181. Il riferimento è all'articolo G. Raimondi, *Cartella di disegni*, cit. (vedi nota 25).

30 Ivi, p. 182 (lettera di Raimondi a Brandi del 12 giugno 1940). Sono testimonianze che avvalorano la lettura ragghiantiana di un Longhi «estraneo alla tragedia del nostro mondo»: FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Paola Barocchi, lettera di Ragghianti a Barocchi del 18 marzo 1986; E. Pellegrini, *Ragghianti e Longhi in una lettera a Paola Barocchi*, "Predella", 36, 2014, pp. 105-121, in particolare p. 112.

ANNALI 2019_.indd 360 18/11/19 14:25

Dal canto suo, Longhi nutriva per Raimondi un apprezzamento sincero e lo testimonia il fatto che nel luglio 1940 pensasse proprio a lui come possibile condirettore per la parte moderna de "La Critica d'Arte", in sostituzione di Ragghianti, che ai suoi occhi era divenuto una presenza ormai ingestibile:

> egli pretenderebbe ristampare nient'altro che l'articolo già apparso su La Ruota, con una seconda parte anche più confusa e lacunosa della prima; e con certe sciabolate e trombonate che proprio non sono di mio gusto. […] Io penso che se Lei volesse occuparsi della parte moderna, si potrebbe assieme prendere in mano l'impresa e continuarla con più buon senso e più decoro. Altrimenti io dovrò piantare tutto in asso, col risultato di restare privo di qualunque sbocco[31].

E ancora, il 24 gennaio 1942, suggeriva a Raimondi una possibile collaborazione per la sua nuova rivista, "Proporzioni": «Pensi all'aiuto che Le ho chiesto per il mio periodico. Che ne direbbe di… ma sono io che non ho il coraggio di dire il resto»[32]. Come è noto, la proposta longhiana non ebbe seguito, probabilmente per il fatto che Raimondi stesso era impegnato in una propria iniziativa editoriale, quella dei "Quaderni d'Arte Contemporanea", poi rimasta allo stato di progetto, ma può aver inciso anche la volontà di non operare una scelta di campo, che sicuramente lo avrebbe allontanato da Brandi, che il 5 gennaio 1942 gli scriveva: «Se tu, cedendo alla Sirena Longhi, scrivessi prima un articolo per Proporzioni, che continuare la Cartella dei disegni; allora ci dovranno rimpaciare, perché la rottura è inevitabile»[33]. È vero altresì che Raimondi aveva iniziato a manifestare un certo disagio per l'atteggiamento mostrato da Longhi

31 Lettera di Longhi a Raimondi con timbro postale dell'8 luglio 1940 in AGR, *Carteggio con Roberto Longhi*. Qui Longhi fa riferimento al proseguo dell'articolo di C.L. Ragghianti, *Un caso di metodo nello studio dei disegni*, "La Ruota", 2, 1940, p. 215, poi pubblicato su "Le Arti": id., *Sul metodo dello studio dei disegni*, I, 1940, pp. 9-19. Sulle implicazioni politiche della vicenda si veda E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa 2018, pp. 44-45. Su "La Critica d'Arte", che nel 1941 avrebbe cessato la pubblicazione per la parte medievale e moderna, rimando agli studi di E. Pellegrini, *La fondazione de «La Critica d'Arte» nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti. Parte I: 1934-1935*, "Annali di Critica d'Arte", 2, 2006, pp. 453-500; id., *La fondazione de «La Critica d'Arte». Parte II: 1936-1937*, "Annali di Critica d'Arte", 3, 2007, pp. 373-427; id., *La fine della prima serie de «La Critica d'Arte»*, "Annali di Critica d'Arte", 6, 2010, pp. 372-414.

32 Lettera di Longhi a Raimondi del 24 gennaio 1942 in AGR, *Carteggio con Roberto Longhi*.

33 *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 262. Brandi auspicava che Raimondi desse seguito alla sua *Cartella di disegni*, cit. (vedi nota 25), ampliando lo studio ad altri artisti, come ad esempio Manzù. Per i "Quaderni d'Arte Contemporanea" Raimondi aveva chiesto la collaborazione sia di Brandi (*Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. [vedi nota 1], p. 278) che di Argan: si veda la lettera del 4 maggio [1942] di Argan a Raimondi in AGR, *Carteggio con Giulio Carlo Argan* (la corrispondenza Raimondi-Argan, tutt'altro che corposa, si ferma proprio al 1942). È una fase in cui, anche a dispetto delle difficoltà di reperimento della carta, fioriscono numerose iniziative editoriali specificatamente dedicate al contemporaneo: cfr. E. Pellegrini, *Contro l'avanguardia. Il presente eterno del contemporaneo*, "Critica d'Arte", 57-58, 2014, pp. 133-148, in particolare p. 134.

ANNALI 2019_.indd 361 18/11/19 14:25

di fronte agli eventi bellici, proprio nello stesso periodo in cui si rafforzava il legame con Ragghianti, che avrebbe portato nel 1943 all'arresto di Raimondi per sospetto antifascismo, in quanto membro del gruppo di intellettuali che gravitavano intorno allo studioso lucchese[34]. La vicenda produsse i suoi strascichi nell'immediato dopoguerra, quando lo scrittore fu invitato a comparire davanti al Tribunale di Milano come imputato di corruzione di un pubblico funzionario:

> Quando fummo a S. Giovanni in Monte (maggio-giugno del 1943) per la famosa storia, io mandai a mia moglie un piccolo foglietto, che, non ho mai saputo come, capitò in mano della polizia. In calce a questo biglietto io dicevo di dare una mancia al latore. (Pare anzi che sia stato ritrovato in tasca di una guardia carceraria). […] Il mio avvocato mi assicura che il reato deve senz'altro essere condonato in forza dell'amnistia Badoglio, ma occorre dimostrare con documenti ufficiali e testimonianze che io fui detenuto per cause politiche nell'occasione suddetta[35].

34 Già nel 1936 Raimondi aveva apprezzato l'articolo di Ragghianti su Carrà, tanto da indurlo «a ricordare quelli dello stesso su Ghirlandaio, Pollaiolo, ecc. scorsi forse troppo affrettatamente nei primi fascicoli della Critica d'Arte. Spero, venendo a Roma a fine settembre, di conoscerlo di persona, il Ragghianti»: lettera di Raimondi a Brandi del 26 agosto in *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 54. Gli articoli in questione sono: C.L. Ragghianti, *La seconda Quadriennale d'arte italiana*, "La Critica d'Arte", V, 1936, pp. 251-258; id., *La giovinezza e lo svolgimento artistico di Domenico Ghirlandaio*, "L'Arte", XXXVIII, 1935, pp. 167-198; pp. 341-373 (riedito in id., *Studi lucchesi*, a cura di G. Dalli Regoli, Lucca 1990, pp. 12-67); id., *Antonio Pollaiolo e l'arte fiorentina del Quattrocento*, "La Critica d'Arte", I, 1935, pp. 10-17; II, 1935, pp. 69-81; III, 1936, pp. 115-126; IV, 1936, pp. 157-165, poi ripreso anche in *Storia di un problema critico (per Antonio Pollaiolo)*, in id., *Commenti di critica d'arte*, Bari 1946, pp. 117-178. Il 27 dicembre 1938, anno a cui risale con molta probabilità il loro primo incontro, Raimondi scriveva a Brandi: «vedo Ragghianti, qualche volta, e sempre più ne concepisco stima e rispetto fuori del comune. È un tipo molto in gamba»; e ancora, il 19 maggio 1940: «Mi trovo spesso con Ragghianti cui le gravi vicende hanno messo a nudo qualità di umanità, di schiettezza e di onestà tali da fargli scusare le piccole debolezze che ognuno di noi ha» (*Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. [vedi nota 1], pp. 108-109; p. 180); ma già nel marzo del 1939 aveva manifestato empatia per le difficili condizioni dello studioso: «lei pensi a quella che è la vita quotidiana che Ragghianti conduce, che non può non influire anche sul suo modo di pensare, e di esprimersi»: ivi, p. 117. Sull'arresto di Raimondi si veda *Tre voci*, cit. (vedi nota 5), pp. 38-41; A. Rinaldi, *L'arresto di Giorgio Morandi*, in R. Renzi, *La città di Morandi: 1890-1990. Cent'anni di storia bolognese attraverso la vicenda di un grande pittore*, Bologna 1989, p. 98 (dove si fa riferimento all'intercessione di Longhi e di Maccari per la liberazione di Raimondi e Morandi); G. De Luna, *Storia del Partito d'Azione*, Torino 2006, p. 46.

35 Lettera di Raimondi a Ragghianti del 18 novembre 1946 (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi). Raimondi si rivolgeva allo studioso lucchese per ottenere una dichiarazione scritta, che provenendo da un noto antifascista, già Presidente del CTLN, avrebbe certo avuto un peso rilevante in sede giudiziaria. Ragghianti non esitava a inviargli quanto richiesto: «il signor Giuseppe Raimondi, residente a Bologna, piazza Santo Stefano 15, fu arrestato dall'OVRA circa dieci giorni prima del 28 maggio 1943 (data del mio arresto), sotto l'imputazione di aver partecipato al complotto contro la sicurezza dello stato, nel quale fummo implicati io stesso, Cesare Gnudi, Antonio Rinaldi e la sua famiglia, Giancarlo Cavalli, Giorgio Bassani, Luigi Fabbri, Nino Barnoncini, Mario Dalle Piane di Siena, ed altri a Ferrara ed a Bari. Il signor Giuseppe Raimondi venne poi prosciolto in istruttoria, pur essendo un vecchio antifascista mai iscritto al cessato P.N.F., poiché nulla si poté provare a suo carico, come a carico del pittore Giorgio Morandi pure di Bologna, se non l'amicizia personale che da molti anni lo legava a tutti noi» (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi, allegato alla minuta di Ragghianti del 18 novembre 1946; documento riprodotto per intero in *Tre voci*, cit. [vedi nota 5], pp. 38-39). Nel 1950 Raimondi partecipò al *Convegno nazionale*

ANNALI 2019_.indd 362 18/11/19 14:25

Nel settembre del 1943, a causa dei bombardamenti, Raimondi è costretto a lasciare Bologna per trasferirsi con la famiglia a Portomaggiore, dove approfitta della pausa coatta dagli affari per dedicarsi allo studio: «sento che devo colmare un "vuoto", nella mia cultura, che solo adesso sto avvertendo»; legge Proudhon e Tocqueville «che è bello, in parte, come Stendhal»[36]. Letture che offrono delle precise coordinate di tipo ideologico e che certamente influirono nel determinare quel rovesciamento di prospettiva, basato sulla consapevolezza dell'impossibilità di separare cultura e impegno civile, che verrà esplicitato nelle pagine del suo romanzo più celebre, *Giuseppe in Italia*, pubblicato nel 1949 da Mondadori nella collana di studi e testi politici: «In quanto ai concetti estetici, le nuove esperienze di vita civile non fecero che confermare in me l'opinione di un isolamento spaventoso dell'arte in una società che si modifica in vista di un futuro di eguaglianza. L'artista, anzi l'uomo, è in cerca di una verità fondata sul reale e sull'umano»[37]. L'anno precedente era uscito, per la stessa collana, *Dal diario di un borghese e altri scritti* di Ranuccio Bianchi Bandinelli, opera che presenta delle affinità con il testo raimondiano, sia dal punto di vista della struttura ma anche in quanto «confessione di un intellettuale "puro" destato dalla guerra ai problemi della crisi contemporanea»[38]. Entrambe le opere testimoniano di come la guerra avesse rappresentato per molti intellettuali un vero e proprio spartiacque, l'occasione per una presa di coscienza forzata che in Raimondi era il frutto di una "sensibilità sociale" che aveva radici profonde. La sua passione politica, «così radicata, e nascosta», traeva origine nell'infanzia e nella prima giovinezza: «Raimondi ha incontrato in casa propria i generosi anarchici e socialisti bolognesi: ha visto da vicino, nel 1914, la Settimana Rossa: in quell'occasione ha conosciuto Serrantoni e Borghi»[39]. Inoltre, alla metà degli anni venti, lo scrittore figurava tra i collaboratori della rivista "Il Baretti", il quindicinale fondato da Pietro Gobetti, su cui

sulla Resistenza e la cultura italiana, che si tenne a Venezia nel mese di aprile: AGR, *Carteggio con Umbro Apollonio*, lettera di Apollonio del 2 maggio 1950.

36 Citazioni tratte rispettivamente dalle lettere di Raimondi a Brandi del 23 e 20 gennaio 1944: *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), pp. 346-347. Il 22 marzo 1944, Longhi scriveva a Raimondi: «beato lei che a Portomaggiore si concede anche il lusso di lavorare. Dalle parti nostre con due o tre allarmi al giorno ogni programma di vita organizzata va a rotoli e le giornate passano come un lampo (spesso, come un tuono!). Non parliamo poi di veder gente. Nessuno si muove. Anche del telefono ci si serve a malincorpo. E poi chi vedere? Soffici? Carena? Per qualche tempo s'è visto Maccari, anzi l'ho ospitato a Borgo San Jacopo; ora è di nuovo a Vittoria Apuana; ma dovrebbe tornare. Da Roma qualche notizia, in lettere portate a mano. La vita, dicono, fatta rionale; Cecchi che scende a basso verso sera, per parlare col Sor Quirino (il portiere) e prendere un fiasco d'acqua alla fontanella. […] De Chirico, refugé non si sa bene dove, tra Lazio ed Umbria. Cardarelli sulla via delle cucine popolari. Barilli sbrindellato. Bartoli attendente a casa» (AGR, *Carteggio con Roberto Longhi*).

37 Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit. (vedi nota 10).

38 R. Bianchi Bandinelli, *Dal diario di un borghese e altri scritti*, Milano 1948.

39 Raimondi, *Giuseppe in Italia*, cit. (vedi nota 10), p. 16; id., *Grande compianto della città di Parigi, 1960-1962*, Milano 1963, p. 7; cfr. anche Lepri, *Giuseppe Raimondi (1898-1985)*, cit. (vedi nota 5), in part. p. 172.

ANNALI 2019_.indd 363 18/11/19 14:25

pubblicò una serie di articoli, tra cui uno dedicato a *Croce, critico letterario*, nel quale evidenziava alcune presunte aporie nella lettura della poesia di Leopardi da parte del filosofo[40]. E, sebbene Raimondi non possa essere considerato un intellettuale militante, nel senso proprio del termine, almeno a paragone con altre figure, come quelle di Argan e Ragghianti, solo per citare due casi esemplari, certe sue scelte non possono certo definirsi apolitiche. La collaborazione a "Il Mondo", il settimanale di cultura laica e democratica diretto da Mario Pannunzio, o l'adesione all'iniziativa terzaforzista di "Criterio", offrono delle chiavi interpretative che contribuiscono a meglio delinearne la figura in un orizzonte, quello dell'Italia degli anni cinquanta e sessanta, in cui appare difficile operare una netta distinzione tra questioni prettamente storico-artistiche, o culturali in senso più generale, e appartenenze politiche, per cui anche il dibattito intorno ai fatti artistici finisce per assumere inevitabilmente una connotazione di tipo ideologico.

Proprio nella redazione de "Il Mondo" gravitavano molti ex allievi di Croce, tra cui Flora, Fubini e lo stesso Ragghianti, che nell'agosto 1956 invitava Raimondi, anche a nome di Antoni, Valiani e Visentini, a collaborare a "Criterio", proponendogli addirittura una rubrica fissa:

> Cultura, società politica: penso che gli argomenti che Le andrebbero meglio, desumendo dalla sua produzione letteraria recente, sarebbero i primi due, in connessione, secondo che Lei fa spesso portando i fatti letterari alla loro riflessione morale o sentimentale, e vedendone le sottili interferenze col costume storico[41].

Il rapporto tra Raimondi e Ragghianti si intensificò a partire dall'immediato dopoguerra, trasformandosi in un fattivo sodalizio basato, *in primis*, sulla comune affinità

40 G. Raimondi, *Croce, critico letterario*, "Il Baretti", 16, 1925, p. 1. Su "Il Baretti" si rimanda agli studi di M.C. Angelini, in particolare *Il Baretti (1924-1928)*, Roma 1978; più specifico per la tematica storico-artistica G. Tomasella, *Il "Baretti" e il dibattito artistico italiano degli anni Venti*, "Studi piemontesi", 20, 1991, pp. 11-19. In AGR è conservato un biglietto di condoglianze di Gobetti a Raimondi per la morte del padre con timbro postale del 19 marzo 1925. Non sono documentati rapporti epistolari tra Raimondi e Croce, almeno per quanto è emerso dai rispettivi archivi privati, ad eccezione di una sola carta in cui Raimondi, in qualità di segretario di redazione de "La Ronda", si rivolge all'Amministrazione de "La Critica" sollecitando lo scambio tra le due riviste, con parole che in qualche modo contribuiscono a definire il controverso rapporto tra Croce e il gruppo "rondiano": «da parecchi mesi mandiamo la nostra rivista alla vs. Critica proponendo il cambio; e ancora dobbiamo ricevere una parola di risposta, per sapere se tale cambio viene accettato o meno. E in tale caso, vi preghiamo di rispedirci la nostra rivista» (Napoli, Fondazione Biblioteca Benedetto Croce, *Carteggio con Giuseppe Raimondi*, cartolina di Raimondi del 2 settembre [1919]).

41 Lettere di Ragghianti a Raimondi del 7 e 11 agosto 1956; il 30 agosto Raimondi inviava la sua adesione: tutti i documenti in AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*; sulla rivista Raimondi pubblicò un unico saggio dedicato a Manzoni: G. Raimondi, *Osservazioni sui Promessi Sposi*, "Criterio", 5, 1957, pp. 364-370. Sulla posizione "terzaforzista" di Raimondi si veda la lettera di Raimondi a Ragghianti del 27 luglio 1957, relativa alla presunta conversione *in extremis* al cattolicesimo dello scrittore Curzio Malaparte (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi).

ANNALI 2019_.indd 364 18/11/19 14:25

di gusto. Ed è sulla base di questa consonanza che lo studioso lucchese non mancò di coinvolgerlo in alcune delle innumerevoli iniziative di cultura da lui promosse: nel 1945 lo chiamò a collaborare alle Edizioni U, in cui pubblicarono Vitali, Gnudi, Longhi, Venturi e Raimondi ricambiava richiedendone la collaborazione alla rivista "Il Foscolo", per la quale sollecitava un articolo di Ragghianti a carattere storico-politico[42].

Gli anni tra il 1947 e il 1950 vedono la collaborazione di Raimondi alla rivista brandiana "L'Immagine", su cui uscì a puntate il *Giuseppe in Italia*. Al di là del rapporto di amicizia con il suo fondatore, l'adesione di Raimondi passava certamente anche per il fatto che la rivista si collocasse al di fuori di qualsivoglia «poetica di cenacolo» e, sul versante politico, «a sinistra, ma senza nessun partito preciso: liberissima»[43]. Allo scrittore si devono alcuni brevi interventi su De Pisis e Morandi, di cui uno in relazione alla ben nota polemica che in quegli anni investiva il pittore bolognese, accusato di praticare una pittura «pura» e poco «sociale»[44].

Conclusa l'esperienza de "L'Immagine", Raimondi pubblicò alcuni importanti contributi su "Paragone" – con gran dispetto di Brandi, che lo accusava senza mezzi termini di essere «passato alla rivale», che definiva «sempre più rancida e curialesca» –, forse il vertice della sua produzione saggistica di argomento storico-artistico. Due di questi, dedicati rispettivamente agli inizi pittorici di De Pisis e alla "congiuntura metafisica" Morandi-Carrà, sono la testimonianza di come la conoscenza diretta degli artisti costituisse per Raimondi una premessa essenziale ai fini della formulazione del giudizio critico[45]. L'affinità con Longhi era il frutto, da un lato, della mutua convergenza di gusto

42 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi, lettera di Raimondi a Ragghianti del 23 luglio 1945, su carta intestata "Il Foscolo/ Letteratura arte storia/ Bologna". Non risultano numeri editi della rivista, che rimase quindi allo stato di progetto. Raimondi non pubblicò nell'ambito delle Edizioni U, dove Ragghianti dirigeva due collane editoriali: i *Quaderni d'Arte* e i *Saggi di Critica d'Arte*, su cui si rimanda a E. Savino, *La diaspora azionista. Dalla Resistenza alla nascita del Partito Radicale*, Milano 2010, in particolare pp. 132-136. Già nel 1941 Ragghianti aveva cercato di coinvolgere Raimondi nella collana Einaudi da lui diretta, *Biblioteca d'Arte*, proponendogli una monografia su De Pisis: *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), pp. 224 e 320.

43 *Proposito*, "L'immagine", 1, 1947, p. 1; lettera di Brandi a Raimondi del 14 dicembre 1945 riprodotta in *Il tempo dell'Immagine*, cit. (vedi nota 5), p. 189.

44 G. R. [G. Raimondi], *L'arte che si capisce*, "L'Immagine", 14-15, 1949, pp. 460-461, in risposta all'articolo di r.d.g. [Raffaele De Grada], *Cronache d'arte. Un pittore puro*, "L'Unità", 6 gennaio 1950, in cui Morandi è etichettato come «il pittore degli intellettuali isolati e che sentono freddo», definizione che Raimondi smentisce categoricamente: sul tema si veda E. Petti, *Il dopoguerra di Cesare Brandi*, in *Il tempo dell'Immagine*, cit. (vedi nota 5), pp. 101-133. Gli altri articoli di Raimondi di argomento storico-artistico pubblicati su "L'Immagine" sono: G. Raimondi, *Morandi «dopo-la-liberazione»*, 3, 1947, pp. 176-178; id., *Un saluto a De Pisis*, 12, 1949, pp. 183-184.

45 G. Raimondi, *Inizio di de Pisis*, "Paragone", 7, 1950, pp. 29-33; id., *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, "Paragone", 19, 1951, pp. 18-27; id., *Le stampe di Giorgio Morandi*, cit. (vedi nota 15). La citazione è tratta dalla lettera di Brandi a Raimondi del 17 ottobre 1951 (AGR, *Carteggio con Cesare Brandi*); sul rapporto Brandi-Longhi si veda V. Brandi Rubiu, *Brandi e Longhi (appunti e citazioni per una storia mai scritta)*, in *Longhi-Brandi: convergenze divergenze, atti dell'Incontro di studio presso la Fondazione Longhi* (Firenze, 27 maggio 2008), a cura di M.C. Bandera, G. Basile, Saonara 2010, pp. 9-12.

ANNALI 2019_.indd 365 18/11/19 14:25

rispetto ad un "canone" ben preciso, che vedeva in Morandi l'artista per eccellenza, ma derivava anche dalla qualità letteraria degli scritti raimondiani, che non potevano non riscuotere il plauso dello storico dell'arte che più di ogni altro aveva posto la scrittura al servizio dell'immagine, con esiti per cui si stenta a trovare confronti, almeno nel panorama italiano[46]. Tuttavia, rispetto alla prosa longhiana, la lingua di Raimondi è, se si vuole, ancor più poetica ed evocativa; solo per citare qualche esempio, così descrive i *Fiori* di Morandi, datati 1913: «Già i petali si ispessiscono, in cotesti fiori, di una loro carne di dolore, foglie si maculano di una ruggine di elegia antica», o il perduto *Autoritratto* del 1919: «il volto è tinto, ai margini, di un intenso chiaroscuro; gli occhi, tagliati, intagliati nell'ovale, sono collocati sotto il potente arco dell'orbita, come due piccioni quieti; i capelli, ammassati in un unico casco nero, denso. […] la bocca è un'apertura di vaso etrusco; una svasatura»[47]. In sostanziale analogia col metodo longhiano, Raimondi costruisce una storia dell'arte incentrata sul succedersi di singole individualità artistiche connesse l'una all'altra, senza limiti di tempo e di spazio: così «la strada di Piero della Francesca può condurre al Doganiere Rousseau», mentre lo stile dell'incisione di Morandi «sta degnamente insieme con i disegni a matita nera di Seurat, e con le acqueforti, occorre dirlo, di Rembrandt»[48]. La sua è una critica d'arte che corre costantemente sul filo del ricordo, in cui numerosi sono i riferimenti autobiografici, come nell'*incipit*, dal sapore quasi proustiano, del saggio dedicato agli esordi di De Pisis:

> A parte qualche teletta o cartoncino, di scene pastorali, dipinti, ricordano i famigliari, nella villa della Longara; e un autoritratto del tutto 'ottocento' (che io vidi); cose rimaste tra la polvere del palazzetto paterno di via Montebello, e ricomparsi, in seguito, come fantasmi archeologici nelle stanzone della sorella in Palazzo Pareschi; mi sforzo di ricordare cosa dipingesse il 'giovinetto poeta' negli anni della nostra adolescenza: 1913-1915. Quasi niente raccapezzo; all'infuori di quei primitivi e privati documenti[49].

46 L'influsso di Longhi sulla scrittura di Raimondi è già stato messo in evidenza, così come il rapporto con Anna Banti, che pure meriterebbe di essere ulteriormente approfondito: M. Lipparini, *Tra parola e immagine*, cit. (vedi nota 5). Su Longhi "scrittore" si veda *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, atti del convegno (Firenze, settembre 1980), a cura di G. Previtali, Roma 1982; M. Bertelli, *Romanziere lucidissimo: critica d'arte e narratività nella scrittura di Roberto Longhi*, "Studi di Memofonte", 18, 2017, pp. 230-242; G. Tomasella, *La "militanza" futurista di Roberto Longhi*, "Op. cit.", 70, 1987, pp. 37-48. Sul rapporto arte-letteratura si segnala la lettera di Longhi a Raimondi del 10 luglio 1950: «Il suo scritto mi piace molto, specialmente per le belle, calzanti citazioni di poesia bolognese che sono utili per ristabilire le normali comunicazioni fra parola e figura» (AGR, *Carteggio con Roberto Longhi*; il riferimento è a G. Raimondi, *I bolognesi del Trecento*, "Giornale dell'Emilia", 7 luglio 1950, p. 3).

47 Id., *La congiuntura metafisica Morandi-Carrà*, cit. (vedi nota 45), pp. 20, 25.

48 Id., *La mostra delle incisioni di Morandi*, "Critica d'arte", 8, 1949, pp. 87-88.

49 Id., *Inizio di de Pisis*, cit. (vedi nota 45), p. 29.

ANNALI 2019_.indd 366 18/11/19 14:25

Ma è nell'intervento dedicato alla pittura di Felice Giani che Raimondi affronta un nodo centrale della sua riflessione estetica, ossia il ruolo di primo piano svolto dalla cultura francese in quel processo di svecchiamento e superamento di una fase di decadenza che Raimondi fa coincidere con il barocco e il rococò, definiti «l'ancien règime dell'arte», giungendo a teorizzare una vera e propria rinascita *post* 1789:

> un abisso è scavato fra l'arte che incomincia con la Rivoluzione, e si completa nel periodo dell'Impero, e quella che in Europa si era fatta prima della Rivoluzione. In quell'abisso, non solo metaforico, son sepolte ideologie, religiose e pratiche, morali ed estetiche, il cui odore di putrefatto ancora si spande nel mondo. Ma da un odore di morte non si dà nuova vita all'umanità. Una rivoluzione politica contiene tanto di ragioni morali ed estetiche quante il cuore dell'uomo ne può contenere. E fu la Francia, come si sa, che mise mano per prima a scavare quel vuoto; così come essa ebbe la grande parte nel costruire una nuova civiltà, al di qua del vuoto[50].

In questo contesto si colloca l'esperienza di Giani, che proprio in quegli anni Longhi si proponeva di recuperare attraverso una serie di articoli comparsi in successione su "Paragone", appello prontamente accolto da Raimondi[51]. Se l'operazione longhiana nasceva con l'intento di contrapporre la figura dell'artista piemontese al «neoclassicismo nostrano degli Appiani, Landi, Benvenuti, Camuccini, tutti proni ai consigli inopportuni del Wincklemann», facendo di Giani un precursore del movimento "preromantico" in Europa, in lui Raimondi individuava quella passione civile che sola era in grado di produrre una rinascita artistica, come era avvenuto in Francia con David, «pittore e figlio di fabbro e commerciante in ferro», di cui volutamente calca le umili origini, secondo quel processo di identificazione che costituisce la cifra del suo approccio al fatto artistico[52]. È un'interpretazione che tende a identificare arte

50 G. Raimondi, *Felice Giani, o del romanticismo*, "Paragone", 11, 1950, p. 17; si veda anche id., *Il passaggio di Felice Giani*, (*La valigia delle Indie*), "Il Mondo", 22 marzo 1955, p. 11.

51 Si vedano le lettere di Longhi a Raimondi del 28 settembre e del 5 ottobre 1950 (AGR, *Carteggio con Roberto Longhi*). L'articolo di Raimondi segue quelli di E. Golfieri, *Felice Giani (1758-1823)*, "Paragone", 7, 1950, pp. 23-28 (con una postilla a firma r. l. alle pp. 28-29) e A. Corbara, *Ancora sul Giani preromantico*, "Paragone", 9, 1950, pp. 45-50. Longhi stesso tornerà sul medesimo tema: R. Longhi, *Due disegni del Giani*, "Paragone", 27, 1952, p. 62. E ancora, il 6 novembre 1952, Raimondi scriveva a Ragghianti per proporgli un breve scritto su Giani da pubblicare su "seleArte": «Lei sa che io fui, per così dire, tra i… pionieri gianeschi; anzi gianisti. Ho ancora qualche pezzo inedito, e credo piuttosto épatant. (Le dirò, che un giorno vorrei fare un libretto sul Giani, anche e soprattutto per metterlo in rapporto a fatti di letteratura europei che assai mi stanno a cuore)» (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi).

52 r. l., postilla ad A. Corbara, *Ancora sul Giani preromantico*, cit. (vedi *supra*), p. 28; Raimondi, *Felice Giani*, cit. (vedi nota 50), p. 19. Il 4 dicembre [1951?] Longhi scriveva a Raimondi: «Mi son letto "con mucho gusto" le sue pagine su Giani. Bellissime e le spedisco subito in tipografia. […] Che il neoclassicismo sia anch'essa, mentalmente, "romanticismo" siamo d'accordo; ma non v'è dubbio che sia bene, nella sotto-

ANNALI 2019_.indd 367 18/11/19 14:25

e impegno civile, ma al tempo stesso si sforza di svincolare la creazione artistica da preoccupazioni di tipo contenutistico, sulla scia di quella che Flora, sulle pagine de "Il Mondo", chiamava «responsabilità sociale» degli artisti: una terza via, dunque, tra le "torri d'avorio" e l'estetica di partito[53].

Ancora al principio degli anni cinquanta, stavolta nell'orbita delle iniziative ragghiantiane, Raimondi è chiamato a far parte del comitato esecutivo della mostra itinerante dedicata all'arte italiana in Germania e del comitato generale della *Mostra d'arte contemporanea della città di Firenze*. Quest'ultima manifestazione, pensata da Ragghianti con cadenza biennale, si inseriva nel progetto di qualificazione di Firenze come città del contemporaneo, emancipandola dal ruolo ancillare nei confronti di Venezia e Roma e al tempo stesso mirava a offrire nuove occasioni espositive per gli artisti italiani[54]. In questo caso, la presenza di Raimondi si rivela fondamentale per bilanciare le varie tendenze in seno al comitato, ma anche per ottenere la partecipazione di Morandi, che nelle intenzioni degli organizzatori avrebbe dovuto essere il protagonista di una delle monografiche riservate a grandi personalità previste per la prima edizione[55]. Nelle riunioni, Raimondi prende più volte posizione, dichiarandosi contro le personali di Scialoja, «molto giovane, e incertissimo sul da fare», e Capocchini, «dilettantesco» nonostante «i capelli bianchi», mentre il suo nome compare nelle commissioni preposte all'organizzazione delle mostre dedicate a Rosai, ai futuristi toscani e a Marcucci, insieme con Ragghianti e Parronchi[56]. Spende parole elogiative

specie, insistere sulla specie più viva "anglo-bolognese" per dir così, e quella più archeologizzante e duramente "repubblica-romana" di David etc., Giani appartiene piuttosto alla prima serie» (AGR, *Carteggio con Roberto Longhi*). Da nota che Raimondi definì i ritratti di David «*ritratti morali*»: G. Raimondi, *David, cet astre froid*, "Paragone", 317/319, 1976, p. 208.

53 F. Flora, *L'arte e la critica*, "Il Mondo", 19 gennaio 1952, p. 7, recensione al volume di C.L. Ragghianti, *L'arte e la critica*, Firenze 1951.

54 Sulla *Italienische Kunst der Gegenwart* si veda A. Ducci, *Ragghianti e la promozione dell'arte italiana all'estero negli anni della ricostruzione: lo strumento delle mostre*, in «*Mostre permanenti*». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di E. Pontelli, S. Massa, Lucca 2018, pp. 57-76, in particolare pp. 69-76 e la relativa scheda in ivi, pp. 181-182. Sulla "Biennale fiorentina" si veda S. Massa, *Le 'mostre rapite': storie di esposizioni incompiute*, in ivi, pp. 101-114, in particolare pp. 111-112; Pellegrini, *Contro l'avanguardia*, cit. (vedi nota 33), pp. 136-139.

55 Nel verbale della seduta pomeridiana del 10 febbraio 1951 viene riconfermato all'unanimità il nome di Morandi come primo artista designato per la mostra monografica e Gnudi, Raimondi, Brandi e Ragghianti «si impegnano a compiere opera personale per vincere l'avversione che l'artista ha per le mostre delle sue opere». Si veda anche la minuta di Raimondi a Ragghianti del 5 febbraio 1951, in cui Raimondi sostiene che Morandi finirà col cedere: «Ma ci vorrà molta pazienza, e un poco di diplomazia». Sulla funzione di Raimondi all'interno del Comitato generale di cui facevano parte anche Argan, Brandi, Gnudi, Marchiori, Rossi, Masciotta, Morisani, Pacchioni, Parronchi e Wittgens, cfr. la lettera di Ragghianti del 20 febbraio 1951, in cui questi lamenta il fatto che dopo la sua partenza «la rottura dell'equilibrio si è ad un certo punto fatta sentire». I documenti citati sono conservati in AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*.

56 Minuta di Raimondi a Ragghianti del 17 febbraio 1951 e verbali delle sedute dell'11 e 24 febbraio 1951 in AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*. Nel verbale della seduta pomeridiana del 24 febbraio 1951, Raimondi dice di non trovare pienamente convincenti le rappresentative di Mirko, Capocchini e Cagli.

ANNALI 2019_.indd 368 18/11/19 14:25

per Lea Colliva, «che in un certo momento si trovò ad essere, in Emilia, l'unica pittrice di qualche valore, dopo s'intende, Morandi», per la quale proporrà l'anno successivo una vetrina alla galleria La Strozzina, diretta da Ragghianti[57]. Ancora in seno alla "Biennale fiorentina", si batte a favore degli scultori, proponendo il nome di Fazzini e invitando i colleghi a «largheggiare» in opere per le personali di Marini e Manzù[58].

A partire dal secondo dopoguerra, Raimondi si dedica anche all'attività curatoriale: dopo la mostra delle acqueforti al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, l'esposizione più nota è certamente la personale di Filippo De Pisis allestita nel giugno-luglio 1951 a Ferrara, presso il Castello Estense, intorno a cui fiorino una serie di fondamentali studi sull'artista, mentre nell'ambito dell'attività de La Strozzina organizzò le personali di Mario Cavaglieri e Carlo Corsi[59]. Entrambi gli artisti, insieme a Morandi, sono tra i nomi che compaiono tra le prime scelte nella selezione delle opere per la Galleria d'Arte Italiana Contemporanea progettata presso la sede della Olivetti a Ivrea, di cui Raimondi era consigliere, insieme a Ragghianti e Geno Pampaloni[60]. Anche in questo caso era stato lo studioso lucchese a coinvolgerlo nell'impresa, proprio in sostituzione di Morandi:

57 Verbale della seduta del 25 febbraio 1951 in AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*; lettera di Raimondi a Ragghianti del 21 gennaio 1952 in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi. La vetrina si tenne nell'aprile del 1952: «*Mostre permanenti*», cit. (vedi nota 54), pp. 46, 294. In seguito Raimondi scriverà la presentazione al catalogo *Furore e poesia di Lea Colliva*, a cura di G. Ruggeri, Bologna 1970.

58 Verbale della seduta del 25 febbraio 1951 (AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*). Per Manzù in particolare Raimondi caldeggiava la presenza in mostra dei bozzetti per le Porte di San Pietro.

59 *Giorgio Morandi*, catalogue de l'exposition organisée en collaboration avec l'Institut de culture italienne (Bruxelles, Petite Galerie du Seminaire des Arts, 21 mai-3 juin 1949), avec un essai de G. Raimondi, Bruxelles 1949; sulla mostra si vedano le lettere di Raimondi a Ragghianti del 22 marzo, 8 aprile e 3 giugno 1949 (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi). Nell'autunno del 1948 si era tenuta anche la mostra delle incisioni di Morandi alla Calcografia nazionale: G. Raimondi, *La mostra delle incisioni di Morandi*, "Critica d'Arte", 8, 1949, pp. 84-88. Il saggio di presentazione alla mostra di Bruxelles uscì su "Les arts plastiques" e in italiano su "La Fiera Letteraria": G. Raimondi, *Giorgio Morandi*, "Les arts plastiques", 3-4, 1949, pp. 122-134; id., *Le cose dell'uomo nell'opera di Morandi*, "La Fiera Letteraria", 48, 1949, pp. 1, 3-4. Apollonio, in una lettera del 13 febbraio 1950, lo definiva «uno degli scritti più importanti su Morandi» e chiedeva a Raimondi di poterlo pubblicare in *Panorama dell'arte italiana*, il «volume annuale ripartito per mesi sul tipo di quello francese "Panorama des arts"» curato da lui e da Valsecchi per l'editore Lattes (AGR, *Carteggio con Umbro Apollonio*; G. Raimondi, *Giorgio Morandi*, in *Panorama dell'arte italiana*, Torino 1950, pp. 63-75). *Catalogo della mostra di Filippo De Pisis*, Ferrara 1951, a cui seguì la monografia G. Raimondi, *Filippo De Pisis*, Firenze 1952 (preceduta da id., *Filippo De Pisis: disegni*, Venezia 1950). Il 1951 è anche l'anno di uscita del fondamentale studio di F. Arcangeli su "Paragone", *Appunti per una storia di De Pisis*, 19, 1951, pp. 27-46. *Pitture di Mario Cavaglieri 1908-1952*, catalogo della mostra (Firenze, La Strozzina, 18 marzo-aprile 1953), a cura di G. Raimondi, Firenze 1953; *Carlo Corsi alla Strozzina*, opuscolo della mostra (Firenze, La Strozzina, 4-20 maggio 1955), [s.l. s.d.], su cui si vedano le relative schede a cura di G. Zaganelli ed E. Pellegrini in «*Mostre permanenti*», cit. (vedi nota 54), rispettivamente p. 196; pp. 206-207.

60 Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico*, cit. (vedi nota 31), p. 101; *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, catalogo della mostra (Ivrea, Officina H, 22 novembre-15 dicembre 2002), a cura di R. Zorzi, Milano 2002.

ANNALI 2019_.indd 369 18/11/19 14:25

> Carissimo Raimondi, la Olivetti spende qualche milione all'anno per acquistare opere d'arte. Ho consigliato che facciano una galleria ad Ivrea; consiglio accolto, ci avevano pensato anche loro. Ora si tratta di pianificare gli acquisti, sicché entro qualche anno la galleria possa essere rappresentativa almeno dell'arte attuale. Si era pensato di fare una Commissione di acquisti con un rappresentante della Olivetti, me e un pittore noto; e avevo allora chiesto a Morandi. Il quale ha detto picche, con le solite manifestazioni di modestia e rincrescimento. Ho allora proposto di fare a meno del pittore, e di chiamare un altro critico, indicando Lei, col quale andrei perfettamente d'accordo, e lo so per lunga esperienza; e non tanto perché siamo sempre (non si può umanamente) dello stesso parere, ma perché siamo tutte e due persone comprensive e capaci di non esagerare. […] Forse qualche pittoscultografoceramico strillerà, appunto perché non c'è la presenza sindacalmente rassicurante dell'"artista". Ma credo che ce ne possiamo molto semplicemente disinteressare[61].

Non solo le gallerie d'arte o gli studi degli artisti, anche le mostre erano luoghi abituali per effettuare acquisti destinati alla collezione: dalla corrispondenza intercorsa con Ragghianti, apprendiamo che Raimondi lamentava la difficoltà di reperire opere di qualità alla Biennale veneziana, manifestazione di cui rimarcava il progressivo declino e verso le cui scelte fu molto critico, in particolare dopo l'esclusione di Marcucci[62]. Egli inoltre instette molto con i colleghi sulla necessità di documentare e valorizzare la produzione giovanile degli artisti:

> io sarei del parere, per quanto riguarda alcuni tra i maggiori artisti nostri, e tuttora operanti, che sia conveniente cercare di assicurarsi opere loro non solo di questi ultimi, ma anche (e in taluni casi soprattutto) dei loro inizi e comunque di vari loro periodi.

61 Lettera di Ragghianti a Raimondi del 25 giugno 1954 in AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*. Si vedano anche le lettere di Pampaloni a Ragghianti del 3 maggio e 19 giugno 1954, in cui viene confermato il nome di Raimondi (FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5), che il 30 giugno 1954 accettava di far parte della commissione acquisti (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi).

62 «Di Venezia, e dello sconcio spettacolo offerto da quel consesso di giudici del cavolo, non ho voglia di parlare. Dico solo che la loro asineria e loro malafede saranno pagate, e pagate a caro prezzo. Ma intanto dobbiamo sorbirci lo spettacolo»: minuta di Raimondi a Ragghianti del 5 ottobre 1954 in AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*; cfr. anche la lettera del 14 gennaio 1952: «Il rifiuto di Marcucci, che io stimo molto, ha aggiunto un altro spessore di nausea a quello che provavo già per quella putrefatta istituzione» (*ibidem*). Raimondi accettò comunque di collaborare al catalogo dell'Esposizione internazionale con scritti su Leonardo Castellani e Giovanni Ciangottini: *XXVIII Esposizione biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956), Venezia 1956, pp. 51-52; *XXXII Esposizione biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964), Venezia 1964, pp. 88-89. Il 24 agosto 1955, Ragghianti proponeva a Raimondi di recarsi a Prato alla *Mostra di sessanta maestri del prossimo trentennio* per effettuare acquisti per la collezione (AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*).

ANNALI 2019_.indd 370 18/11/19 14:25

> Questo vale per Morandi, come per Carrà, De Pisis, Rosai […] considerando che la ricerca delle loro opere più "vecchie" si fa sempre più difficile[63].

Come già evidenziato, la sua attività di critico d'arte contemporanea si concentra in particolare sul versante italiano, con una predilezione per il figurativo che si situa al di là del binomio astrazione-arte della realtà, tendenza condivisa anche da altri storici dell'arte, tra cui Marangoni, che il 16 dicembre 1956 gli scriveva:

> Io sono, come Lei, un grande ammiratore di De Pisis, di Morandi, di altri nostri (Manzù); di Matisse, di Modigliani, di Utrillo, perfino, in qualche rara opera del "poeta" Rousseau, e non mi parrebbe, quindi, di essere un "codino"; ma preferirò sempre essere chiamato così, che incassare tanta robaccia, di cui non si parlerebbe nemmeno se non ci fossero gli snobs, gli speculatori, i paurosi e gli imbecilli a farle réclame. Non ho ragione? Purtroppo mi addolora vedere un Venturi, e persino un Longhi, tener mano a questa triste farsa[64].

Il 6 gennaio 1957, Raimondi rispondeva:

> La sua lettera mi trova d'accordo perfettamente in ogni punto: le cose dell'arte vanno male, assai male, anzi peggio di così non potrebbero. Anche perché è la cosiddetta "critica" che serve ad aumentare la confusione generale. Anche io sarei tentato, qualche volta, di prendere la penna e scrivere chiaramente, e violentemente, quello che questa gente – i critici – si merita. E poi finisco sempre per rimandare. Non ne vale la pena. Mi accontento quindi di starmene zitto, oppure, mi limito ad esternare la mia noia, verso di loro, occupandomi di quelle poche cose, di quella ultima pittura che ancora merita di essere studiata, e ricordata. E sono pochissimi autori: lei li conosce. Oppure cerco di portare l'attenzione dei lettori intelligenti su opere del recente passato: per esempio qualcosa dell'ottocento francese e italiano, tra quelle che meno sono conosciute[65].

63 Lettera di Raimondi a Ragghianti del 20 luglio 1954 in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi. È fondamentale ricordare che Raimondi cedette alla costituenda Galleria Olivetti tre dipinti di Morandi di sua proprietà (si veda la minuta di Raimondi a Pampaloni del 30 maggio 1955 in AGR, *Carteggio con Geno Pampaloni*) e ciò determinò la rottura definitiva dei rapporti col pittore bolognese, che non gli perdonava la disinvoltura con cui aveva condotto l'operazione, oltre al fatto di non averlo preventivamente informato: cfr. *Cesare Brandi, Giuseppe Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 42, nota 4; *Tre voci*, cit. (vedi nota 5), pp. 199-200. Sul rapporto tra Raimondi e Morandi si veda G. Raimondi, *Anni con Giorgio Morandi*, Milano 1970; G.C. Cavalli, *Il carteggio Morandi-Raimondi*, "Critica d'arte", 6, 1985, pp. 60-68.

64 AGR, *Carteggio con Matteo Marangoni*.

65 La lettera è pubblicata in *Matteo Marangoni. Carteggi (1909-1958)*, a cura di L. Barreca, Palermo 2006, pp. 217-218. Nello stesso anno Raimondi contribuì alla miscellanea di studi in onore di Marangoni con il saggio *Il pittore Flaminio Torri detto Flaminio degli Ancinelli*, in *Studi in onore di Matteo Marangoni*,

ANNALI 2019_.indd 371 18/11/19 14:25

Detto ciò, al fine di delineare con ancora maggior precisione il posizionamento di Raimondi all'interno del panorama critico dell'epoca, sarebbe utile approfondire il rapporto con artisti apparentemente lontani dalla sua linea di gusto, come Guttuso, a cui dedicò alcuni importanti contributi e recensioni. Sull'onda di un mai sopito interesse per la grafica, che aveva accompagnato il suo percorso fin dagli esordi – basti pensare alla monografia sui *Disegni di Carlo Carrà*, edita nel 1942 da Hoepli e all'articolo dedicato alle incisioni di Morandi, uscito nel 1948 su "Proporzioni" – e di fatto comune a larga parte della critica d'arte novecentesca, Raimondi dedicò uno scritto al catalogo della *Mostra di disegni di Guttuso*, che si tenne nel 1965 a Bologna, presso la Galleria de' Foscherari[66]. Come confermato dallo stesso Guttuso, Raimondi aveva saputo mettere in luce come nessun altro il dramma interiore dell'artista:

> Credo siano le più belle pagine che siano mai state scritte sul mio lavoro. Quelle certamente che mi hanno toccato di più perché più acutamente penetrano in un certo nodo, e forse in una mia contraddizione, e perché sono quelle che più alimentano la mia speranza, e mi fanno pensare di non aver dipinto, nell'insieme, invano; né, di aver cercato inganni o d'essermi mascherato per far piacere a qualcuno. Se la sostanza della realtà mi è sfuggita deve essere stato (ed è stato) per troppo amore di essa, ed è questa la sola cosa di cui possa vantarmi[67].

Ma è l'articolo uscito nel giugno 1966 su "Il Resto del Carlino", in cui Raimondi analizza la serie dei dipinti *d'après* Morandi realizzati da Guttuso, a illuminare un punto fondamentale, ossia la centralità della figura del pittore bolognese, morto due

a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1957, pp. 260-266; cfr. anche le lettere di Raimondi a Ragghianti del 19 e 31 gennaio e del 13 febbraio 1957 in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi. La scelta di un pittore bolognese del Seicento non è certo casuale e si inserisce nel solco degli studi marangoniani sull'argomento, a cominciare da quelli dedicati a Guercino e a Crespi, su cui si vedano le lettere di Marangoni a Raimondi del 19 gennaio 1957 e del 14 febbraio 1958 (AGR, *Carteggio con Matteo Marangoni*).

66 G. Raimondi, *Disegni di Carlo Carrà*, Milano 1942; id., *Le stampe di Giorgio Morandi*, cit. (vedi nota 15). A questo proposito è utile rilevare che nel 1943 Ragghianti, invitato da Rodolfo Pallucchini a collaborare alla nuova collezione dedicata agli *Incisori italiani antichi e moderni* dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, proponeva al collega proprio uno studio su Morandi: lettera di Pallucchini a Ragghianti del 13 marzo 1943 – in cui Pallucchini gli consiglia di rivolgersi a Vitali, che «ha tutte le immagini delle incisioni»; si segnala anche la successiva del 29 marzo 1943, che contiene una feroce stroncatura della monografia di Raimondi sui *Disegni di Carlo Carrà* (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Rodolfo Pallucchini).

67 Lettera di Guttuso a Raimondi del 16 marzo 1965; ma già il 1 marzo l'artista gli esprimeva la sua gratitudine per aver accettato di scrivere il pezzo in catalogo: «non posso che ringraziarti con tutto il cuore di aver accettato, e dirti che sono molto contento (dovrei dire fiero) che tu abbia voluto scrivere qualche parola su di me» (AGR, *Carteggio con Renato Guttuso*). G. Raimondi, *Una mostra di disegni di Guttuso,* in *Disegni e tempere di Renato Guttuso dal 6 al 26 marzo millenovecentosessantacinque*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, 6-26 marzo 1965), Bologna 1965, pp. non numerate.

ANNALI 2019_.indd 372 18/11/19 14:25

anni prima e assunto a metro di paragone di ogni esperienza artistica coeva[68]. Nel suo scritto Raimondi esprime, con toni pacati, le proprie riserve sull'operazione messa in atto da Guttuso, che col suo omaggio andava a toccare un "mostro sacro" come Morandi. Perplessità di cui era consapevole lo stesso Guttuso:

> penso che, giustamente, tu che hai seguito e amato l'opera di Morandi non possa essere imparziale e non possa consentire "esercitazioni vitalistiche" […] né accostamenti di nessun genere. […] Io ho troppa stima di Morandi per credere, come mi pare tu creda, che egli sia un tabù, un "miracolo poetico chiuso". Non credo che esistano miracoli poetici chiusi. E nella inquieta ricerca dell'arte d'oggi, un pittore non specialmente noto per il suo sperimentalismo, quale io sono, mette la sua "vitalità" a servizio di un pittore troppo diverso da lui (e tanto più grande) non è un travestimento né un sacrilegio, né un necrologio, ma, in definitiva, un atto d'amore, e vorrei che almeno questo tu mi concedessi[69].

Pittura dunque, e grafica, ma anche scultura e, seppur marginalmente, cinema, in sostanziale affinità con quanto allora andavano facendo altri storici dell'arte[70]. Nel 1955, infatti, Raimondi pubblicò un breve intervento a carattere teorico nel numero monografico della rivista "Bianco e Nero", dedicato al rapporto tra cinema e arti figurative (a cui contribuirono, tra gli altri, Mariani, Varese, Zevi, Cremona, Lavagnino, Fiocco), definendo il primo «rappresentazione di immagini "in movimento"»[71]. A dispetto del titolo, *Il cinema serve al critico d'arte*, Raimondi si sofferma in particolare sull'influsso esercitato dalla pittura sul cinema – a questo proposito cita il caso, certamente clamoroso, di *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, ma anche il caravaggismo delle pellicole di Emilio Fernandez –, specificando come questa influenza fosse

68 *Da Morandi. 12 dipinti, 35 disegni e guazzi di Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Milano, Il Milione, 28 marzo-23 aprile 1966); Milano 1966; *Renato Guttuso: "da Morandi"*, catalogo della mostra (Roma, La Nuova Pesa, 18 maggio 1966), Roma 1966; G. Raimondi, *"Morandi" di Guttuso*, "Il Resto del Carlino", 1 giugno 1966; quindi F. Rovati, *Guttuso d'après Morandi. Note al testo*, "Prospettiva", 134-135, 2010, pp. 166-174. Sul ruolo e la fortuna dell'opera morandiana nella critica novecentesca (e oltre) rimando a M. Maiorino, *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte 1934-2018*, Macerata 2019.

69 Lettera di Guttuso a Raimondi del 6 giugno 1966 in AGR, *Carteggio con Renato Guttuso*.

70 Impossibile non fare riferimento agli studi di Ragghianti, per il quale la macchina da presa diverrà uno dei mezzi privilegiati di ricostruzione "critica" del fare artistico: cfr. C.L. Ragghianti, *Arti della visione*, I, *Cinema*, Torino 1975; Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico*, cit. (vedi nota 31), pp. 60-64, a cui si rimanda per ulteriore bibliografia. Proprio Ragghianti, il 20 settembre 1950, invitava Raimondi a far parte del Comitato internazionale per il cinema e le arti figurative (CIDALC): AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*. Per una panoramica generale sull'argomento si rimanda gli studi di T. Casini, *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, "Annali di critica d'arte", 1, 2005, pp. 431-457; id., *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte*, "Studi di Memofonte", 13, 2014, pp. 175-194, in part. p. 176.

71 G. Raimondi, *Il cinema serve al critico d'arte*, in *Le belle arti e il film*, "Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia", Roma 1950, p. 67.

ANNALI 2019_.indd 373 18/11/19 14:25

non solo diretta, ma anche mediata attraverso la lettura dei testi dei critici d'arte le cui opere, non più prodotti di nicchia, riservati a un pubblico specialistico, avevano recentemente assunto una diffusione tale da renderle patrimonio comune e quindi oggetto di attenzione anche da parte dei registi più sensibili a questo tipo di sollecitazioni. Di contro, il cinema aveva ceduto qualcosa alla critica d'arte in termini di «visione»: «Credo […] che la pratica del cinema abbia finito per trasportare nel cervello del critico d'arte […] anche una specie di "camera ottica" con la quale, inavvertitamente, egli guarda, oltre che coi sussidi della cultura e del personale sentimento, i fatti dell'arte figurativa»[72]. Raimondi aveva in parte già toccato l'argomento in alcuni articoli pubblicati su "Il Mondo", ma da una diversa prospettiva, ossia in relazione al dibattito sul neorealismo, esploso in quegli anni e non privo di implicazioni sul piano ideologico: in questi interventi lo scrittore ripudiava la produzione neorealista per quel suo gusto per «il popolaresco, il folcloristico, il populistico», per la rappresentazione di «"un'Italia volgare" cinematografica, che maledettamente ricorda quella "barbara" di Malaparte», tema che si lega, sul versante letterario, al problema del dialetto[73].

Raimondi collaborò al settimanale diretto da Pannunzio per tutta la durata della sua direzione, dal 1949 al 1966, tenendo anche due rubriche fisse: *Dare & avere* e *La valigia delle Indie*[74]. Qui lo scrittore affronta tematiche storico-artistiche con una prospettiva che abbraccia sia l'antico che il contemporaneo, ed è una figura chiave in rapporto a quello che diverrà il critico d'arte "di punta" della rivista, Alfredo Mezio – Venturi vi aveva collaborato dal 1951 al 1955, Battisti vi entrò nel 1954 –, col quale si trova in sostanziale affinità, pur non assecondandone certe nette prese di posizione in chiave antilonghiana[75]. Dalle pagine culturali del settimanale, Raimondi ha modo

72 Ivi, p. 69.

73 G. Raimondi, *Il vecchio di Hemingway. Dialetto e dialetto*, (*Dare & avere*), "Il Mondo", 7 febbraio 1953, pp. 7-8, riedito in id., *La valigia delle Indie*, Firenze 1955, pp. 142-143, che contiene una selezione degli articoli pubblicati su "Il Mondo". Sul problema del dialetto si veda id., *Giuseppe in Italia*, cit. (vedi nota 10), pp. 22-23; Lepri, *Giuseppe Raimondi (1898-1985)*, cit. (vedi nota 5), pp. 193-197.

74 Il 2 gennaio 1956 Raimondi esprimeva a Ragghianti il desiderio di collaborare ad altre testate, tra cui "La Stampa" – su cui scrivevano anche Bacchelli e Angioletti, amici di vecchia data di Raimondi – *in primis* per motivi economici, questioni alle quali Ragghianti certo non era insensibile, dato che durante il Ventennio fascista e nell'immediato dopoguerra aveva dovuto sperimentare le medesime difficoltà dovute all'attività di dissidenza e alla partecipazione alla Resistenza: tra le tante testimonianze cfr. la minuta di Ragghianti a Molajoli del 30 luglio 1981 in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Bruno Molajoli. Il 9 febbraio Ragghianti, che pure si era interessato, informava l'amico del fallimento del suo tentativo, dovuto anche al fatto che De Benedetti «non ha alcuna considerazione reale per la "terza pagina"». Il 15 febbraio Raimondi così giustificava la sua richiesta: «avevo pensato di provare, di tentare a procurarmi un luogo e un piano di lavoro concreto […] con quei pochi mezzi che ho a disposizione: cioè le idee che ho in testa, e l'attitudine a esprimerle con la penna» (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi). In seguito alla chiusura de "Il Mondo", Raimondi spostò la propria attività pubblicistica su "Il Resto del Carlino", su cui peraltro aveva già avuto modo di pubblicare. Purtroppo al momento attuale manca una bibliografia completa degli scritti raimondiani, in particolare degli articoli comparsi su quotidiani.

75 Basti citare la polemica attributiva scoppiata tra Mezio e Longhi a seguito della mostra milanese

ANNALI 2019_.indd 374 18/11/19 14:25

di trattare, nella forma dell'elzeviro, una serie di argomenti a lui cari, come il primitivismo e l'arte popolare, ma anche la grafica di Maccari, sconfessando la semplicistica equazione tra Strapaese e fascismo e mettendo in luce il ruolo di catalizzatore svolto durante il ventennio fascista da "Il Selvaggio", attorno a cui si erano radunati alcuni dei più grandi artisti del Novecento italiano, come Morandi, Soffici, De Pisis, Rosai, Carrà, che «fecero, in coscienza, quanto per l'arte si poteva ancora fare»[76]. Ma è dalle recensioni che più traspare il suo essere anticonformista, con giudizi che trascendono il versante puramente artistico, trasformando gli articoli in vere e proprie "operette morali": ad esempio, all'uscita dei *Taccuini inediti* di Ugo Ojetti, pubblicati postumi nel 1954 per i tipi di Sansoni, Raimondi stigmatizzava la compromissione del giornalista con il regime mussoliniano e il contributo da lui offerto «a quietare la coscienza degli italiani»[77].

Un'attività inesausta e a tutto campo, quella di Raimondi, anche se molte furono le iniziative che restarono allo stato di progetto, poiché nate sull'onda dell'euforia del momento, magari in seguito a una rassegna che particolarmente lo aveva colpito, come accadde in occasione della *Mostra di quattro maestri del primo Rinascimento*:

> Ho scritto alcuni appuntini: vagheggio di scrivere qualche cosa, in particolare su di un maestro che fu, tanti anni fa, alla base della mia prima educazione artistico-letteraria: Paolo Uccello. Vorrei provare: così alla meno peggio; e vorrei perfino "azzardarmi" di esprimere alcune modestissime mie idee sul grande Piero. Capisco di mettermi in un bel pasticcio: ma ormai alla mia età non c'è più niente da perdere…[78].

su Caravaggio, in cui Longhi aveva attaccato Mezio per aver messo in dubbio la paternità della *Giuditta e Oloferne* scoperta nel 1950 a Roma ed esposta in occasione della rassegna milanese. Mezio a sua volta accusava Longhi di «filologia senza l'intelligenza» e di aver prestato il fianco alla lettura politica che di Caravaggio avevano offerto i critici di sinistra, contrapponendogli l'autonomia di giudizio di Ragghianti, fino ad affermare, provocatoriamente, che il volume di Berenson fosse «l'unica testimonianza intelligente sul Caravaggio prodotta in quest'anno di discussioni caravaggesche» (A. Mezio, *Giuditta e il professore* (*Gallerie*), "Il Mondo", 22 settembre 1951, p. 12; B. Berenson, *Del Caravaggio*, Firenze 1951). Su "Il Mondo" si veda A. Cardini, *Tempi di ferro: "Il Mondo" e l'Italia del dopoguerra*, Bologna 1992; L. Nuovo, *La pagina d'arte de "Il Mondo" di Mario Pannunzio (1949-1966),* Mariano del Friuli 2010, che contiene il regesto di tutti gli articoli di argomento artistico pubblicati sul settimanale.

76 G. Raimondi, *L'antologia del "Selvaggio"* (*La valigia delle Indie*), "Il Mondo", 26 giugno 1956, p. 7, che è la recensione a C.L. Ragghianti, "*Il Selvaggio" di Mino Maccari*, Venezia 1955. Su Maccari si veda anche G. Raimondi, *Con Maccari a Bologna* (*La valigia delle Indie*), "Il Mondo", 1 marzo 1955, p. 9.

77 Id., *I taccuini di Ojetti* (*Dare & Avere*), "Il Mondo", 9 febbraio 1954, p. 10. Alle parole di Raimondi facevano eco quelle ancor più dure di Antonio Cederna, che definiva Ojetti l'«incarnazione perfetta del chierico traditore»: A. Cederna, *Infelicità di Tantalo* (*Maschere di gesso*), "Il Mondo", 29 marzo 1955, p. 11.

78 Lettera di Raimondi a Ragghianti del 20 maggio 1954 in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi. Qui il riferimento non può che andare a C. Carrà, *Paolo Uccello costruttore*, "La Voce", 30 settembre 1916, pp. 375-384; R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma 1927.

ANNALI 2019_.indd 375 18/11/19 14:25

Quando pronunciava questa frase, lo scrittore aveva ormai superato la cinquantina, ma l'«amico dei pittori», come lui stesso amava definirsi – mutuando l'espressione dal titolo dell'opera omonima di Francis Carco, anche lui letterato con la passione per l'arte –, avrebbe avuto davanti a sé ancora molti anni per potersi dedicare a quella che sentiva come una vera e propria missione: «A parte che questi artisti sono entrati a far parte di me, mi spinge (curioso dirlo) anche un sentimento di giustizia da ristabilire; e non è presunzione che me ne assuma proprio io la parte»[79]. Molte di queste suggestioni furono raccolte nel volume miscellaneo *Un occhio sulla pittura*, edito nel 1970, nella cui prefazione è l'autore stesso a fornire il senso ultimo del suo fare storia dell'arte:

> Non mi sono mai riconosciute le qualità del critico d'arte. D'altra parte avvertivo che l'incontro con talune cose dell'arte mettono in azione, nella mente, un movimento di simpatia, quasi di partecipazione fra codeste cose, antiche o moderne che siano, e gli interessi della mia sensibilità, la facoltà di esprimermi col mezzo letterario. Per tale condizione le opere pittoriche utili a questa operazione sono solamente quelle che corrispondono al mio temperamento di scrittore. Sta di fatto che l'incontro, il travaso delle due sostanze, quella artistica e quella letteraria, sono accaduti come si verifica nell'esperienza del passaggio di un liquido fra due vasi comunicanti. L'operazione avviene quasi a mia insaputa, senza il disegno, senza un tema prestabilito. Piuttosto per la spinta di un sentimento, che è più o meno valido secondo la mia inclinazione personale, e mi porta verso artisti, anche distanti fra di loro nel tempo e separati dalle diverse civiltà storiche degli artisti e del loro lavoro[80].

Proprio in questa osmosi arte-letteratura, e in quel suo essere indipendente, al di là delle correnti e delle polemiche di scuola, pronto a seguire il proprio personalissimo gusto, sta la cifra di Raimondi "critico d'arte", uno scrittore che «mentre disegna rammemora; e mentre rimpiange dipinge»; «strenuamente legato all'immagine di sé come "classico minore" […] può sbagliare di accento o di intensità, non di segno: la sua tela non la impasta mai»[81].

79 Lettera di Raimondi a Ragghianti del 14 gennaio 1954 in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Raimondi. F. Carco, *L'ami des peintres*, Paris 1953 (1ª edizione Geneve, 1944, col sottotitolo *Souvernirs*), trad. italiana *L'amico dei pittori*, Milano 1955, opera che è il racconto, ricco di aneddoti, del *milieu* artistico parigino della prima metà del XX secolo, in cui gravitavano, tra gli altri, Bonnard, Soutine, Modigliani, Picasso, Matisse, Utrillo, Derain, Dufy, Vlaminck, Suzanne Valadon.

80 G. Raimondi, *Un occhio sulla pittura*, Bologna 1970, p. 5.

81 Pampaloni, *Raimondi, il bianco, l'arpa*, cit. (vedi nota 10).

ANNALI 2019_.indd 376 18/11/19 14:25

ANTONIO SOLARIO E GLI AFFRESCHI NEL CHIOSTRO DEL PLATANO A NAPOLI. SPUNTI DI CRITICA TRA OTTO E NOVECENTO E PROBLEMI ICONOGRAFICI

Antonio Solario and the frescoes in the cloister of Platano in Naples. Hints of criticism between the nineteenth and twentieth centuries and iconographic problems

Letizia Gaeta

The essay focuses on one of the late fifteenth-century Neapolitan pictorial cycles, often cited but never really examined in depth, in relation to the personality of Antonio Solario. The study proposed here discusses the singular critical history of the late nineteenth century in the context of the debate on 'monuments' in the city, which began with the magazine *Napoli Nobilissima*. The lively discussion between Faraglia and Croce on the works of the cloister of the Platano is inserted, as here we try to demonstrate, into a broader frame regarding the modern 'philology' that extends to the interpretation of the work of art. Furthermore, the identification of iconographic details led the study to the court of Alfonso Duca di Calabria, whose portrait appears to be present in the fresco together with other dignitaries of his circle returning from a hunt, a courtly ritual celebrated in the literature of the period. New ideas on the figure of the author, known as 'the zingaro', open new roads of inquiry to be beaten later, taking into consideration the hypothesis of multiple artists, intended not simply as the work of collaborators, but as a product of three artistic personalities who portray themselves in the foreground of the scene alongside the Aragonese dignitaries.

ANNALI 2019_.indd 377 18/11/19 14:25

BERNARD BERENSON, GLI STEIN, MATISSE E PICASSO: PRIME RICOGNIZIONI A MO' DI CRONOLOGIA RAGIONATA

Bernard Berenson, the Steins, Matisse and Picasso: first recons and a reasoned chronology

Michele Dantini

Bernard Berenson's fame is primarily linked to his work as a *connoisseur* and scholar of ancient art. His relationship with contemporary art has rarely been investigated. When this was done, in studies of great merit, however, Berenson was criticized for his anti-modernist prejudice and his aversion to abstract art. Decades later, we can now change this point of view: not only because abstract art is no longer an indisputable and normative reference for us, but above all because we can consider with renewed interest the multiplicity of perspectives underlying the reflection of Berenson on fauvism, cubism and surrealism, muralism and social realism: perspectives that are civil, historical, political and religious as well as aesthetic. Here in my essay it is not only the "civil" Berenson who occupies the foreground – a "public intellectual" of the kind we rarely encounter in art history – but Berenson as critic, scholar of aesthetics and art theory, whose teachings about «tactile values» contribute directly, to a considerable extent and to date scarcely considered, to the self-reflection of painters such as Matisse or Braque and to their fruitful approach to ancient art.

ANNALI 2019_.indd 378 18/11/19 14:25

GLI SCRITTI GIOVANILI DI NINO BARBANTINI: UNA VISIONE D'INSIEME, CON BREVI CENNI SULLA RICEZIONE DEI PRECETTI RUSKINIANI

Nino Barbantini's youthful writings: an overview, with brief notes on the reception of the Ruskinian precepts

Priscilla Manfren

The purpose of this essay is to provide an overview of Nino Barbantini's first written production (1884-1952). As a scholar and art critic, he trained in Ferrara and later, in 1907, moved to Venice to perform the dual role of secretary at the Opera Bevilacqua La Masa and director of the International Gallery of Modern Art in Ca' Pesaro. The paper investigates the articles that Barbantini published in the "Gazzetta Ferrarese" from 1904 to 1910 and highlights the breadth of interests of the young critic, who wrote about topics such as the safeguarding and restoring of ancient buildings, theater, literature and art. The final part of the essay proposes, instead, a brief reflection on the attention paid by Barbantini to John Ruskin's theories, partly filtered by the reading of Robert de La Sizeranne.

ANNALI 2019_.indd 379 18/11/19 14:25

PROBLEMI DI METODO. ROBERTO SALVINI, HANS SEDLMAYR E LA SCUOLA DI VIENNA

Problems in methodology.
Roberto Salvini, Hans Sedlmayr and the Vienna School of Art History

Giovanna De Lorenzi

The following article analyzes the critical perspective provided by the renowned art historian, museum superintendent and university professor Roberto Salvini (Florence 1912-1985), whose professional career spanned from the 30s to the 80s. This article focuses on his fundamental research and his didactics regarding the interpretation of art. At the core of his course on *Problemi di metodo* (1976) (Problems in methodology), Salvini synthesizes the central points of his reflections on the subject, within which his close relationship to several facets of the methodological mindset developed by the Second School of Vienna and its founder, Hans Sedlmayr, becomes clear. At the same time however, there is evidence of a significant difference which separates Salvini from these previous mindsets. This was made evident in the criticism offered by Wladimir Weidlé, a close correspondent of Sedlmayr in the early 60s, in regard to particulars within the concept of 'art as language', which was conceived and supported by Salvini himself. Within this discussion there emerges a clear image of the international dimension and influence of Roberto Salvini and his teachings.

ANNALI 2019_.indd 380 18/11/19 14:25

GIUSEPPE RAIMONDI CRITICO D'ARTE

Giuseppe Raimondi as an Art Critic

Elisa Bassetto

The aim of the paper is to describe Giuseppe Raimondi's contribution on art criticism, expanding the chronology put forward by previous studies and underlining the socio-political intentions of his work, as well as his personal passion for painting and drawing. The study is primarily based on the analysis of the correspondence housed in his private archive, which testifies to the wide variety of his relationships with some of the most famous Italian artists and art historians of the 20th century.

ANNALI 2019_.indd 381 18/11/19 14:25

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

ANNALI 2019_.indd 383 18/11/19 14:25

LE COLLEZIONI DI ANTICHITÀ, SCULTURA E ARTI MINORI NEL PALAZZO MILANESE DI GIUSEPPE BOSSI, SEDE DELLA SCUOLA SPECIALE DI PITTURA (1810-1815)

Silvio Mara

Si può dire che l'erudito pittore Giuseppe Bossi s'incanalò in maniera precocissima verso il collezionismo d'arte, fin dai primi anni di formazione come artista a Roma e poi durante il segretariato all'Accademia di Brera[1]. Ma nella sua biografia il fenomeno collezionistico ha un'impennata decisa dopo le dimissioni da segretario dell'Accademia di Brera e con l'acquisto del palazzo milanese in via Santa Maria Valle alla fine del 1809. Risale a questo periodo il primo vero progetto di allestimento funzionale delle sue collezioni.

Bossi necessitava di grandi spazi per dare visibilità alle sue opere in una dimensione privata e al contempo pubblica. Fece questo considerevole investimento immobiliare con criterio, sebbene la scelta fosse stata piuttosto d'impulso per il fascino degli spazi: con il suo cortile porticato, lo scalone, gli ampi saloni e il giardino retrostante, costituiva quasi un'eccezione per la sua posizione centrale eppure in una zona di relativa tranquillità (fig. 1), garantita dalla vicinanza dell'ex monastero benedettino, che fu destinato al culto ancora per qualche anno. Fin dal tardo 1809 Bossi aveva chiesto al ministro dell'Interno di istituire una *Scuola speciale di pittura*, costola dell'Accademia, che avrebbe goduto di una speciale autonomia per sperimentare una didattica differenziata e innovativa sotto la sua esclusiva responsabilità. L'acquisto del palazzo rispondeva a un preciso progetto: stabilirvi la residenza e insieme la sede di questa Scuola speciale, che fu istituita a fine 1810 e avviata nel 1811[2].

Possiamo provare a ricollocare idealmente le collezioni di Bossi nel loro contesto, perché il palazzo, posto al civico n. 2 di via Santa Maria Valle, è tuttora sostanzialmente integro. Alcuni inventari topografici, compilati poco dopo la morte del pittore, avvenuta

1 Manca una vera pubblicazione monografica in grado di ricomprendere tutti gli aspetti della biografia bossiana. Constatata la proliferazione di contributi specialistici e tematici, può risultare dispendioso proporne in questa sede un riepilogo. È preferibile un rimando ai contributi più recenti: *Von Leonardo fasziniert. Giuseppe Bossi und Goethe*, catalogo della mostra (Weimar, 26 agosto-13 novembre 2016), a cura di H. Mildenberger, S. Zanaboni, Dresden 2016; *Bossi e Goethe "affinità elettive" nel segno di Leonardo*, a cura di F. Mazzocca, F. Tasso, O. Cucciniello, Milano 2016. Sul versante collezionistico si veda S. Mara, *L'allestimento della quadreria di Giuseppe Bossi nel palazzo milanese di via Santa Maria Valle secondo il primo inventario topografico*, "Arte Lombarda", 164-165, 1-2, 2012, pp. 57-98, e da ultimo G. Tassinari, *Giuseppe Bossi e la glittica*, "Arte Lombarda", 182-183, 1-2, 2018, pp. 72-96.

2 Mara, *L'allestimento della quadreria*, cit. (vedi nota 1), pp. 63-68.

ANNALI 2019_.indd 385 18/11/19 14:25

il 9 dicembre 1815, ci aiutano a percepire gli ambienti nella loro interezza funzionale con le opere d'arte nell'allestimento prestabilito da Bossi[3]. Il primo inventario fu compilato il 12 gennaio 1816 dal perito stimatore Giulio Galletti che censì tutta la mobilia[4]. Questo inventario precede di pochi giorni quello già noto di Gaetano Cattaneo e Ignazio Fumagalli, relativo alla collezione di quadri, e dunque va letto unitamente. Lo stesso documento va inoltre confrontato con l'*Inventaro delle Antichità* che fu compilato da Cattaneo il 10 agosto 1816[5]. A ben vedere l'inventario della mobilia comprende alcuni pezzi antichi, poi isolati da Cattaneo (persona competente nel campo dell'antiquaria e direttore del Gabinetto numismatico) insieme al nucleo delle cosiddette «antichità». Sotto questa etichetta di comodo Cattaneo raggruppò reperti archeologici egizi, etruschi e romani, avori antichi e medievali, maioliche, insieme a sculture medievali e rinascimentali. Un raggruppamento di tal genere riprendeva in realtà un concetto già aduso da Bossi, che soleva riferirsi a questi oggetti come «anticaglie», con un accento solo apparentemente negativo, perché, come vedremo, la sua collezione sembra ispirata a una campionatura sistematica e con criterio, guidata sovente da un giudizio estetico assai esigente. Se prestiamo attenzione anche solo alla quantità di questi oggetti, possiamo renderci conto che l'accumulazione non fu occasionale, ma probabilmente pianificata negli anni. Purtroppo non esistono resoconti puntuali degli acquisti, effettuati quasi certamente durante il soggiorno giovanile a Roma e poi ripetuti in occasione di altre brevi visite. Acquisti di cui solo talvolta sono rimaste registrazioni dei pagamenti, a volte diluiti nel tempo, come ad esempio quello ancora da saldare a Vincenzo Dolcibene nel 1810[6]. Proprio quest'anno fu cruciale per l'incremento delle sue collezioni antiquarie. Nel maggio egli intraprese un viaggio di studio che lo portò a Napoli, passando per Pisa, Firenze e poi Roma. Questa fondamentale esperienza fu raccontata dal Bossi in due diari di viaggio, fonti preziosissime per capire cosa vide e cosa fece, in un resoconto intessuto di acutissimi commenti e giudizi critici. Nel primo diario, che copre grossomodo tutto il periodo del viaggio, troviamo i riferimenti più importanti

3 Per questa ragione preferisco riferirmi agli inventari dell'eredità Bossi, conservati fino ad oggi dagli eredi del pittore. Altri elenchi più tardi, come ad esempio le carte provenienti dal Fondo Custodi della Bibliothèque Nationale di Parigi, furono stesi per scopi differenti.

4 Si veda il testo in *Appendice documentaria* n. 1.

5 Si veda in *Appendice documentaria* n. 2. Si conosce un testo analogo, pubblicato dalla Antonelli che è in realtà una compilazione posteriore, con stime alterate e alcune voci inventariali da emendare cfr. R. Antonelli, *Sulla raccolta di antichità di Giuseppe Bossi*, "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", 4, 2011, pp. 91-92.

6 Disegnatore e incisore, che evidentemente arrotondava mercanteggiando in oggetti antichi. Bossi comprò da lui medaglie antiche e una croce greca nel 1808, poi forse altro ancora come provano due acconti pagati il 10 settembre a Roma e il 6 ottobre 1810 da Milano, cfr. *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, a cura di C. Nenci, Milano 2004, pp. 14, 36; *Giuseppe Bossi. Scritti sulle arti*, II, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1982, p. 751.

ANNALI 2019_.indd 386 18/11/19 14:25

circa gli acquisti di «anticaglie». Ad esempio, all'indomani dell'arrivo a Napoli visitò un mercante al Largo di Palazzo – l'attuale piazza del Plebiscito – e selezionò per un prossimo acquisto «qualche avorio e qualche terracotta», escludendo però alcuni bronzi troppo «cari e sospetti di falsificazione»[7]. I giorni seguenti si susseguirono fra visite a collezioni pubbliche e private, dove Bossi osservò con l'occhio del conoscitore diverse tipologie di oggetti antichi. Mentre le cosiddette anticaglie nelle sue memorie restano abbastanza indistinte (salvo qualche raro caso), sorprende l'insistenza con cui torna a commentare a più riprese quelli che lui chiama «vasi etruschi». L'arte etrusca invero sembrerebbe un ambito apparentemente esterno al perimetro dei suoi studi. Durante gli anni del segretariato a Brera non pare che se ne fosse occupato più di tanto, se non attraverso il filtro di Winckelmann[8]. Durante il viaggio napoletano invece i commenti si ripetono e ci restituiscono l'impressione di una persona competente o perlomeno rigorosa nell'applicazione dei due parametri fondamentali di natura estetica e di autenticità. In questo senso le ricognizioni mirate alle collezioni pubbliche e private, gli servirono per vedere il maggior numero di vasi figurati, opere prescelte per meglio valutare l'arte etrusca[9]. Egli evidentemente non si limitò all'esame autoptico dei pezzi, perché – come risaputo – nella sua prassi di studio non mancarono mai utili strumenti di approfondimento. Infatti l'aggiornamento storiografico di Bossi sull'arte etrusca non è per nulla trascurabile e le voci bibliografiche, elencate nel catalogo di vendita della sua sterminata biblioteca, descrivono un percorso ben strutturato. Posto che, almeno in una fase iniziale, il suo accostamento al mondo etrusco fu mediato probabilmente dalla lettura di Winckelmann, gli altri volumi raccolti fanno intendere chiaramente un superamento delle sue teorie. Bossi si documentò su repertori seicenteschi come quelli

7 Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, p. 733; il secondo diario con un focus decisamente più archeologico e corredato da numerosi disegni è stato pubblicato in D. Corlàita Scagliarini, *Viaggio archeologico tra Capua Vetere ed Aquino in un quaderno di Giuseppe Bossi*, "Prospettiva", 9, 1977, pp. 38-54.

8 Va riletto in questo senso il fugace cenno nel 1806 alla cosiddetta *Ara capitolina*, già in collezione Albani, e presa a modello in Winckelmann così come in Bossi «di quella maniera antica, che generalmente chiamasi Etrusca», cfr. G. Bossi, *Notizie delle opere del disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806*, Milano, G. G. Destefanis, 1806, riproduzione anastatica in Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), I, p. 397. In realtà questa interpretazione non ha retto agli studi moderni, che riconoscono l'opera come un puteale, scolpito in maniera eclettica e arcaistica in età adrianea, cfr. da ultimo E. Dodero, *Winckelmann e le sculture di Palazzo Nuovo: una selezione*, in *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 7 dicembre 2017-22 aprile 2018) a cura di E. Dodero, C. Parisi Presicce, Roma 2017, pp. 337-338.

9 Si soffermò sui vasi esposti presso il Palazzo degli Studi (attuale Museo Archeologico Nazionale di Napoli), su un bell'esemplare figurato con doppia quadriga e iscrizioni presso la collezione di Giuseppe Capecelatro, arcivescovo di Taranto, e poi altri ancora presso la residenza dello stesso a Portici. Visitò poi la collezione assai apprezzata del signor Catalano e del Macinada. Fece quindi diversi acquisti di vasi figurati in terracotta e in bronzo. Infine visitò la raccolta del vescovo di Nola, Vincenzo Torrusio, dove credette di riconoscere un vaso figurato nello stile dei Volsci di Velletri, cfr. Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, pp. 735, 736, 737, 741, 742, 746.

ANNALI 2019_.indd 387 18/11/19 14:25

di Giovanni Pietro Bellori, passando per il contestato studio di Curzio Inghirami (1637) e per i titoli di Anton Francesco Gori, che nel XVIII secolo fu considerato nume dell'etruscheria insieme a Giovanni Battista Passeri. Però la lettura determinante per Bossi fu certamente il *De' vasi antichi dipinti, volgarmente chiamati etruschi*, opera pubblicata dall'abate Lanzi nel 1806, in cui viene definito il vero carattere etrusco nella pittura vascolare, pur evidenziando, secondo le indicazioni già tracciate da Winckelmann, lo stretto legame con la cultura greca[10].

Non va trascurato che Bossi acquistò le sue antichità non solo presso commercianti e collezionisti, ma in determinati casi le prelevò direttamente presso i siti archeologici, come ad esempio durante la visita ai sepolcri della via consolare Campana dove recuperò 12 frammenti di stucchi[11]. Per questo motivo, come vedremo più avanti, per alcune opere archeologiche si tramandò con correttezza il contesto d'appartenenza.

Si è spezzato, ma non per questo dimenticato, il legame che queste opere d'antichità avevano con il contesto nel palazzo di Santa Maria Valle, in una risemantizzazione voluta dal proprietario. Come risaputo, la dispersione delle collezioni bossiane seguì differenti criteri: tutto quanto il patrimonio mobile presente nel palazzo di via Santa Maria Valle fu destinato alla vendita in asta e poi al dettaglio, oppure alla spartizione tra gli eredi. Con qualche eccezione, come ad esempio la suddetta raccolta d'antichità, che, interpretando le volontà del defunto, fu venduta in blocco nel 1818 all'Accademia[12]. Cattaneo assolse a una preoccupazione dell'amico Bossi, che fin dal 1801 a Brera si era speso per salvaguardare le testimonianze della Milano che scompariva per effetto delle soppressioni dei monasteri. In primo luogo il segretario aveva ipotizzato – senza poterlo realizzare – un *lapidarium* nel cortile dell'Accademia, poi aveva avviato l'allestimento di un «Museo d'antichità» nell'aula dell'ex chiesa di Santa

10 Per i titoli presenti nella biblioteca Bossi cfr. *Catalogo della libreria del fu Cavaliere Giuseppe Bossi*, Milano 1817, ristampa anastatica con nota critica di P. Barocchi, Firenze 1974; per gli studi eruditi sul mondo etrusco C.S. Fiore, *«Parmi d'andare peregrinando dolcissimamente per quell'Etruria». Scoperte antiquarie e natura nell'Etruria di Curzio Inghirami e Athanasius Kircher*, "Storia dell'arte", 133, 2012, n.s. n. 33, pp. 53-81; per gli studi sugli etruschi da Winckelmann a Lanzi si vedano i diversi contributi in Dodero, Parisi Presicce, *Il tesoro di antichità*, cit. (vedi nota 8).

11 Sono citati nell'inventario Cattaneo del 1816 e poi nell'inventario di Brera del 1818, con la precisazione da parte di Fumagalli che si trattava di «frammenti di stucchi antichi figurati levati dai Sepolcri della Via Campana» cfr. Archivio Storico dell'Accademia di Brera, d'ora in poi, ASAB, Carpi C V 12 ter.

12 R. La Guardia, *Le vicende delle collezioni archeologiche ed artistiche milanesi dall'istituzione del Museo Patrio di Archeologia di Brera alla sua fusione con il Museo Artistico Municipale del Castello Sforzesco*, "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano", LI-LII, 1993, pp. 237-243; C. Nenci, *Il museo di antichità di Giuseppe Bossi*, in *Musei dell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde,* atti delle giornate di studio (Milano, 7-8 ottobre 2010), a cura di M. Fratelli e F. Valli, Torino 2012, pp. 321-331; L. Basso, *Qualche nota sul manoscritto* Museo Patrio di Archeologia in Milano, in *Musei dell'Ottocento* cit. (vedi in questa nota), pp. 333-343; M.T. Fiorio, *Scultori e lapicidi al Castello Sforzesco: vicende di una collezione cittadina*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, I, Milano 2012, pp. 13-38.

ANNALI 2019_.indd 388 18/11/19 14:25

Maria di Brera. La complessa trattativa per la vendita delle antichità bossiane[13] aveva quindi il precipuo scopo di arricchire il museo braidense, che tuttavia ebbe alterne vicende durante l'Ottocento, riconfigurandosi poi come Museo Patrio Archeologico, fino alla definitiva chiusura a fine secolo, che sancì lo smembramento delle sue collezioni, confluite nei Musei del Castello Sforzesco e nel Museo Civico Archeologico. In queste travagliate vicende le opere già nella collezione Bossi, pervenute ai Musei Civici milanesi, sono state contraddistinte con differenti numeri inventariali, secondo logiche non sempre coerenti fra loro, producendo una situazione che rende assai difficoltosa la ridefinizione del nucleo collezionistico originario. Lungi dal voler proporre in questa sede una puntuale ricognizione degli oltre 500 pezzi acquistati nel 1818, credo sia fondamentale fornire un'indicazione di metodo per interpretare correttamente e in sequenza cronologica gli inventari. Con l'acquisto da parte dell'Accademia di Brera, il primo strumento di gestione inventariale può essere considerato l'elenco già citato di Fumagalli, che sostanzialmente riprende il modello dell'elenco Cattaneo, steso per la vendita da parte degli eredi Bossi, ma con precisazioni ulteriori – forse sulla scorta di memorie o studi personali – circa la natura degli oggetti. Nei decenni di permanenza a Brera non si sentì probabilmente la necessità di dotarsi di un inventario più approfondito, così il 10 marzo 1857, quando Giuseppe Mongeri stese un *Elenco degli oggetti di antichità*[14], ed enumerò a parte gli oggetti già Bossi, mantenne quasi immutate le descrizioni di Fumagalli, con lo svantaggio che i raggruppamenti di oggetti restavano contrassegnati da un unico numero. Il conteggio dei pezzi inoltre già divergeva per difetto dall'elenco 1818. Passati pochi anni s'istituì il Museo Patrio Archeologico e fu necessario trasmettere ufficialmente la proprietà dei pezzi dall'Accademia al neonato istituto museale. Si fece pertanto una duplice operazione. Per prima cosa il 29 dicembre 1864 Antonio Caimi stese un elenco completo delle opere che venivano a costituire il neonato museo[15]. Questo si può considerare a tutti gli effetti un inventario, perché per la prima volta veniva assegnato un numero progressivo da 1 a 645 a ciascun pezzo. Il documento tuttavia pone alcune difficoltà interpretative perché, sebbene ricalchi in taluni casi le descrizioni degli elenchi precedenti, non pone alcuna distinzione circa la provenienza dei pezzi. Va riconosciuto, tuttavia, che il numero complessivo non diverge

13 Avviata il 5 maggio 1817 con il segretario di Brera Giuseppe Zanoia, e condotta da Cattaneo, Fumagalli e Camillo Pacetti. Si concluse, non senza una sensibile riduzione sul prezzo richiesto, col contratto del 13 gennaio 1818, cfr. ASAB, Carpi A V 6, fasc. 6. Un altro elenco delle antichità, datato 13 gennaio 1818 e sottoscritto da Fumagalli è in ASAB, Carpi C V 12 ter. Questi documenti non sono stati consultati da Antonelli, *Sulla raccolta di antichità*, cit. (vedi nota 5), p. 93 n. 17, mentre sono richiamati a proposito dei singoli pezzi schedati nei recenti cataloghi delle sculture al Castello Sforzesco, cfr. *infra*.

14 ASAB, Carpi C V 12 ter.

15 *Ibidem*.

ANNALI 2019_.indd 389 18/11/19 14:25

di molto dalla consistenza originaria della collezione Bossi, e che negli anni immediatamente precedenti gli incrementi del patrimonio museale tutto sommato furono modesti e abbastanza riconoscibili[16].

Questi numeri inventariali assegnati da Caimi, non furono tuttavia molto utilizzati, perché l'intero patrimonio fu formalmente riversato e le singole voci trascritte in una sorta di registro di carico, che era già in uso a partire dal 1806[17]. In questo modo i pezzi presenti nell'inventario di Caimi vennero convertiti nella medesima progressione coi nuovi numeri da 490 a 1135. Questo registro è noto altrimenti come inventario MPA e i suoi numeri sono utilizzati generalmente nei moderni cataloghi a stampa del patrimonio dei Musei Civici. Con la cessazione del Museo Patrio e la conseguente ripartizione del patrimonio tra i diversi Musei Civici, i numeri d'inventario MPA divennero obsoleti e sostituiti da nuove inventariazioni con criteri tra loro disarmonici, talvolta generali, talvolta solo tipologici. Ad esempio per il patrimonio archeologico l'inventario più completo resta quello concluso nel 1936. Di conseguenza lo strumento principale per ricostruire la provenienza dalla collezione Bossi resta il cosiddetto inventario MPA, da usare tuttavia con cautela, perché non è provato che tutto quanto in esso registrato derivi dal nucleo acquisito nel 1818. Per ogni singola voce è necessario pertanto un confronto puntuale con le registrazioni presenti negli elenchi precedenti.

È altresì rilevabile, inoltre, che la vendita della collezione all'Accademia di Brera non incluse il gruppo di statue e busti in gesso, che per interessamento di Giacomo Bianconi, ex allievo di Bossi e professore di Architettura all'Accademia Carrara, con una breve trattativa furono assicurati all'istituzione bergamasca entro la fine del 1816[18].

Concluse queste premesse si può procedere nell'analisi degli inventari del 1816, che deve seguire fedelmente l'itinerario del perito Galletti, il quale, dopo aver visitato alcuni locali al pian terreno ad uso di servizio, transitò per il porticato interno dove tuttora si apre il cortile quadrangolare (fig. 2). Questo, come altri ambienti all'aperto del palazzo, era concepito dal proprietario come luogo ideale per ambientare parte delle sue collezioni scultoree, in una situazione suggestiva e monumentale. Nel cortile il perito censì quattro tronchi di colonna, con base in marmo rosso di Verona e piedestallo in marmo nero di Varenna, materiale prezioso, forse addirittura antico o di

16 Si devono tenere presenti a questo proposito gli acquisti e i doni censiti nell'Archivio della Consulta per il Museo Patrio Archeologico negli anni precedenti al 1864, cfr. R. La Guardia, *L'archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, Milano 1989.

17 Archivio Civiche Raccolte d'Arte, C.C., vol. I.

18 L'elenco dei gessi non compare all'interno degli inventari topografici, ma è presente nel cosiddetto *Libro di cassa*, compilato a partire dal 1817 per registrare tutte le vendite dell'eredità Bossi, cfr. Archivio privato eredi Bossi, d'ora in poi ABTo, Libro di cassa, ff. 27a-b. Per la vendita dei gessi, concertata da Giovanni Battista Sommariva per conto degli eredi Bossi, cfr. Archivio Commissaria Carrara, d'ora in poi ACC, busta 35, fasc. 526, n. 1.

ANNALI 2019_.indd 390 18/11/19 14:25

spoglio, che risulta anche nell'inventario delle antichità. Questi fusti di colonna sono il primo indizio di un allestimento pensato per questi luoghi di passaggio, aperti alla vista degli ospiti e degli allievi della Scuola speciale più che gli ambienti interni.

Dal portico il perito si spostò in alcuni locali attigui, sul lato del palazzo più remoto, che si affacciava su un giardino privato. Qui era allineata una serie di quattro sale ariose e ben illuminate, che nel marzo del 1811, in seguito a una parziale ristrutturazione[19], erano state prescelte come sede per la Scuola speciale. Purtroppo, quest'ala del palazzo ha subito maggiori manomissioni, a partire dal giardino, progressivamente sacrificato e ridotto a una striscia di terreno nel 1904, e poi completamente scomparso in seguito all'edificazione di una palazzina. Anche la sistemazione degli ambienti interni è stata stravolta e in parte ripristinata con la recente ristrutturazione. La progressione dei locali si comprende perfettamente nell'*Inventario*: si accedeva in un'anticamera, arredata sommariamente con dei sofà, appendiabiti, due tavoli e cavalletti per i quadri. Si passava quindi a una prima stanza ad uso di scuola con mobilio composto esclusivamente da un buon numero di sedie e un camino, segno che probabilmente qui si tenevano letture pubbliche su temi di teoria artistica[20]. Il terzo ambiente è descritto come salone, anch'esso con un arredo ridottissimo – tre sedie e due tavoli – adeguato alla funzione del luogo. L'inventario topografico dei quadri specifica la collocazione «nella scuola» di una cinquantina di opere d'arte, numero considerevole che include quadretti, miniature, piccoli dipinti su pergamena e ricami antichi, ma soprattutto grandi pale d'altare del Salmeggia, del Figino e di altri pittori anonimi. È evidente che, in considerazione del formato, le grandi opere erano collocate nel salone, per favorirne lo studio agli aspiranti artisti, in un contesto ottimale. Il salone della Scuola si configurava quindi come una galleria d'arte, il cui aspetto era ulteriormente connotato grazie all'esposizione di «un contorno d'altare di marmo con angeli e n. 5 pezzi d'ornati del 500», registrato nell'elenco distinto delle «antichità». Per gli ornati non è chiaro a cosa ci si riferisca mentre il «contorno» è certamente l'incorniciatura d'altare attualmente esposta al Castello Sforzesco di Milano (fig. 3), pregevole opera che viene ascritta a un ignoto scultore di area veneta[21].

19 «Nell'appartamento verso il giardino faccio la mia scuola, ed è riuscita assai bene. Ho fatto abbattere una stanza, talché n'è risultato un luogo di 30 per 60 palmi con un bel finestrone circolare di 13 pami di diametro» Cfr. la lettera a Canova dell'11 marzo 1811 in Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, Firenze 1982, pp. 680-681.

20 Mara, *L'allestimento della quadreria*, cit. (vedi nota 1), p. 66.

21 M.T. Fiorio, in *Museo d'Arte Antica* cit. (vedi nota 12), II, Milano 2013, pp. 386-390, l'autrice desume che due dei pezzi citati cumulativamente possano essere i pilastrini del Bambaia provenienti in antico dal monumento Orsini. Credo che l'ipotesi sia da scartare in quanto è più pertinente la successiva menzione, presente nell'inventario delle antichità, dei due «candelabri del Bambaja», descrizione che più si attaglia al fantasioso soggetto delle lesene scolpite. Sui due pezzi cfr. Ead., in *Museo d'Arte Antica* cit. (vedi nota 12), III, Milano 2014, pp. 20-22.

ANNALI 2019_.indd 391 18/11/19 14:25

Il perito infine accedeva alla quarta stanza, arredata con semplici panche e modeste scaffalature, il cui limitato ingombro ci conferma nell'ipotesi che questa fosse complementare alla Scuola e che fosse stata adibita a studio da scultore. Ne abbiamo alcune conferme nel carteggio intercorso tra Bossi e il fraterno amico Antonio Canova. Fin dall'acquisto Bossi aveva manifestato il fermo proposito di averlo ospite nella sua nuova casa, e lo scultore aveva accettato lusingato, qualora si fosse trattenuto a Milano[22]. In effetti i due si videro durante le fugaci tappe milanesi nel viaggio di andata e ritorno di Canova verso Parigi, dove si doveva recare per ritrarre l'imperatrice Maria Luisa[23]. Nell'autunno 1810 Bossi stava prendendo possesso del palazzo e iniziava a ragionare sugli adattamenti necessari, perciò l'ospitalità fu probabilmente abbastanza frugale. In un periodo in cui tutti si contendevano l'arte eccelsa di Canova, anche l'ex-segretario di Brera serbava progetti ambiziosi, che esplicitò all'amico nella lettera dell'11 marzo 1811: «Io poco ancora lavoro, cominciando ora a sistemare la mia casa: quando la onorerai, la troverai migliorata in molte parti, e vi sarà anche uno studio di scultore espressamente per te. […] Il tuo Teseo, e l'Apollo di Belvedere ne saranno i numi tutelari»[24]. Evidentemente Bossi sognava di strapparlo al suo studio romano per periodi consistenti, ma nonostante i ripetuti inviti, sembra che il progetto non si sia mai concretizzato[25]. Per questo motivo è verosimile che lo studio da scultore si fosse trasformato in una sorta di gipsoteca con selezionati pezzi, esposti per uso didattico a vantaggio degli studenti. Canova stesso, nell'agosto 1812, con la spedizione milanese del bronzo di *Napoleone come Marte pacificatore* gli aveva inviato «tre belle teste», subito collocate nella scuola per essere ammirate e copiate dagli studenti[26]. Quali fossero esattamente non è chiaro, una potrebbe essere la «testa ideale di Canova» registrata insieme ai calchi e alle statue in gesso elencati in una sezione del Libro di cassa dell'e-

22 Si veda la lettera del 1° gennaio 1810, cfr. Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, p. 659, e la calorosa risposta di Canova in una lettera s.d. (ma di poco successiva), per quel che mi consta inedita, conservata presso ABTo.

23 *Antonio Canova. Scritti*, I, a cura di H. Honour, P. Mariuz, Roma 2007², p. 407. Canova e il fratellastro Giovanni Battista giunsero a Milano il 30 novembre 1810, da lì scrissero una lettera a Tiberio Roberti e Giovanni degli Alessandri. In una lettera a Giannantonio Selva del 3 dicembre 1810, Canova poi precisava che si sarebbe trattenuto a Milano ancora per due o tre giorni, cfr. *Lettere familiari inedite di Antonio Canova e di Giannantonio Selva*, Venezia, stabilimento G. Antonelli, 1835, p. 71. *Le memorie di Giuseppe Bossi,* cit. (vedi nota 6), pp. 36, 38-39.

24 Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, p. 681.

25 Del 15 e 25 giugno 1811, del 13 maggio 1812, del 19 maggio 1813 cfr. Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, pp. 684-685, 697, 709.

26 Cfr. la lettera del 26 agosto 1812 in Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, p. 700. Per il tema più in generale cfr. F. Valli, «Con nostro vantaggio e con vostro onore» Canova e l'Accademia di Brera, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 2: Milano, Firenze, Napoli*, atti della 4ª settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa, 4-8 novembre 2002), a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa 2006, pp. 23-40.

ANNALI 2019_.indd 392 18/11/19 14:25

redità Bossi. Nell'elenco ritroviamo essenzialmente alcuni dei grandi capolavori della statuaria antica che, in ossequio all'estetica neoclassica, erano ritenuti imprescindibili fonti d'ispirazione per un artista. Si contavano infatti: il già citato *Apollo del Belvedere*, un «Gladiatore combattente» che ad evidenza doveva essere una replica del cosiddetto *Gladiatore Borghese*, i gessi ripresi dal busto del cosiddetto *Antinoo di Mondragone* (l'eccezionale apprezzamento che ne aveva fatto Winckelmann l'aveva reso un modello ineludibile[27]), e dal *Lucio Vero* della collezione Borghese[28].

Come abbiamo intuito, l'insieme riproponeva uno schema già pianificato da Bossi presso l'Accademia di Brera, dove i gessi del Canova stavano «mescolati a quelli cavati dall'antico»[29]. Nelle registrazioni dell'eredità Bossi, infatti, troviamo il *Perseo trionfante*, altro capolavoro canoviano, la cui copia in gesso giunse come dono personale nel marzo del 1805[30]. Presenza quest'ultima estremamente significativa: si ricorda infatti che la Repubblica Cisalpina nel 1801 aveva incaricato Bossi come mediatore per l'acquisto del marmo canoviano, che però non poté uscire dai confini pontifici per un preciso editto del cardinale Doria[31]. Discorso analogo va fatto rispetto al *Teseo*, citato pocanzi nella lettera del 1811. Doveva essere un calco in gesso dal modello preparatorio per il *Teseo in lotta con il Centauro*, che tuttavia non figura nell'elenco dell'eredità Bossi, forse perché destinato ad altra sede. Come noto il marmo di quest'opera sta ora presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna, ma la commissione a Canova risaliva all'anno 1804 secondo un progetto condiviso da Bossi e dal vicepresidente Melzi d'Eril, che intendevano rivestire il soggetto classico di nuove valenze politiche. La statua, che si doveva innalzare nel foro Bonaparte, avrebbe simboleggiato la forza della civiltà che sconfigge l'oscurantismo. La presenza in copia fu dunque una sorta di risarcimento, perché l'esecuzione del marmo sarà a lungo ritardata[32]. Al di là di queste emblematiche opere, la dotazione di gessi era abbastanza contenuta e comprendeva frammenti anatomici e busti, da esporre realisticamente sulle scaffalature. Va citata tra questi la

27 L'opera, ora al Louvre, proveniva dalla villa di Mondragone dei principi Borghese, cfr. da ultimo B. Cacciotti, *L'Antinoo Mondragone: una scultura contestata al territorio tuscolano*, in *Villa Mondragone «seconda Roma»*, a cura di M. Formica, Roma 2015, pp. 63-77.

28 F. Leone, *Lucio Vero Borghese*, in *Canova: il segno della gloria. Disegni, dipinti e sculture*, catalogo della mostra (Roma, 5 dicembre 2012-7 aprile 2013), a cura di F. Leone, G. Ericani, Roma 2012, p. 158.

29 Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, p. 572.

30 «La prima cura […] sarà di consacrare una buona cella al tuo nome per quando verrai in Lombardia. Là metterò il tuo Perseo, che è arrivato abbastanza in buon essere» in Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, p. 600.

31 S. Bosi, *Committenze pubbliche a Canova tra la Repubblica Italiana e il Regno Italico*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa*. cit. (vedi nota 16), pp. 58-59. Si veda anche la lettera inviata da Bossi a Canova il 2 settembre 1801 con dettagli sui costi di spedizione e il ruolo come mediatore dell'artista-mercante Carlo Giuseppe Gerli, cfr. Biblioteca Nazionale Braidense, Fondo autografi, B XXXII.61.

32 Mai collocato, il marmo fu poi preteso dall'imperatore Francesco I, cfr. S. Bosi, *Committenze pubbliche* cit. (vedi nota 21), pp. 60-63.

ANNALI 2019_.indd 393 18/11/19 14:25

copia dal celebre modello d'anatomia, ideato dal bolognese Ercole Lelli. L'introduzione di questo tipo di sussidio alla didattica artistica di Brera si deve al predecessore di Bossi, Carlo Bianconi, accademico clementino chiamato a dirigere l'accademia milanese nel 1778[33]. Ed è assai probabile che l'esemplare conservato da Bossi nella sua abitazione provenisse dall'eredità Bianconi, fatta acquistare per Brera e in parte per proprio conto[34]. Come detto, tutti questi pezzi furono venduti all'Accademia Carrara, ma è molto complicato tentarne un riconoscimento fra i gessi conservati attualmente nei depositi dell'istituzione bergamasca[35]. Molto cautamente proporrei di riconoscere il busto di *Omero* e il calco del torso dal gruppo del *Laocoonte* (figg. 4-5), due gessi che non sono documentati negli acquisti e donazioni successive all'immissione della collezione Bossi nell'Accademia Carrara[36].

Conclusa la perlustrazione degli ambienti della Scuola, il perito Galletti si trasferì in un piccolo cortile e nel giardino, dove scopriamo che Bossi aveva ricomposto «diversi vivi formanti una porta con due mezze colonne di marmo di Verona». Il materiale puntualmente si riscontra anche nell'inventario delle antichità, dove si precisa che si tratta di «sedici frammenti di marmo con ornati e sculture»[37].

Il perito accedeva quindi alle zone più private del palazzo, salendo da uno scalone monumentale[38]. Di questo ambiente purtroppo non è rimasto nulla, se non alcuni frammenti ritrovati nei locali sotterranei, ma lo dobbiamo immaginare in tutta la sua centralità come punto impattante e simbolico per chi accedeva all'interno del palazzo. Entro l'agosto 1812 Bossi aveva «messo in qualche ordine il cortile, e la scala della casa», su questa aveva «poste molte belle anticaglie»[39]. Proprio sullo scalone aveva deciso di far apporre una lapide, collocata in modo che fosse visibile a chi accedeva agli appartamenti. In un paio di lettere del 31 gennaio e del 2 febbraio 1812[40] l'epi-

33 L. Binda, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni nell'Italia dei Lumi per una biografia ragionata alla luce di nuovi documenti*, "Annali di critica d'arte", n.s. 1, 2017, pp. 175-207.

34 Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), I, pp. 218-222.

35 Molti di essi sono in uno stato conservativo assai precario, per via dell'uso intensivo a cui erano soggetti in Accademia e a causa del lungo ricovero in depositi malsani. Da riscontri archivistici emerge poi l'invalsa abitudine di sostituire già in antico i pezzi ammalorati, rinnovati via via grazie a nuove donazioni o acquisti.

36 Cfr. ACC, b. 32, fasc. 392, fasc. 395; b. 35 fasc. 514, fasc. 526 nn. 3, 10; b. 71 fasc. 1002.

37 L'insieme fu smontato quando fu venduto a Brera. I frammenti sono segnalati anche in ASAB, Carpi C V 12 ter. È arduo un riscontro di questi pezzi fra il materiale lapideo conservato presso il Castello, tuttavia è utile segnalare la probabile coincidenza con i frammenti di un portale rinascimentale pubblicati per la prima volta da G.A. Vergani, in *Museo d'Arte Antica* cit. (vedi nota 12), II, pp. 315-322.

38 Il perito non lo cita nel suo inventario anche se lo percorse, perché era il principale punto di accesso al piano nobile. Sussisteva inoltre una «scala segreta» che invece fu utilizzata da Cattaneo e Fumagalli come punto di avvio del percorso a ritroso fra le stanze del piano nobile per censire i quadri.

39 *Le memorie di Giuseppe Bossi,* cit. (vedi nota 6), p. 45.

40 Le lettere inedite sono conservate in ABTo.

ANNALI 2019_.indd 394 18/11/19 14:25

grafista Andrea Borda[41] sottopose a Bossi tre varianti di un testo, che aveva elaborato in risposta a un concetto molto caro al padrone di casa. Il pittore bustocco desiderava celebrare la visita di Canova, per eternare la sua presenza e per consacrare alle arti le mura del suo palazzo. La prima visita di Canova, avvenuta il 3 ottobre 1810, in una tappa milanese del suo viaggio verso la Francia, fu così enfatizzata da Borda in tre distinte formulazioni[42]. Nel confronto tra l'epigrafista e il committente, pare intendersi che sarebbe stato poco opportuno eternare in una lapide un fatto così preciso. La visita era stata fugace e soprattutto Bossi non aveva ancora preso fissa dimora nel palazzo. Sembra quindi che si fosse optato per una quarta formulazione più generica[43]. È possibile che quest'ultima fosse la prescelta per essere incisa su una lapide, che non si è conservata, sostituita forse da una targa collocata molto più tardi all'esterno dell'edificio[44]. Come si è detto, l'apposizione della lapide era legata all'allestimento di quelle opere che Bossi definiva «anticaglie». Queste furono infisse su sua indicazione sulle pareti dello scalone, creando una sorta di *lapidarium* – secondo un progetto che nel 1802 non gli era riuscito di attuare a Brera – che comprendeva sculture ed epigrafi particolarmente rilevanti per la storia di Milano. Queste opere furono incluse nell'inventario delle antichità. Fra quelle più pregnanti va citata almeno la *Lapide della Colonna infame*, manufatto che ricorda uno degli episodi più noti della peste milanese del 1630 (fig. 6), riconosciuto, mentre era sullo scalone, da Alessandro Manzoni[45]. È singolare che Bossi

41 C. Mutini, ad vocem, *Borda, Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XII, Roma 1970, pp. 501-502; era nota la reciproca conoscenza tra Borda e Carlo Porta, cfr. *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta,* a cura di D. Isella, Milano-Napoli 1967, pp. 279, 281 e in E. Sioli Legnani, *Mondo portiano*, "Archivio storico lombardo", s. 8, 6, 1956, p. 327, ma non si conosceva questo incarico affidatogli da Bossi.

42 Trascrivo le prime tre bozze di testo:

«ANTONIVS·CANOVA·~~EQ·C·F~~/ HAS·AEDES·HOSPITIO·HONESTATAS/OPTIMIS·GRAPHIDOS·ARTIBVS/ DEDICAVIT/ K·OCT·AN·MDCCXII/ IOSEPH·BOSSIVS·HERUS/ NE·TANTI·DIEI·AVSPICALIS/ MEMORIA·INTERCIDERET/ P·C·»,

«ANT·CANOVA·~~EQUES·C·F~~/ DOMVM·HOSPITIO·HONESTATAM/ DIAGRAMMATIS·CVLTVI/ ADDIXIT/ K·OCT·AN·MDCCXII/ POSTRIDIE·MANSIONEM·HERI/ IOSEPHI·BOSSI/ QVI/ VTI·HVIVS·DIEI·AVSPICALIS/ MEMORIA·IN·POSTEROS·PROROGETVR/ STATVIT·MONVMENTVM»,

«ANT·CANOVA·~~EQ·C·F~~·/IN·HOSPITEM·RECEPTO/ K·OCT·A·MDCCXII/ POSTRIDIE·STATIONEM·HERI/ SACRA·DIAGRAMMATVM·CVLTVI/ EVASI/ DOMVS·MANCIPVM·FACTA/ ~~EQ~~·IOSEPH·BOSSI/ QVI·HVIVS·REI·ERGO/ P·C·».

43«QVAS·PRIDIE·TENVERAM/ HISCE·MEIS·AEDIBVS/ ANT·CANOVAE·~~EQ·COR·FERR~~·/ HOSPITIO·MACTIS/ GRAPHIDOS·SCIENTIAE·AMALTHEVM/ AVSPICATVS/ ~~EQ~~·IOSEPH·BOSSIVS/ P·C·/ NON·OCT·AN·MDCCCXI».

44 Il tema dell'iscrizione è ribadito in una lettera del 21 luglio 1813 a Canova, cfr. Ciardi, *Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 6), II, p. 710. La targa marmorea attuale, in lingua italiana e con un testo differente, è affissa nella porzione di facciata a bugnato ridisegnata nel 1846, cfr. Mara, *L'allestimento della quadreria*, cit. (vedi nota 1), p. 63.

45 «La lapide era caduta in mano del pittor Bossi di chiara e dolorosa memoria, il quale l'aveva fatta incastrare, in compagnia d'altre anticaglie, in una parete della sua scala», da una lettera di Alessandro Manzoni a Niccolò Tommaseo da Milano il 13 gennaio 1830, cfr. A. Manzoni, *Sei lettere a Niccolò Tommaseo*, "Pegaso", I, 5, maggio 1929, p. 519.

ANNALI 2019_.indd 395 18/11/19 14:25

si sia adoperato per salvaguardare questa testimonianza, che allora era generalmente catalogata come prova del fanatismo diffuso durante la dominazione spagnola. È noto infatti, che in piena epoca dei Lumi, per rimuovere dalla memoria l'odioso episodio di malagiustizia, fu abbattuta la colonna e poi nel 1801, demolita la casa su cui era apposta la lapide. Il manufatto quindi passò a tale avvocato Borghi nel 1803, presso il quale evidentemente fu recuperato da Bossi[46]. Accanto a questa lapide v'era inoltre l'*Epigrafe per l'infelice parto di Beatrice d'Este* e l'iscrizione commemorativa di Vincenzo Bandello, priore delle Grazie e confessore di Ludovico il Moro[47]. V'erano poi applicate anche sculture, come ad esempio i quattro simboli degli Evangelisti «dei bassi tempi» (figg. 7 a-d), che mostrano tuttora i segni per l'incasso nella parete muraria[48], oppure le due porzioni di archivolto con vittorie alate[49] e la pregevole *Madonna allattante il Bambino* (1474-1478), opera forse prescelta da Bossi per i singolari confronti che poteva offrire con la pittura lombarda coeva[50].

Dallo scalone si accedeva alle stanze d'appartamento del pittore: nell'ordine una stanza da letto, uno stanzino con camino ad uso di studio, dove Bossi nel 1811 aveva fatto aprire una finestratura in forma di serliana[51], un'anticamera, un gabinetto e un retro-gabinetto. Questi ambienti stavano nell'ala del palazzo che fronteggia ora la piazzetta di Santa Maria Valle, in una parte del caseggiato ora completamente stravolta. Perciò è impossibile farci un'idea degli spazi originali, che comunque dovevano essere

46 Cfr. M.T. Fiorio, G.A. Vergani, in *Museo d'Arte Antica*, cit. (vedi nota 12), IV, Milano 2015, pp. 411-413, dove tuttavia non è registrata la pertinenza alla collezione Bossi. Mentre A. Fabrizi, *Postilla sulla «Colonna infame»*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLXX, 549, 1993, p. 95 ne aveva dato un puntuale riscontro con l'importante testimonianza storica del Manzoni.

47 Cfr. G.A. Vergani, in *Museo d'Arte Antica*, cit. (vedi nota 12), IV, pp. 342-344, che non ne registra la provenienza dalla collezione Bossi; F. Riccobono, in *Museo d'Arte Antica*, cit. (vedi nota 12), IV, pp. 361-362.

48Cfr. L. Tosi, in *Museo d'Arte Antica*, cit. (vedi nota 12), I, pp. 377-379.

49 Cfr. L. Tosi, in *Museo d'Arte Antica*, cit. (vedi nota 12), II, pp. 146-148.

50 Per l'influsso su Bramantino Cfr. V. Zani, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, 28 settembre 2014-11 gennaio 2015) a cura di M. Natale, Ginevra-Milano 2014, pp. 90-91, per un riferimento a Leonardo, che certamente deve intendersi più filtrato, cfr. M. Becker-Sawatzky, *Leonardo's figures, the materiality of Lombard sculpture and the aesthetics of the «moti»*, in *Leonardo in dialogue. The artist amid his contemporaries*, ed. by F. Borgo, R. Maffeis, A. Nova, Venice 2019, p. 144. Non sempre è stata correttamente motivata la provenienza bossiana di talune sculture, ad esempio in Antonelli, *Sulla raccolta di antichità*, cit. (vedi nota 5), p. 89, la prima indicazione in tal senso è condivisibile, ma non recepita in P. Strada, in *Museo d'Arte Antica*, cit. (vedi nota 12), I, pp. 392-393, mentre la seconda va emendata con la corretta identificazione nel pezzo n. inv. 1233 cfr. M.T. Fiorio, in *Museo d'Arte Antica*, cit. (vedi nota 12), III, p. 160. Condivisibile anche la provenienza dichiarata in V. Zani, in *Museo d'Arte Antica* cit. (vedi nota 12), III, pp. 53-57, mentre non è comprovata quella asserita in M.T. Fiorio, in *Museo d'Arte Antica* cit. (vedi nota 12), III, pp. 156-159, perché fra le sculture già Bossi è menzionata solo una «Madonnina in forma quadrata». Mi pare utile citare il curioso aneddoto riferito a Mongeri da Cesare Giulini, secondo il quale Bossi durante una visita al Castello Visconti di Somma Lombardo si fosse innamorato di una Madonnina in marmo, al punto di farla rimuovere dalla muratura e ottenerla per sé, cfr. G. Mongeri, *Della fondazione di un nuovo Museo Archeologico in Milano*, "Annali Universali di Statistica", s. 4, XIII, 37, gennaio 1863, pp. 77-78.

51 Mara, *L'allestimento della quadreria*, cit. (vedi nota 1), pp. 64-65.

ANNALI 2019_.indd 396 18/11/19 14:25

più contenuti rispetto ai saloni, tuttora esistenti e affacciati su via Santa Maria Valle. Il distinto inventario dei quadri dimostra che in queste stanze erano stipati oltre 70 dipinti di formato medio-piccolo, con una considerevole quantità di opere su tavola, d'interi polittici o scomparti di essi.

Si concludeva qui la parte più privata dell'appartamento e iniziava l'infilata dei saloni del piano nobile, dove, come attesta l'inventario dei quadri, si raccoglieva il meglio della collezione d'arte. Ci meraviglia un po' l'assetto settecentesco dei saloni, con ricchi stucchi rococò che Bossi, intriso di cultura neoclassica, sorprendentemente volle conservare senza alcuna modifica. Il perito entrava nella grande stanza d'angolo che guardava sulla piazzetta esterna (non esisteva allora il piccolo stanzino rettangolare), qui, come nei saloni successivi, le pareti erano tappezzate di quadri subito al di sopra di un'alta zoccolatura. La mobilia era contenuta e bassa: due divani, due tavolini e due comò. Da lì accedeva poi all'altro salone, che per quanto riguarda i mobili parrebbe testimoniare un uso come sala della musica. Qui infatti trovava un leggio e dei cavalletti, un tamburino, una chitarra, un cembalo (o meglio clavicembalo) a coda, insieme a una libreria di noce con vetrine. La successione di stanze corrisponde, e dunque questa doveva essere la «sala della stufa», menzionata anche nell'inventario dei quadri. Da qui infatti, tuttora si accede al principale salone del piano, che nell'inventario dei mobili non a caso è descritto con quattro tavoli, un leggio, una grande libreria suddivisa in tre sezioni con 24 antine, integrata da ulteriore scaffalatura. S'intuisce che, oltre ai quadri, questa sala raccoglieva l'immensa collezione libraria di Bossi[52]. Sulle scaffalature e ripiani era inoltre esposta una parte della raccolta di antichità, come ad esempio il gruppo delle maioliche. I 30 pezzi di questa raccolta costituiscono nel loro insieme una campionatura, direi quasi sistematica, della migliore produzione delle botteghe maiolicare del Ducato d'Urbino nel Cinquecento[53]. È probabile che Bossi avesse fatto singoli acquisti mirati, forse l'esito di scelte collezionistiche che privilegiavano l'esame delle parti figurative. Non sembra molto credibile l'affermazione del segretario Ignazio Fumagalli, che all'atto dell'immissione in Brera, ne dichiarava la provenienza «dall'antica Fabbrica Lauretana»[54]. Non abbiamo infatti un servizio da credenza completo, bensì pezzi diversi, soprattutto piatti e tondini. Nello stesso luogo

52 Sull'argomento da ultimo: S. Zanaboni, *Gli acquisti del granduca Carl August di Sassonia-Weimar a Milano nel 1817-1818. Giuseppe Bossi a Weimar e la ricezione successiva*, in *Bossi e Goethe* cit. (vedi nota 1), pp. 57-103; S. Brambilla, *Scheda minima per la biblioteca di Giuseppe Bossi. Con una postilla sul* Trattatello in laude di Dante *del Boccaccio*, "Libri & documenti", 39, 2013, pp.179-200; P. Pedretti, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi a Gian Giacomo Trivulzio*, in *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte*, a cura di G. Frasso e M. Rodella, Roma 2013, pp. 3351-390.

53 Cfr. T. Wilson, in *Museo d'Arti Applicate: le ceramiche*, I, Milano 2000, pp. 184-186, 188-197, 210-221, 230-231; J. Triolo, in Ivi, pp. 197-210; J. Lessmann, in Ivi, pp. 239-240; C. Fiocco- G. Gherardi, in Ivi, pp. 259-261; A. Cameirana, in Ivi, pp. 368-369, 382.

54 ASAB, Carpi C V 12 ter.

ANNALI 2019_.indd 397 18/11/19 14:25

era esposta probabilmente anche la collezione di avori, pervenuta come le maioliche alle Civiche Raccolte d'Arte applicata presso il Castello Sforzesco. Era una piccola ma preziosa raccolta che contava circa 22 pezzi[55]. Spaziava da opere romane tardo imperiali a pezzi tardogotici. Tra gli esemplari prestigiosi vanno citati almeno la *Valva di dittico del console Magno* e le formelle con le storie di san Marco, un san Mena e un profeta, appartenenti al gruppo della "cattedra di Grado". È verosimile che in questi saloni fosse esposta la parte più propriamente archeologica delle cosiddette antichità. In una successiva stanza, ad uso di studio, troviamo colonnette e piedestalli chiaramente finalizzati all'esposizione di busti antichi, che infatti sono menzionati in buon numero fra le antichità. Alcuni di questi, insieme ad altri frammenti marmorei, sono stati identificati fra le opere del Museo Archeologico di Milano[56]. Tra i più pregiati va citato almeno il busto bronzeo (fig. 8), di sicura provenienza antica da Laus Pompeia, nel sito dell'attuale Lodi vecchia, nel luogo in cui a inizio Ottocento la famiglia Cavezzali aveva promosso degli scavi[57]. C'era inoltre la compresenza di opere egizie o tardo egizie, come una statuetta probabilmente di epoca tolemaica, o addirittura pseudo-egizie come la statua del *Dignitario Neshor*. A quest'ultima probabilmente Bossi già riconosceva lo status di copia, che infatti è indicato nell'inventario di Brera, ma prevaleva la valenza documentaria, perché l'esemplare originale, già presso Villa Albani, era stato illustrato nell'edizione del 1783 della *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* di Winckelmann[58].

In questi spazi erano inoltre esposti i vasi in numero sorprendente. L'elenco delle antichità del 1816 ne censisce ben 41 e, nel documento di Brera, Fumagalli precisa che si tratta di «vasi greco-siculi volgarmente detti Etruschi, di varia forma e grandezza, parte figurati e parte senza figure»; altri 6 erano ridotti invece in frammenti. V'erano poi 7 «vasi di bronzo fra antichi ed imitati dall'antico, due di essi sono di mole rispettabile e di forma elegante» e anche 42 «vasetti e scodelle diverse di terracotta antiche tutte senza figure, ma pregevoli per la forma e l'uso»[59]. Molti di essi furono acquistati

55 Il parallelo inevitabile è con la collezione Trivulzio, cfr. A. Squizzato, F. Tasso, *Gli avori Trivulzio. Arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo*, Padova 2017, *ad indicem*. Per l'identificazione dei singoli pezzi cfr. F. Tasso, *Il medioevo nella Milano ottocentesca. Qualche nota sulla costituzione delle raccolte civiche di arte suntuaria*, "Rassegna di studi e notizie", XXXIV, 31, 2007-2008, pp. 163-183.

56 Antonelli, *Sulla raccolta di antichità* cit. (vedi nota 5), pp. 89, 93 nota 24.

57 Provenienza lodigiana già attestata da Fumagalli cfr. ASAB, Carpi C V 12 ter. Un breve cenno agli scavi promossi dai Cavezzali in G. Perani, *Le collezioni archeologiche ottocentesche a Lodi*, "Archivio storico lodigiano", CXXII, 2003, pp. 205-206, è interessante notare che Gerolamo Cavezzali fu in affari con Giovanni Battista Sommariva, cfr. E. Gaboardi, *I Cavezzali da Lodi: una dinastia di chimici del XIX secolo*, "Archivio storico lodigiano", CXXXV, 2016, pp. 258, 272. Germana Perani mi comunica gentilmente che non è stato possibile dare seguito alle opportune ricerche nell'archivio della famiglia Cavezzali.

58 S. Ceruti, *Antichità egizie a Brera*, in *Da Brera alle piramidi*, catalogo della mostra (Milano, 21 febbraio-11 aprile 2015) a cura di C. Orsenigo, Milano 2015, p. 77.

59 Si veda l'*Appendice documentaria* n. 2 e l'inventario Fumagalli in ASAB, Carpi C V 12 ter. I vasi

ANNALI 2019_.indd 398 18/11/19 14:25

da Bossi durante il viaggio a Napoli, ma manca un computo preciso. L'intero nucleo si ritrova nell'inventario Mongeri e in quello Caimi del 1864, dove ad ogni pezzo viene assegnato un numero inventariale senza però precisare, come già detto, la possibile provenienza Bossi[60]. I restanti oggetti archeologici per il collezionista avevano un significato differente e meno orientato al pregio artistico (in taluni casi pressoché nullo), bensì funzionale a una sistematica campionatura tipologica. Il nucleo dei vetri, ad esempio, appare abbastanza compatto per quanto riguarda la provenienza ma variato nelle tipologie. Consisteva di 15 esemplari, tuttora conservati presso il Museo Civico, che secondo il Fumagalli provenivano «dai Sepolcri scoperti nei contorni di Roma ed alcuni nelle Catacombe»[61].

Per quanto riguarda le lucerne antiche, credo si possa ravvisare una vera e propria mania collezionistica che lo portò a raccogliere 83 lucerne in terracotta riconosciute da Fumagalli «importanti per soggetto e per merito d'arte» e da Mongeri «interessanti per la forma»[62]. Nella moderna catalogazione è stata accertata la provenienza Bossi

di bronzo non sono stati ancora identificati correttamente nel patrimonio dei Musei Civici. In M. Bolla, *Vasellame romano in bronzo nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, "Rassegna di studi del Civico Museo archeologico e del Gabinetto numismatico di Milano", 1994, supplemento XI, si dichiara per alcuni pezzi la provenienza MPA come da deposito del 1864, ma non è precisata la possibile pertinenza alla collezione Bossi.

60 «nn. 205-212 Vasi antichi italo-greci, o etruschi di diverse forme con rappresentazioni figurate a tinta giallognola su fondo nero. n. 213 Frammento di vaso simile. nn. 214-231 Vasi balsamatori in terra cotta. nn. 232-292 Altri vasi, tazze, urceoli, tazzini e recipienti diversi etruschi e romani», cfr. ASAB, Carpi C V 12 ter. Come si nota, il numero complessivo di queste voci inventariali non si allontana molto dall'elenco del 1816 e 1818, dunque è verosimile che fossero tutti provenienti dal nucleo Bossi. Tuttavia nei cataloghi moderni del Museo s'indica la provenienza Bossi solo per pochissimi pezzi, cfr. S. Morretta, *Vasi lucani e campani a figure rosse nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, "Rassegna di studi del Civico Museo archeologico e del Gabinetto numismatico di Milano", 1992, supplemento VIII, pp. 14-15 (cratere a campana protolucano attribuito al pittore dell'Anabates, inv. A 0.9.267, già MPA 492), pp. 18-19 (*hydria* lucana, inv. A 0.9.250, già MPA 700 e ST. 24214), p. 27 (*askos* campano da Cuma, inv. A 0.9.259 già MPA 694 e ST. 24212); D. Piardi, *Vasi attici a figure rosse nelle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, "Rassegna di studi del Civico Museo archeologico e del Gabinetto numismatico di Milano", 1995, supplemento XIII, pp. 23-24 (*kylix*, inv. A 0.9.264 Bossi?, già MPA 698-209).

61 Si veda *l'Appendice documentaria* n. 2 e l'inventario Fumagalli in ASAB, Carpi C V 12 ter. Lo stesso nucleo di 15 vetri è presente nell'inventario Mongeri del 1857, mentre Caimi nel 1864 non dichiara la pertinenza Bossi dei pezzi, che tuttavia si riconoscono puntualmente, accumunati dalla provenienza romana, ai numeri di inventario 293-307 «Dodici vasi balsamatori od unguentari antichi di vetri, provenienti da sepolcri scoperti nei contorni di Roma e nelle Catacombe», «Piccolo vaso in vetro colorato in azzurro a strisce bianche trasversali, proveniente come sopra», «Fiala in vetro della medesima provenienza», «Vaso cinerario in vetro. Idem». Corrispondono ai 14 vasi balsamari (inv. A 0.9.1245 già MPA 782, A 0.9.1239 già MPA 789, A 0.9.1291 già MPA794, A 0.9.1238 già MPA792, A 0.9.1240 già MPA 793, A 0.9.1236 già MPA 785, A 0.9.1244 già MPA 787, A 0.9.1243 già MPA 790, A 0.9.1241 già MPA 791, A 0.9.1237 già MPA 783, A 0.9.1247 già MPA 784, A 0.9.1247 già MPA 786, A 0.9.1242 già MPA 788, A 0.9.1342 già MPA 795) più un'olletta (inv. A 0.9.1345 già MPA 796) pubblicati in E. Roffia, *I vetri antichi delle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano*, Milano 1993, pp. 36-37, 112-114, 117-120, 124, 126, 173, che tuttavia fa confusione rispetto alla provenienza Bossi.

62 Si veda l'*Appendice documentaria* n. 2 e l'inventario Fumagalli in ASAB, Carpi C V 12 ter. Il nucleo Bossi forse si ridusse, perché nell'inventario di Caimi del 1864 sono censite solo 75 lucerne con i numeri 13-88, convertiti poi in 502-577 MPA.

ANNALI 2019_.indd 399 18/11/19 14:25

per esemplari che vanno dal IV-III secolo a.C., passando per l'epoca ellenistica e tardo ellenistica, con un nucleo molto consistente di lucerne romane di ampie tipologie, datate tra l'età repubblicana e tardo imperiale, fino a esemplari del VI-VII secolo d.C.[63]. Mi sembra invece ancora problematica l'individuazione delle «92 terre cotte figurate antiche», delle quali ugualmente Fumagalli e poi Mongeri avevano sottolineato l'interesse. Queste furono inventariate da Caimi con i numeri dall'89 al 200, inglobando inoltre i dodici frammenti di stucchi della via Campana già citati, e probabilmente altro materiale di non sicura provenienza Bossi[64].

Concludendo, credo che questa rassegna, insieme con le risultanze del precedente studio sulla quadreria, abbia mostrato l'eterogeneità delle collezioni bossiane, che rappresentano un carattere innovativo rispetto alla tradizione milanese. Infatti, sebbene le scelte di alcuni pezzi riflettano l'impegno per la salvaguardia di opere fondamentali per la storia locale, più in generale sembra preminente una preoccupazione enciclopedica, disposta a soprassedere alle inclinazioni del gusto purista neoclassico di Bossi. Pare inoltre che Bossi si sia sottratto al classico desiderio d'emulazione proprio dei collezionisti d'Ancien Régime e così i riferimenti a celebri raccolte milanesi sono più sfumati, limitati a casi paradigmatici come ad esempio per quanto riguarda gli avori Trivulzio. In questo caso, è evidente che la stretta amicizia con Gian Giacomo Trivulzio, anch'egli collezionista ed erede delle fortune della blasonata famiglia, abbia giocato un ruolo essenziale nell'orientare le scelte di Bossi. Per il resto le raccolte d'arte dell'ex segretario di Brera furono probabilmente un terreno fertile per la sperimentazione. Come si è detto, la Scuola speciale nelle intenzioni del suo direttore voleva essere sperimentale e un progetto pilota per un'istruzione artistica di grado più elevato rispetto all'Accademia. Perciò le collezioni d'arte diventarono un corollario indispensabile e si prestarono efficacemente a esigenze di studio e di didattica. A questo proposito nel palazzo di Santa Maria Valle si ritrova un carattere tipico di Bossi, che è già stato

63 M. Sapelli, *Lucerne fittili delle Civiche Raccolte archeologiche*, "Rassegna di studi del Civico Museo archeologico e del Gabinetto numismatico di Milano", 1979, supplemento II, pp. 23-24, 29, 33-34, 45-46, 54-55, 56, 59, 63, 65-66, 71, 73, 79-80, 82, 89, 95-101, 103-104, 105-106, 111-115, 117, 124-125, 129-130, 135, 140-141, 143, 145, 159-160, 163, 167, 171, 183. Credo si possano aggiungere al nucleo Bossi gli esemplari n. inv. A 522 (già MPA 525), A 539 (già MPA 559), A 634 (già MPA 567).

64 Un riflesso di queste difficoltà nel registrare tale provenienza si nota in D. Caporusso, *Coroplastica arcaica e classica nelle Civiche Raccolte archeologiche*, "Rassegna di studi del Civico Museo archeologico e del Gabinetto numismatico di Milano", 1975, supplemento I, pp. 47-48 (dove il n. inv. MPA 650 è associato in maniera incongrua a due oggetti differenti e alla donazione Cantoni del 1892), 49-50 (dove il n. inv. MPA 654 è associato in maniera incongrua alla donazione Cantoni del 1892). Per quanto riguarda i frammenti di stucchi figurati, che erano stati inventariati tutti col n. MPA 683, va precisato che in un foglio dattiloscritto e firmato dal funzionario Marco Tizzoni il 31 marzo 1982, ne è registrato il trasferimento dal Civico Museo Archeologico (dove avevano ricevuto i nn. inv. 3977-3978, 3993-4001, 4003) alle Civiche Raccolte d'Arte. Presso quest'ultime non è stato possibile rintracciarli, mentre presso il Museo Archeologico è stato individuato un frammento con n. inv. A 0.9.31884, ringrazio Furio Sacchi ed Emilia Lattanzio per le ricerche.

ANNALI 2019_.indd 400 18/11/19 14:25

osservato a proposito delle scelte espositive da lui adottate nel 1806, in occasione del primo effimero allestimento della Pinacoteca di Brera[65]. La commistione di pittura e scultura, arti cosiddette minori, e l'apparente assenza di distinzioni cronologiche e per scuole tra le varie opere, nei suoi intenti doveva sollecitare lo studio, la ricerca di rimandi e reciproche influenze. Da questo punto di vista nel suo palazzo non mancavano gli strumenti per lo studio a 360° dei manufatti artistici. Nel pensiero di Bossi, strumenti come l'immensa biblioteca, vero motore propulsore di tutto, e anche la straordinaria raccolta di disegni (ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia), erano imprescindibili sussidi per comprendere l'evoluzione creativa degli artisti. Per questi motivi non credo che si possano scindere le due implicite finalità delle raccolte d'arte di Bossi: da un lato certamente un appagamento personale continuamente alimentato da un'inesauribile smania collezionistica, dall'altro però la tendenza a non congelare le proprie raccolte in un allestimento da casa-museo. Abbiamo visto infatti che nelle intenzioni del proprietario il palazzo voleva essere un luogo vivo e ospitale, per certi versi un prolungamento dell'istituto braidense. Certo si potrebbe obiettare che il suo modello fosse eccessivamente colto e di conseguenza elitario. In effetti la sequenza degli eventi forse conferma l'obiezione. L'attività della Scuola speciale per quel che si sa ebbe momenti alterni e i risultati non furono brillanti. Il suo direttore non riuscì o forse non ebbe le forze fisiche (si pensi ai prolungati periodi di grave malattia) o le energie morali per imprimerle la rotta desiderata. I pochi allievi così non raggiunsero i risultati sperati. Alla morte dell'artista, non a caso, fu fatto il nome del bolognese Pelagio Palagi, l'unica personalità forse in grado di raccogliere l'eredità e il progetto di Bossi. Come noto il tentativo fu vano, ma il modello di Bossi a ben vedere condizionò fortemente Palagi, che prese una via per certi versi parallela e in continuità con il suo esempio, aprendo una scuola privata e indirizzandosi a una forma di collezionismo molto simile[66].

65 F. Valli, *Brera 1806: la "nascente Pinacoteca"; Elenco delle opere esposte nelle sale di Bramante, di Raffaello, di Bernardino Luini; Giuseppe Bossi, una pinacoteca per l'Accademia*, in *Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, atti del convegno (Milano, 2-3 dicembre 2009), a cura di S. Sicoli, Milano 2010, pp. 35-54.

66 Da ultimo si vedano i contributi in *L'acquamanile del Museo Civico Medievale di Bologna*, a cura di M. Gregory D'Apuzzo, M. Medica, Milano 2013 e in *Pelagio Palagi alle Collezioni Comunali d'Arte*, a cura di C. Bernardini, Ferrara 2004.

ANNALI 2019_.indd 401 18/11/19 14:25

APPENDICE DOCUMENTARIA

La trascrizione è stata il più possibile fedele all'originale. I tre puntini tra parentesi quadre indicano le parti omesse, in quanto di scarsa importanza e non pertinenti al tema dell'articolo. Le lettere "A" e "B" premesse alle voci inventariali non hanno una esplicazione nel documento originale, ma possono riferirsi a un progetto di divisione tra le due parti nell'asse ereditario Bossi.

1. *Archivio privato eredi Bossi presso la collezione Enrico a Torino, Inventario topografico dei mobili trovati presso l'abitazione milanese del defunto Giuseppe Bossi in via Santa Maria Valle.*

10. Inventaro de mobili (nella stanza ad uso di cucina a piano terreno)	/AA
	/BB
[…]	
Sotto al Portico	
n°26 Quattro tronchi di colonna di marmo di bradello di Verona con pedestallo di marmo di bradile di Varenna	Lire 300
Nell'Anticamera della Scuola	
n°27 Tre fusti di soffà di noce con sue asse di pecchia	Lire 24
n°28 Un porta cattino di ferro	Lire 1.50
n°29 Un tavolo di pecchia con intelleratura di noce	Lire 12
n°30 Un sgabello a cavalletto, ed un tavolo di noce, ed un porta quadri	Lire 3
n°31 Tre porta mantelli di pecchia	Lire 1.50
Nella prima Stanza della Scuola	
B n°32 Dodici cadreghe di noce con sedile coperto di baggiana	Lire 16
n°33 Un camino di ferro in due pezzi con molla e pala	Lire 7
Nel Salone attiguo	
B n°34 Tre cadreghe di noce come soppedaneo e due scolini di pecchia	Lire 7
n°35 Due tavoli di pecchia con gambe snodate	Lire 3
Nella stanza in seguito	
B n°36 Cinque sedili di noce con sedile coperto di baggiana	Lire 7.50
n°37 Un piccolo scaffale di pecchia ed un'assa simile	Lire 2
n°38 Due scaffali di pecchia colorati	Lire 7

ANNALI 2019_.indd 402 18/11/19 14:25

Nel piccolo cortile

n°39 Una stuffa di lamiera di ferro con guarnizione di ottone	Lire 70
n°40 Diversi camini di marmo antichi e guasti	Lire 15
n°41 Quattro scale a mano di diversa grandezza	Lire 10
n°42 Una caretta a mano d'una sola ruota	Lire 4.60
n°43 Due piccoli pezzi di travetto di pino	Lire 3.50
n°44 Due secchioni logori	Lire 1.50

Nel giardino

n°45 Diversi vivi formanti una porta con due mezze colonne di marmo di Verona ed una scaletta di pecchia	Lire 100.50

Nella prima Stanza con Alcova al primo piano

A n°47.48 Due cumò di noce con serrature ed un schifon	Lire 75
A n°49.50 Un catino di maiolica ed un porta catino	Lire 7.80
A n°51 Due cadreghe di noce con sedile di canna	Lire 3.50
n°52 Due mezze tende di percallo	Lire 45
n°53 Una tavoletta impellicciata con suo specchio	Lire 6
B n°54 Cinque cadreghe di noce con sedile di baggiana	Lire 11.50
A n°55.56 Due piccole mezze tende sopra vetri, ed altre due simili	Lire 8
n°57 Uno specchio di noce all'inglese con luce di once 10 per 18	Lire 58
A n°58 Una cassetta per ripor legna	Lire 1.50

Seguono gli Argenti

B n°59 Un Cabarrè grande ovale di argento alla bontà di Milano con marca del Papagallo, e cerco del peso di once 115 ½ al 6,20	Lire 716.10
A n°60 Altro Cabarrè piccolo d'argento della bontà di Torino del peso di once 35 al 5,80	Lire 203
A n°61 12 cucchiali 12 forchette duo cucchialoni 12 cucchialini il tutto di lastra d'argento alla bontà di Torino del peso di once 91 al 6,10	Lire 555
A n°62 Un crivello di lastra d'argento alla bontà di Milano in peso di once 1 e 16 al 6	Lire 10
A n°63 Due candelieri d'argento di Germania del peso di once 20 al 5	Lire 100
B n°64 quattro salini di argento della bontà di Milano dorati aldidentro con 4 cucchialini simili del peso di once 13 al 6,30	Lire 81.90
n°65 Una piccola bugia d'argento alla bontà di Milano del peso di once 2 e 21 al 6	Lire 16.50
n°66 un piccolo pezzo di frangia d'oro e seta	Lire 10
A n°67 24 coltelli con manico d'ebano con verette di lastra d'argento	Lire 15
B n°68.69 Una cogoma per caffe plaquè ed una mochetta d'acciajo	Lire 31.20

ANNALI 2019_.indd 403 18/11/19 14:25

Nel Stanzino con cammino ad uso di studio

A n°70 Un tavolo di pecchia con gamba legata con tappeto verde	Lire 11
A n°71 Un camino di ferro con molla pala soffietto, e pedale	Lire 10
A n°72 Una poltrona di cerasa con sedile coperto di mottone verde	Lire 6.20
B n°73 Tre cadreghe di noce con sedile di canna	Lire 7
B n°74.75 6 cadreghe di noce e due tendine di percallo sopra vetri	Lire 17.50

Nell'Anticamera

A n°76 Un guarnerio ad uso di guardarobba impellicciato	Lire 25
n°77 Un tavolo di noce con lastra di marmo porfido con suo masnino (?)	Lire 25

Nel Gabinetto

n°78 Un scaffale di pecchia colorito con lastre di vetro	Lire 25

Nel retro Gabinetto

A n°79 Quattro cadreghe di noce con sedile di canna	Lire 8
n°80 Una piccola scaletta di noce	Lire 4

Nella Stanza in angolo verso il Piazzale

A n°81 Una duchessa di noce tinto nero con sopra materassina di tela griggia imbottita nei due lati di poco lana, ed il rimanente di foglie, una di lana con fodera di cottone quadriglie bianco e rosso	Lire 46
n°82 Una duchessa di noce in cannato con imbottitura ai due lati coperto di tela, e cuscino di crini pontato alla francese con sopra coperta logoro (Riconosciuto non di casa)	Lire 32
n°83 Due tavolini di noce tinti neri d'un sol piede	Lire 5
B n°84 Quattro cadreghe di noce con sedile di canna tre de quali con sopra cuscino di damasco cremesi logoro, ed un sgabellino per li piedi incannato	Lire 8.50
B n°85 Due cumò di noce impellicciati di mogano, ed un tavolo quadrilungo simile con suo tiretto	Lire 160

Nella stanza in seguito

n°86 Un tavolo di pecchia intelarato di noce, con gambe piegabili, e tiranti di ferro	Lire 12
A n°87 Due cadreghe di noce con sedile di canna	Lire 4
n°88 Un camino di ferro in un sol pezzo con mola e pala	Lire 5
B n°89 Un lettorino d'un sol piede da alzarsi e sbassarsi d'un sol piede	Lire 6
n°90 4 cavaletti pure a cinturetta (?) di noce	Lire 15
A n°91 Un tamburino coperto di raso celeste ricamato	Lire 12
n°92 Una ghitarra fatta a cetra	Lire 18

ANNALI 2019_.indd 404 18/11/19 14:25

n°93 Un cembalo a coda con cassa di noce	Lire 60
n°94 Un orologgio a pendolo di Germani	Lire 55
n°95 Una libreria di noce a due ante con 4 lastre di vetro	Lire 100
Nella Stanza in seguito di Libreria	
AB n°96 Due tavoli di pecchia intelarati di noce	Lire 24
B n°97 Un tavolo di noce con coperto piegabile all'inglese	Lire 15
B n°98 Due cadreghe di noce con sedile di canna	Lire 4
n°99 Una libreria di pecchia divisa in 3 pezzi in 24 antine con tre lastre di feltro	Lire 800
n°100 Un tavolo di pecchia con gambe di noce, ed un lettorino pure di pecchia con intelatura di noce	Lire 8
n°101.102 Tre scaffali per libri di diversa grandezza e due cadreghe di noce	Lire 24
B n°103 Nell'ultima stanza in angolo. Un tavolo di noce con tiretto	Lire 12
B n°104 Cinque cadreghe di noce con sedile di canna	Lire 7.50
B n°105 Due fusti di soffà di noce con asse di pecchia	Lire 16
A n°106.107 Uno specchio con cornice nera, ed una scala a mano	Lire 18
n°108.109 Due spade l'una con guardia d'argento dorato, e l'altra acciajo	Lire 108
A n°110 Due tendine di percallo	Lire 4
n°111 Un domino di lustrino	Lire 35
n°112 Due pezzi di casimiro scartato	Lire 35
n°113 Un pajo calzoni ed una marsina	Lire 24
Nella Stanza di studio	
A n°114 Un soppedaneo di pelo di bue	Lire 70
n°115 Due piccoli specchi con cornice di noce	Lire 15
n°116 Due cavaletti tinti in nero	Lire 10
n°117 Due pezzi di lastre di marmo porfido	Lire 40
n°118 Due colonnette di marmo verde	Lire 23
n°119 Quattro piccoli pezzi di colonna per piedestalli di marmo di diversa grandezza	Lire 23
B n°120 Tre panche di pecchia ed un paglericcio di tela greggia	Lire 8
B n°121 Un materazzo d'un capezzale di lana con fodera di tarliggio	Lire 30
B n°122 Una cappa di tela cedrone	Lire 8

Nella Scuderia

[…]

Nel Magazzino

[…]

ANNALI 2019_.indd 405 18/11/19 14:25

Seguono gli effetti esistenti in una cassettina che trovasi presso il signor Benigno Bossi fratello del defunto

n°137 Un anellino d'oro con piccola baletta con smeraldo	Lire 30
n°138 Una scattola d'oro in forma quadrata alla bontà di Parigi con cifra contorno rubini del peso d'once 4 per 20	Lire 500

In un dispensino

[…]

Milano li 12 gennajo 1816 stimato da Galletti

2. *Archivio privato eredi Bossi presso la collezione Enrico a Torino, inventario delle antichità.*

Inventaro delle Antichità	/EE
Monete italiane	
n°92 Terre cotte figurate antiche	Lire 800
n°83 Lucerne antiche di terra cotta	Lire 240
n°12 Frammenti di stucchi antichi	Lire 10
n°42 Vasi e scudelle diverse di terra cotta	Lire 32
n°15 Vasi di vetro antichi	Lire 24
n°41 Vasi intieri detti Etruschi diversa forma e grandezza	Lire 500
n°6 Detti frammentati	
Bronzi etc.	
n°7 Vasi di bronzo fra antichi ed immitati dall'antico	Lire 300
n°2 Lucerne antiche di bronzo	Lire 50
n°14 fra idoli antichi di bronzo, stromenti, e Priappi pure di bronzo	Lire 300
n°9 frammenti ornamentali di bronzo antichi	Lire 12
n°3 frammenti d'iscrizione antiche di piombo e una di bronzo	Lire 40
n°1 Busto antico di bronzo d'incognito	Lire 300
n°2 Cassette figurate di bronzo, una probabilmente antica, e l'altra immitata dalla prima	Lire 80
n°1 Un idoletto d'un Priappo d'argento	Lire 5
n°3 Pietre figurate antiche diverse	Lire 20
n°1 Idolo egizio di siccomorro	Lire 20
n°2 frammenti d'idoli di terra cotta	Lire 10
n°29 Sculture e frammenti antichi di marmo	Lire 500
n°1 Cristo d'argento	Lire 200

ANNALI 2019_.indd 406 18/11/19 14:25

n°3 Cristo di bronzo coi due ladroni	Lire 240
n°6 Piccole statue di bronzo di diversa grandezza	Lire 350
n°1 Testa di bronzo ritratto di Michelangelo	Lire 100
n°1 Vaso moderno di bronzo figurato	Lire 100
n°1 Testa d'Agrippa in marmo copia dall'antico	Lire 100
n°1 detta d'Iside in marmo come sopra	Lire 80
n°1 detta giovanile incognita di marmo	Lire 40
n°1 Sacerdote d'Iside con altre figure in marmo egizio con piedestallo di porfido	Lire 200
n°2 fusti piccoli di serpentino con base	Lire 150
n°2 simili ma di marmo diverso	Lire 70
n°1 Vasetto di diaspro rosso egizio	Lire 30
n°2 Vasi di bradilio	Lire 30
n°5 Bassi rilievi di marmo del cinquecento	Lire 100
n°1 Piedestallo di marmo triangolato e figurato	Lire 30
n°4 Simboli degli Evangelisti in marmo dei bassi tempi.	
Frammento di capitello in marmo	
Due pilastrini con ornati in marmo del 500	
Candelabrino simile, Madonnina di forma ovale	
San Rocco = Testa di Sant'Agostino Madonnina di forma quadrata = Crocifisso	
n°2 candelabri del Bambaja = Basso rilievo dei bassi tempi in tre compartimenti	Lire 300
Due Vittorie sopra frammenti di archivolti = altra Madonna in forma quadrata	
con doratura = La Madonna, Bambino due santi, ed una Monaca in ginocchio	
Madonna sopra tempio = Madonna in marmo traforato e dipinto	
Due teste di Duchi di Milano = Frammenti n° 2 di Angioli in basso rilievo stemma	
Tutti i suddetti pezzi in marmo	
Lapide della Colonna infame in marmo bianco	Lire 30
Detta in marmo nero della figlia di Lodovico il Moro	Lire 50
Detta pure in marmo nero	Lire 40
n°4 Tronchi di colonna di marmo rosso con base di marmo cenerino	Lire 300
Nella Scuola	
Contorno d'altare di marmo con Angeli, e n° 5 pezzi d'ornati del 500	Lire 250
Due frammenti di statue antiche, due frammenti di piede colossale. Un	
frammento di mano di grandezza naturale tutti antichi di marmo	Lire 110
Un frammento di candelabrino di marmo del 500	Lire 3
Nel Giardino	
Sedici frammenti di marmo con ornati e sculture	Lire 120

ANNALI 2019_.indd 407 18/11/19 14:25

Seguono majoliche

n°30 pezzi di majolica figurata di Faenza	Lire 200

Smalti

n°10 pezzi di smalto del 500	Lire 1000

Intagli

n°8 pezzi di fiorami intagliati in legno, uno de quali dorato	Lire 60

Avori

n°1 mezzo dittico consolare	Lire 250
n°1 dittico Cristiano con l'iscrizione +ΑΡΧΗΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥΙCΧC	Lire 100
n°1 altro dittico Cristiano più piccolo coll'iscrizione +ΟΜΗΝΑC	Lire 30
n°1 altro dittico Cristiano greco senza iscrizione	Lire 60
n°1 Mezzo dittico consolare coll'iscrizione ETINLEXCO MDOM PAT CONS ORD	Lire 160
n°1 Basso rilievo grande Cristiano apostolo che sana un ceco ed uno storpio	Lire 40
n°1 Puto alato in basso rilievo frammento	Lire 3
n°1 Frammento di avorio calcinato figura che tiene per mano un toro	Lire 4
n°1 Frammento figurato colle lettere IMP = GALGO VIIII = VCXIIII = CLIVIIII COSPV = XXX	Lire 10
n°1 Basso rilievo piccolo, uomo con cavallo	Lire 3
n°1 Tre putti a basso rilievo	Lire 6
n°1 Piccolo frammento di leone	Lire 2
n°1 Trittico snodato d'avorio con fastiggio ornato internamente lavorato a compartimenti figurati, e colla statua della Vergine nel mezzo parimenti d'avorio lavorato del secolo XV	Lire 150
n°1 Altro trittico d'avorio Cristiano più piccolo	Lire 50
Vari pezzi di scultura d'avorio dell'epoca del Rinascimento dell'arte, rappresentanti varj soggetti per la maggior parte sacri	Lire 80
Due croci piccole istoriate di finissimo lavoro	Lire 50

Oggetti diversi

n°6 Quadri di pesci fossili del Bolca montati con cornice di noce lucida	Lire 150
n°1 Papirro coperto	Lire 100
n°6 Modelli di leoni in cera, lavori in metallo	Lire 70
n°6 Armi dei bassi tempi e turche, pezzi d'armature varie	Lire 100

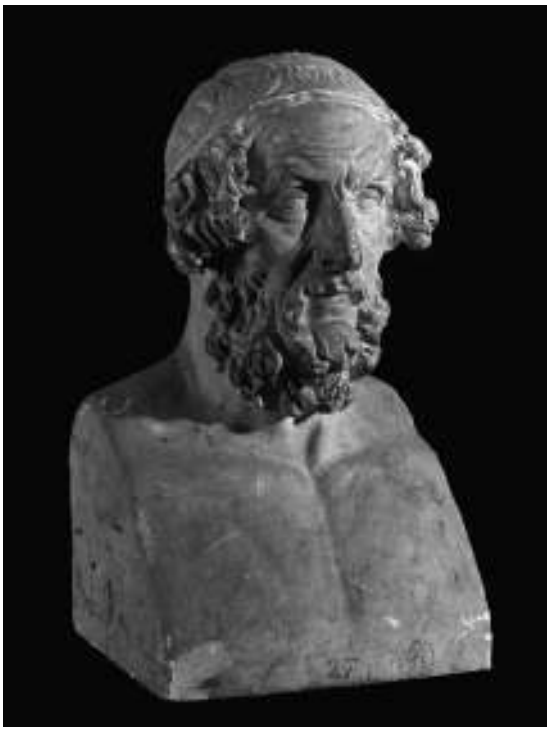
Milano 10 agosto 1816 fatto da Cattaneo

ANNALI 2019_.indd 408 18/11/19 14:25

1. Il palazzo che fu di Giuseppe Bossi in via Santa Maria Valle a Milano

2. Il cortile del palazzo di via Santa Maria Valle, ora sede della Fondazione Durini

ANNALI 2019_.indd 409 18/11/19 14:25



3. Scultore veneto, Incorniciatura di tabernacolo con angeli oranti, ottavo decennio del XV secolo, inv. 1086, Milano, Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco.
© Comune di Milano, tutti i diritti riservati
(foto Paolo e Federico Manusardi, 2012)

4. Calco in gesso del busto di Omero (dalla collezione Bossi?), inv. 593 (1958), Bergamo, Accademia Carrara

ANNALI 2019_.indd 410 18/11/19 14:25

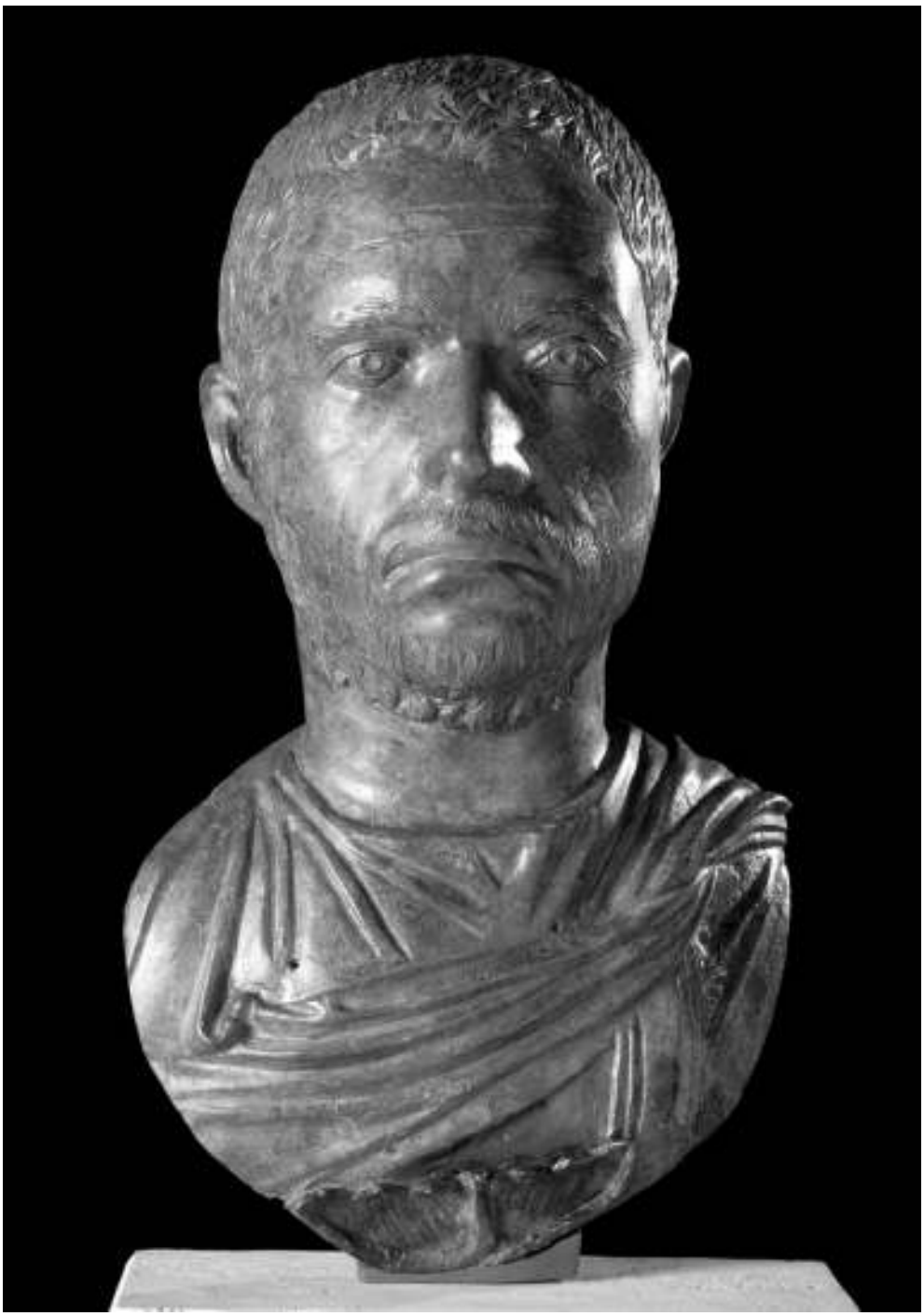
5. Calco in gesso del torso del Laocoonte (dalla collezione Bossi?), Bergamo, Accademia Carrara

6. Lapide della Colonna infame, 1630, inv. Seletti 432, Milano, Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati

ANNALI 2019_.indd 411 18/11/19 14:25

7. Scultore lombardo-ligure, Quattro formelle con i simboli degli Evangelisti, ultimo quarto del XIV secolo, invv. 978-981, Milano, Raccolte d'Arte Antica del Castello Sforzesco. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati (foto Paolo e Federico Manusardi, 2012)

ANNALI 2019_.indd 412 18/11/19 14:25



8. Busto virile da Laus Pompeia, 270-300 d.C., inv. A 0.9.1157, Milano, Civico Museo Archeologico.
© Comune di Milano, tutti i diritti riservati

ANNALI 2019_.indd 413 18/11/19 14:26

ALLE ORIGINI DELLA STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE IN CALABRIA: L'*INVENTARIO DEGLI OGGETTI D'ARTE* DI ALFONSO FRANGIPANE TRA STUDIO E TUTELA

Simona Anna Vespari

Alfonso Frangipane (1881-1970) è oggi riconosciuto a tutti gli effetti come il primo vero storico dell'arte calabrese, per la passione con cui sondò un territorio ancora in buona parte ignorato dalla storiografia e per il suo impegno civile nella tutela e nella valorizzazione del patrimonio artistico della regione[1]. Si può ben comprendere quindi il motivo per cui il censimento e la catalogazione dei beni mobili nelle tre province calabresi, impresa certamente ardua e dispendiosa, fosse stato affidato proprio a Frangipane dall'allora Ministero dell'Educazione Nazionale.

L'*Inventario degli Oggetti d'Arte* in Calabria[2], frutto di tale impresa, fu pubblicato nel 1933, ma la sua genesi risale a qualche anno prima e, come vedremo, oltre a costituire il primo vero *corpus* sistematico per la regione è ancora oggi un testo di fondamentale importanza per chiunque si approcci allo studio della storia dell'arte del territorio. In molti casi, infatti, è proprio lo studioso a riscoprire artisti calabresi oggi celebri a livello nazionale: è il caso di Mattia Preti, il cui studio lo impegnerà per tutta la vita[3] in un lavoro che incontrò l'apprezzamento, negli stessi anni, di Roberto Longhi[4]. È indicativo, a tale proposito, che Francesco Caglioti definisca Frangipane

* *Desidero ringraziare Mario Cobuzzi per le discussioni e lo stimolo a intraprendere questa ricerca.*

1 Tra i primi studiosi che hanno tracciato l'attività storico artistica della regione si ricorda Fortunato Valenzise (cfr. F. Valenzise, *Una vita per la Calabria e per l'arte*, "Calabria sconosciuta", 73, 1997, pp. 23-27). Per un profilo più completo sulla figura di Frangipane si rimanda a *Alfonso Frangipane e la cultura artistica del '900 in Calabria,* atti del convegno (Reggio Calabria, Biblioteca Comunale, 26 settembre 2009) a cura di G. De Marco, M.T. Sorrenti, Reggio Calabria 2009; L. Bilotto, *Alfonso Frangipane e la nascita della storia dell'arte in Calabria,* Reggio Calabria 2014.

2 *Inventario degli Oggetti d'arte d'Italia. II. Calabria. Provincie di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, a cura di A. Frangipane, Roma 1933.

3 B. Chimirri, A. Frangipane, *Mattia Preti detto il Cavalier calabrese,* Milano 1914; A. Frangipane, *Mattia Preti: "il cavalier calabrese",* Milano 1929; Id., *Tracce inedite di Mattia Preti in Calabria,* "Bollettino d'Arte", 3, 26, 1933, pp. 556-558; Id., *Per la datazione degli affreschi di Mattia Preti a Napoli e a Modena,* "Brutium", 34, 7/8, 1955, pp. 1-2.

4 Nel 1913 Longhi pubblicava un articolo dedicato al pittore calabrese scrivendo «Non che alcuni buoni calabresi non stian facendo qualcosa per ricordare quest'anno all'Italia l'esistenza del loro eroe; ci sarà a Catanzaro in questi giorni una mostra pretiana con quadri e fotografie e discorsi» (cfr. R Longhi, *Mattia Preti,* "La voce", V, 41, 1913, pp. 1171-1175). È da ricordare poi che prima del 1913 lo stesso Longhi aveva scritto una lettera a Frangipane sicuro di «trovare la persona più adatta per rispondere cortesemente alle [sue] domande» e chiedendo informazioni sulle riproduzioni delle opere conservate a Taverna e a Malta, non ancora presenti negli archivi Alinari e Anderson. La missiva e la risposta sono riportate in G. De Marco,

ANNALI 2019_.indd 415 18/11/19 14:26

«il più noto scrittore d'arte del secolo scorso in ambito locale» e che, con particolare riferimento alla scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento, lodi l'*Inventario* come «l'impresa editoriale più utile» per approcciarsi allo studio di quel periodo storico artistico[5]. Redatto interamente da Frangipane, l'*Inventario* costituisce il secondo volume di una campagna di catalogazione più ampia dedicata a varie province italiane ma di cui solo pochissimi volumi giunsero alle stampe[6]. Di questi solo quello dedicato alla Calabria riunisce al suo interno tre province che, di fatto, costituivano all'epoca l'intera regione.

La necessità di quantificare le testimonianze artistiche e archeologiche presenti sul territorio era già chiara nel 1890 a Paolo Orsi, quando ricoprì l'incarico di Soprintendente della Sicilia orientale e del Bruzio[7]: una catalogazione del materiale artistico avrebbe offerto la possibilità di conoscere ciò che la Calabria possedeva, spesso opere difficili da vedere e ancor più da interpretare per mancanza di studi; nel 1920 lo stesso Orsi in una lettera indirizzata a Frangipane scriveva: «Io non credo che la Calabria sia oggi soverchiamente ricca di opere d'arte, troppo è già fuggito dalle chiese e dalle famiglie. Tuttavia è urgente necessità che lo Stato sappia quel poco o tanto che è rimasto ancora in paese e ne faccia una specie di inventario»[8]. L'archeologo, in via riservata, auspicava anche che lo studioso fosse disposto a realizzare un catalogo delle opere presenti sul territorio: questa potrebbe definirsi la genesi dell'*Inventario*.

Da una lettera datata 4 luglio 1926[9] e indirizzata da Frangipane ad Edoardo Galli, Soprintendente delle Antichità e dell'Arte del Bruzio e della Lucania succeduto a Orsi, si comprende la difficoltà di studiare in quegli anni in un territorio così impervio – da qui i tempi lunghi per la preparazione del volume – in cui molte zone, ricche di opere, risultavano ancora inesplorate; a ciò si univa il costante impegno per l'insegnamento e

Alfonso Frangipane intellettuale impegnato tra "centro" e "periferia" artistica, in *Alfonso Frangipane e la cultura artistica*, cit. (vedi nota 1), p. 72. Oltre al rapporto epistolare avvenuto tra i due si ricorda la recensione di Longhi al libro *Mattia Preti detto il Cavalier Calabrese* (scritto assieme a Bruno Chimirri), per nulla lusinghiera (Cfr. R. Longhi, *Recensione a B. Chimirri, A. Frangipane, Mattia Preti, Milano, 1915,* "L'Arte", XIX, 1916, pp. 370-371).

5 F. Caglioti, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento,* in *Storia della Calabria. Nel Rinascimento,* a cura di S. Valtieri, Roma 2002, p. 980.

6 Uscirono solo nove volumi di questo progetto che doveva comprendere certamente tutte le province italiane. Le circoscrizioni interessate furono, oltre a quelle calabresi che costituiscono l'oggetto di studio del secondo volume, Bergamo, Parma, L'Aquila, Pola, Mantova, Padova, Ancona, Ascoli Piceno e infine Sondrio.

7 Sulla figura di Paolo Orsi si rimanda a *Atti del convegno Paolo Orsi e l'archeologia del '900,* atti del convengo (Rovereto, 12-13 maggio 1990), Rovereto 1991 (supplemento di "Annali dei Musei civici di Rovereto. Sezione archeologia, storia e scienze naturali", 6).

8 R. Frangipane, *Nel cinquantenario della morte di Paolo Orsi. Schede bibliografiche: Lettere di Orsi a Frangipane,* "Brutium", LXIV, 2, 1985, p. 4. Le parole della lettera sono riportate in M.A. Romano, *Il primo catalogo del patrimonio artistico calabrese: l'Inventario di Alfonso Frangipane,* "Esperide", 5/6, 2012, pp. 164.

9 La lettera si trova pubblicata in, pp. 165-166.

ANNALI 2019_.indd 416 18/11/19 14:26

le ricerche per *L'Arte in Calabria*[10] del 1927 e per *Le Opere d'arte mobili e dei Monumenti della Basilicata,* mai pubblicato. Dagli scambi epistolari traspare tutto il senso civico che Frangipane nutriva nei confronti della Calabria: ciò su cui bisognava focalizzarsi maggiormente era, a suo avviso, «la tutela su tesori che vanno, purtroppo, disperdendosi e rovinandosi giorno dopo giorno, nella quasi assoluta incuria locale»[11]. Emerge, attraverso la lettura dei passi, la passione che animava lo studioso in questo lavoro da lui stesso ritenuto «né breve né facile», dato che questa ricerca doveva prendere in esame anche la Basilicata, in vista della preparazione di un altro volume: in questa regione «tutto era un campo arduo, ma interessantissimo da esplorare, non solo con unità di indirizzo e di metodo, ma con vere ben studiate campagne, sistematicamente preparate nei loro itinerari e nel lavoro da compiere in adatti periodi di tempo»[12].

L'interesse dello studioso per la sua regione si esplicita in maniera ampia all'indomani del terribile terremoto che il 28 dicembre 1908 devastò le città di Reggio Calabria e di Messina: fu questo l'inizio del percorso che lo portò ad analizzare in maniera capillare il territorio. Se da un lato l'obiettivo fu quello di ricostruire gli edifici, dall'altro volle avviare, mediante un'approfondita ricerca sul campo, una primaria catalogazione scrivendo le prime biografie di artisti calabresi e cercando di dare voce alle opere anonime disseminate nelle numerose chiese[13].

Dimostrando un forte impegno nella tutela del patrimonio, si oppose fortemente a coloro che negavano qualsiasi fenomeno artistico in Calabria[14]: era chiaro che solo lo studio e la conoscenza del territorio potevano arginare i fenomeni di degrado, sempre più frequenti. Non esitò oltretutto a contrastare la sempre più crescente speculazione edilizia tanto che nel 1923 scrisse un articolo di forte denuncia dal titolo *La speculazione sbrindella le antiche vestigia di Reggio*[15] per opporsi alla demolizione dell'antico castello aragonese, prevista dal nuovo piano regolatore per creare spazio edificabile[16]; accusò inoltre il continuo immobilismo delle istituzioni nei confronti della regione. Proprio a Reggio Calabria, città in cui si era recato in seguito al sisma del 1908, fondò dapprima una "Bottega d'Arte" con lo scopo di promuovere artisti locali e in seguito la Scuola d'Arte, il Liceo Artistico e l'Accademia di Belle Arti, fu inoltre promotore del

10 A. Frangipane, *L'Arte in Calabria,* Messina 1927.

11 Cfr. Romano, *Il primo catalogo*, cit. (vedi nota 9), p. 165.

12 *Ibidem.*

13 De Marco, *Alfonso Frangipane intellettuale*, cit. (vedi nota 4), p. 52.

14 È il caso, ad esempio, di Adolfo Avena, Direttore della Soprintendenza ai Monumenti di Napoli che nel 1911, in una lettera indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione, definirà il territorio calabrese come un luogo in cui nessun artista aveva mai messo piede (*Ibidem*).

15 A. Frangipane, *La speculazione sbrindella le antiche vestigia di Reggio (il Castello),* "Brutium", II, 5, 1923, p. 1.

16 Cfr. De Marco, *Alfonso Frangipane intellettuale*, cit. (vedi nota 4), p. 54.

ANNALI 2019_.indd 417 18/11/19 14:26

Museo Nazionale della Magna Grecia[17]. La ricostruzione della città lo interessò particolarmente, non solo nei suoi aspetti tecnici, ma soprattutto in quegli estetici: proprio dalle pagine di "Brutium" cercò di attirare l'attenzione del Governo affinché si considerasse il problema dell'estetica architettonica di Reggio Calabria e di Messina, città che rappresentavano due rari esempi storici di ricostruzioni complete. Ancora, sempre nel campo della tutela, non va tralasciata la sua battaglia per la salvaguardia delle tele di Mattia Preti condotta sulla rivista "L'Operaio", in cui denunciava lo stato conservativo delle opere, auspicando un restauro che avvenne, in effetti, dopo pochi anni[18].

Altra data fondamentale per gli studi calabresi legati ad Alfonso Frangipane è il 31 ottobre 1922, anno dell'uscita della già citata "Brutium", la prima rivista specificamente dedicata all'arte in Calabria, di cui egli fu il direttore per quasi cinquant'anni[19]: l'importanza storica del periodico assume maggiore consistenza se si pensa che, nonostante trattasse temi legati prevalentemente al territorio calabrese, veniva distribuita in tutt'Italia e nelle maggiori biblioteche europee ed americane[20], con l'obiettivo di rendere nota l'arte della regione ad un pubblico ampio. Proprio attraverso queste pagine si ha modo di conoscere a pieno la figura di questo storico dell'arte, capace di ridare dignità ad un territorio per troppo tempo considerato privo di qualunque manifestazione artistica, studiandolo senza il campanilismo che contraddistingue alle volte alcuni studi pionieristici locali ma in maniera scientifica, considerando le elaborazioni artistiche come il frutto di un linguaggio scaturito dagli scambi con i territori limitrofi.

È quindi in questo contesto, caratterizzato dalle prime ricerche scientifiche sul territorio calabrese, che si inserisce l'*Inventario degli Oggetti d'Arte*. A prescindere da alcune tesi che oggi appaiono superate e che vanno inquadrate ricordando che si tratta di un'opera pionieristica, il testo di Frangipane ha costituito un punto di partenza imprescindibile per coloro che si occupano di arte in Calabria, offrendo un vasto repertorio di immagini e di dati che andavano a riempire un vuoto enorme – si pensi che l'*Inventario* abbraccia un arco cronologico che va dal VI secolo al XIX secolo. Esso rappresentò per molte opere il primo vero studio scientifico, ricco di illustrazioni e di documentazione quasi del tutto inedita.

In questo contributo ci si intende concentrare sull'interesse di Alfonso Frangipane per l'arte medievale calabrese, partendo dalle notizie che si ritrovano nelle pagine

17 Cfr. Romano, *Il primo catalogo*, cit. (vedi nota 9), p. 167.

18 Cfr. De Marco, *Alfonso Frangipane intellettuale*, cit. (vedi nota 4), p. 70.

19 Per questo argomento, sviluppato in maniera più ampia, si rimanda a Cioffi 2000 R. Cioffi, *Per uno studio delle riviste d'arte del primo Novecento: note su Alfonso Frangipane e la rivista "Brutium"*, in *L'arte nella storia,* a cura di V. Terraroli, F. Varallo, L. De Fanti, Milano 2000, pp. 85-93; Bilotto, *Alfonso Frangipane*, cit. (vedi nota 1), pp. 61 ss.

20 Cfr. Romano, *Il primo catalogo*, cit. (vedi nota 9), p. 167.

ANNALI 2019_.indd 418 18/11/19 14:26

dell'*Inventario*, facendo riferimento in modo particolare ad alcune opere per capire come la critica seguente ne abbia affrontato lo studio sviluppando, o anche negando, alcune premesse dell'autore.

Leggendo l'*Inventario* si evince un'attenzione particolare verso fatti e opere che la storiografia, in accordo alla gerarchizzazione delle arti, per troppo tempo ha ritenuto minori, dimostrando in questa scelta un aspetto di chiara modernità: la schedatura comprende infatti opere di varia estrazione tra cui numerosi arredi, tessuti, oreficerie, ricami e opere di argenteria. Se per il periodo medievale si trovano pochi esempi – sono citate solo la *Stauroteca* della cattedrale di Cosenza[21] e quella del Museo Diocesano di San Marco Argentano[22], segnalate già nel testo del 1927[23] – per i secoli successivi la catalogazione è più fitta[24]; è significativo anche, a tale proposito, che in chiusura del volume sia presente un *Indice delle opere anonime* ordinate per tipologia e cronologia. Se da un lato si potrebbe obiettare che questa scelta era necessaria ai fini del volume – la catalogazione delle opere d'arte mobili – dall'altro si deve tener conto che è lo stesso Frangipane a pubblicare, sulle pagine di "Brutium", articoli dedicati alle arti decorative italiane[25], all'artigianato catanzarese[26], alle arti tessili[27] o ancora alle ceramiche barocche[28]. Lo studioso dimostra quindi la capacità di condurre un discorso critico organico e non settoriale, attribuendo la stessa importanza alla grande opera d'arte e al più modesto lavoro che, frutto dell'artigianato, racchiude comunque un significato storico artistico: lo storico dell'arte elimina di fatto qualsiasi gerarchia tra i vari linguaggi artistici, osservando l'intero patrimonio calabrese con lo stesso interesse e il medesimo approccio critico.

21 Per la *Stauroteca* della cattedrale di Cosenza si rimanda a G. Leone, *La Stauroteca di Cosenza. Una scheda per un manufatto del Tiraz palermitano del secolo dodicesimo,* Napoli 2006 (con bibliografia precedente) e V. Pace, *Staurotheken und andere Reliquiare in Rom und in Süditalien (bis ca. 1300): ein erster Versuch eines Gesamtüberblicks,* in *Das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft,* Regensburg 2010, p. 143.

22 Sulla *Stauroteca* di San Marco Argentano si rimanda a M.K. Guida, *La stauroteca di S. Marco Argentano e l'iconografia del Cristo trionfante nel Medioevo occidentale,* in *Capolavori d'arte in Calabria dal Medioevo al Novecento,* I, a cura di M.P. Di Dario Guida, Cosenza 2009, pp. 323-328; M.T. Sorrenti in *Scripturae et Imagines. I Codici Leontei nella cultura calabrese tra l'XI e XV secolo,* catalogo della mostra (Reggio Calabria, Palazzo del Consiglio Regionale, 3-30 novembre 2001), a cura di M.T. Sorrenti, Vibo Valentia 2001, p. 146, n. 16.

23 Frangipane, *L'Arte in Calabria*, cit. (vedi nota 10), p. 12.

24 In generale, per gli argenti calabresi si rimanda a *Argenti di Calabria: testimonianze meridionali dal XV al XIX secolo,* catalogo della mostra (Cosenza, Galleria Nazionale di Palazzo Arnone, 1 dicembre 2006-30 aprile 2007). a cura di S. Abita, Napoli 2006.

25 A. Frangipane, *Per le arti decorative italiane,* "Brutium", 24, 7/8, 1945, p. 2.

26 Id., *L'artigianato catanzarese nella storia,* "Brutium", 30, 7/8, 1951, pp. 6-8; 30, 9/10, 1951, pp. 6-7.

27 Id., *Motivi ornamentali nella tessitura popolare in Calabria,* "Brutium", 32, 9/10, 1953, pp. 3-4.

28 Id., *Ceramiche barocche nel catanzarese. Una manifattura seicentesca di Squillace,* "Brutium", 34, 1955, p. 7.

ANNALI 2019_.indd 419 18/11/19 14:26

Con riferimento specifico all'arte medievale, non sorprenderà quindi che al celebre *Codex Purpureus Rossanensis* (Rossano, Museo Diocesano e del Codex)[29] venga dedicato uno spazio considerevole (quasi nove pagine) e una maggiore cura nel riportare le informazioni sull'opera; la descrizione si avvale anche di un'ampia documentazione fotografica a piena pagina (sette scatti) che riproduce alcune delle principali miniature del manoscritto[30]. In linea con quello che doveva essere il progetto di schedatura, non troviamo alcuna descrizione stilistica delle miniature che sono definite in maniera molto generica appartenenti «all'arte bizantina del VI secolo» e notando «nella solennità dei motivi il riverbero della grande arte monumentale dell'Oriente», in continuità col pensiero critico presente fino ad allora.

Il *Codex* rappresenta la testimonianza più antica riportata da Frangipane nel gruppo delle pitture; la cronologia dei dipinti successivi parte dal XII secolo, come specifica lo stesso autore nella *Prefazione*[31]: il panorama artistico ricostruito attraverso le pagine del volume, quindi, documenta in maniera concreta la quasi totale mancanza di testimonianze pittoriche mobili medievali, che diventa assoluta per tutto l'Alto Medioevo. Si comprende chiaramente come le vicissitudini specifiche delle province calabresi abbiano influito in maniera profonda sul tessuto artistico: la provincia di Cosenza risulta quella con la maggiore presenza di opere, avendo subito meno gli effetti devastanti dei terremoti che – ultimi quelli del 1905 e 1908[32] – hanno pesantemente penalizzato altre aree, in particolare la provincia di Catanzaro e ancor più quella di Reggio Calabria.

Ritornando all'analisi delle miniature nell'*Inventario*, si nota come in realtà questo genere artistico appaia poco documentato, fatta eccezione per alcuni codici del XV e del XVI secolo; molti dei prodotti più antichi, testimonianza di un'intensa attività in Calabria, non sono più conservati nella regione ma in varie biblioteche d'Italia e d'Europa poiché dispersi in età umanistica, andando ad impoverire maggiormente il territorio[33].

Anche per quanto riguarda la scultura altomedievale ritroviamo nel volume pochi riferimenti, e nessuna opera viene riprodotta; si tratta di un contesto artistico ampia-

29 Sull'opera si rimanda a M.K. Guida, *Il Codex Purpureus Rossanensis,* in *Capolavori d'arte,* cit. (vedi nota 22), pp. 27-35.

30 *Inventario degli Oggetti d'arte*, cit. (vedi nota 2), pp. 220-228.

31 *Ivi,* p. V.

32 Per questi due eventi disastrosi si può rimandare a R. Liberti, *Gli effetti del terremoto dal Vibonese al territorio Reggino,* in *8 settembre 1905. Terremoto in Calabria,* a cura di I. Guerra, A. Savaglio, Castrovillari 2006, pp. 23-45 e *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto,* a cura di S. Valtieri, Roma 2008.

33 Sull'argomento si rimanda a M.P. Di Dario Guida, *Il lungo iter della miniatura dall'Altomedioevo all'età sveva,* in *Capolavori d'arte* 2009, cit. (vedi nota 22), pp. 37-47.

ANNALI 2019_.indd 420 18/11/19 14:26

mente frammentario la cui mancanza di studi era stata notata già nel 1927 da Pietro Toesca, il quale si limita a ricordare nel prezioso testo sul Medioevo la «presenza di svariati frammenti della chiesa di Sant'Adriano a San Demetrio Corone»[34]. Anche in questo caso le lacune di Frangipane sono comprensibili e vanno contestualizzate nel periodo in cui egli fu attivo: in molti casi poca era la bibliografia di riferimento su cui contare e – va ribadito – la Calabria era una regione geograficamente impervia per cui non era sempre facile raggiungere i vari luoghi.

Le opere a cui lo studioso attribuisce la datazione più antica sono il *Sarcofago di Tortora*[35] e i frammenti scultorei della chiesa di Sant'Adriano a San Demetrio Corone, ritenuti del X secolo[36]; due capitelli (di cui uno riadattato ad acquasantiera) e il fonte battesimale con coperchio (fig. 1), trafugato nel 1984 e reso noto da Orsi che lo riteneva opera «rozza e grossolana»[37], giudizio accolto da Frangipane. Entrambe le opere furono segnalate in precedenza da Émile Bertaux ed è interessante, in particolare per quanto riguarda il fonte, la somiglianza che lo studioso francese propone con «les plus anciennes sculptures siciliennes de la pèriode normande»[38]. La svalutazione di Orsi e Frangipane ha segnato la sfortuna critica dell'opera: solo a partire dagli anni settanta e ottanta si registra un maggior interesse nei suoi confronti e in generale verso la scultura alto medievale calabrese[39]. Un legame culturale che si sviluppava tra Calabria e Sicilia, quindi, era stato ipotizzato già nel 1904, ed è in questa scia che si sono inseriti alcuni degli studi più recenti: in particolare per il fonte battesimale di Sant' Adriano – ma ciò vale anche per gli affreschi che si trovano nell'edificio – Maria Pia Di Dario Guida ha parlato di circolazione e scambi iniziati dopo la costituzione del Regno di Sicilia e proseguiti per tutto il XII secolo. Si deve a questa studiosa la rivalutazione del fonte[40], di cui fece notare come la decorazione fosse opera

34 P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, II, Torino 1927, p. 906, nota 68.

35 *Inventario degli Oggetti d'arte*, cit. (vedi nota 2), pp. 252-253.

36 Ivi, p. 233.

37 Lo studioso, che scrive nel 1921, precisa però che la scultura calabrese era un territorio inesplorato per poterne definire bene i caratteri (cfr. P. Orsi, *Chiese niliane. I. La chiesa di S. Adriano a S. Demetrio Corone (Cosenza),* "Bollettino d'Arte", 3, 1921, p. 119).

38 Cfr. E. Bertraux, *L'art dans l'Italie méridionale. I. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou,* Paris 1904, p. 128, nota 3, in cui rimanda al confronto con un fonte battesimale, proveniente dalla Nunziatella dei Catalani e conservato, all'epoca, nel Museo di Messina.

39 Si segnalano, in quegli anni, i contributi di L.R Cielo, *Una scultura dell'abbazia normanna di Bagnara Calabra,* "Studi Meridionali", X, 1, 1977, pp. 29-36; G. Occhiato, *Una scultura romanica di Mileto vecchia,* "Brutium", II, 57, 1978, pp. 12-16; E. Zinzi, *La conca del Patirion (1137): un recupero e alcune considerazioni sulla cultura figurativa dei monasteri italo-greci del Sud in età normanna,* "Rivista storia calabrese", VI, 1-4, 1985, pp. 431-439 in cui la studiosa riconosce la coppa conservata oggi al Metropolitan Museum di New York come quella originariamente conservata nel Patirion di Rossano.

40 M.P. Di Dario Guida, *La stauroteca di Cosenza e la cultura artistica dell'estremo Sud nell'età normanno-sveva,* Cava dei Tirreni 1984; Id., *Alla ricerca dell'arte perduta: il Medioevo in Italia meridionale,* Roma 2006, pp. 62 ss.

ANNALI 2019_.indd 421 18/11/19 14:26

di un artista colto, distinto da colui che eseguì i mascheroni decorativi sui laterali del portale: in particolare le figure che abitano le lastre sono avvicinate ad alcuni capitelli del chiostro della cattedrale di Cefalù, istituendo confronti che arriverebbero ad indicare una stessa mano, indicata col nome convenzionale di Maestro del capitello dei serpenti[41]: personalmente ritengo che le due opere non siano attribuibili ad uno stesso artista, ma che facciano parte di una medesima circolazione culturale[42].

Sempre per la scultura alto medievale, nell'*Inventario* è ricordata un'opera (fig. 2) nella chiesa del Rosario a Bagnara Calabra che Frangipane definisce «supporto di acquasantiera, in pietra con interessantissime tracce di scultura decorativa medioevale bizantineggiante» proveniente «dall'antica decorazione del portale di S. Maria dei XII Apostoli»[43]: in questo caso lo studioso propone relazioni con il contesto siciliano e pugliese e data l'opera all'XI-XII secolo. È proprio partendo da queste prime note-che la critica ha continuato ad approfondire lo studio dell'opera circoscrivendo in maniera più precisa i collegamenti già individuati dallo storico dell'arte, contestualizzandola all'interno del panorama romanico del sud Italia[44]. Infine, va ricordato l'inserimento nell'*Inventario* di parte di un frammento scultoreo che lo studioso definisce «elementi di un battistero»[45]: nello specifico si tratta di un capitello erratico (fig. 3) conservato nella chiesa del Rosario a Calanna, ma probabilmente proveniente dalla chiesa di San Salvatore[46]. A quest'opera la critica ha avvicinato un altro capitello custodito a Milanesi (frazione di Calanna) e anche le sculture lignee oggi al Victoria & Albert Museum di Londra, già ritenute salernitane, ma provenienti dalla

41 Tra i più recenti contributi cfr. M.P. Di Dario Guida, *Spunti di ricerca per la storiografia contemporanea nell'Inventario di Alfonso Frangipane*, in *Alfonso Frangipane e la cultura artistica*, cit. (vedi nota 1), pp. 116-117; Id., *Connessioni culturali sull'asse Calabria-Sicilia ai tempi del Regno. Scultura e mosaico,* in *Capolavori d'arte*, cit. (vedi nota 22), pp. 138-140.

42 Questa tendenza ad un attribuzionismo troppo generoso è un dato che, a mio parere, caratterizza buona parte dello studio dell'arte medievale calabrese, sia scultorea che pittorica, accentuandosi probabilmente nel periodo basso medievale. Basti pensare al caso del napoletano Maestro delle tempere francescane a cui la critica ha più volte attribuito diverse opere calabresi; mi permetto di rimandare in proposito a S.A. Vespari, *Su un presunto contesto giottesco: il Maestro delle tempere francescane e la pittura del Trecento in Calabria*, in *Le Diocesi dell'Italia meridionale nel Medioevo. Ricerche di storia, archeologia, storia dell'arte*, a cura di M.C. Rossi, V. De Duonni, Cerro al Volturno 2019, pp. 247-260.

43 *Inventario degli oggetti d'arte in Italia* 1933, p. 272.

44 Un primo studio sull'opera si deve a Cielo, *Una scultura*, cit. (vedi nota 39), pp. 29-36 che la ritiene di ambito pugliese della fine dell'XI secolo nell'ambito della cultura di Acceptus. Per una visione diversa cfr. M. P. Di Dario Guida, *La cultura artistica in Calabria: dall'alto Medioevo all'età aragonese,* Roma 1999, p. 56 che ritiene una datazione all'XI secolo troppo antica, ipotizzando che la scultura sia stata eseguita nell'ambito di una campagna di lavori dedicati all'arredo e terminata nel 1161, data riportata in un'iscrizione sull'architrave: Id., *Connessioni culturali,* cit. (vedi nota 41), pp. 140- 141.

45 *Inventario degli Oggetti d'arte*, cit. (vedi nota 2), p. 275.

46 Cfr. tra gli ultimi Di Dario Guida, *Alla ricerca dell'arte perduta*, cit. (vedi nota 40), p. 72 che ipotizza l'identificazione dell'abbazia di San Salvatore di Calanna con quella di San Salvatore di Calomeno, più volte ricordata dalle fonti.

ANNALI 2019_.indd 422 18/11/19 14:26

chiesa di Santa Maria de Tridetti a Staiti[47]. Anche queste sculture sarebbero da inserire nel già citato contesto di scambi culturali con la Sicilia, e più specificamente con Monreale, con i cui capitelli del chiostro – in particolare quelli riuniti sotto il nome di Maestro dei putti[48] – condividerebbero soluzioni stilistiche ed iconografiche; ad avvalorare tale ipotesi esiste un atto di donazione datato 1177, in cui si ricordano i legami tra l'abate di San Salvatore di Calanna e il Monastero di Santa Maria la Nova di Monreale[49].

Sulla scultura trecentesca, pur raccogliendo alcuni tra gli esempi più importanti sparsi sul territorio calabrese, l'*Inventario* ha il grosso limite di non prendere in considerazione le opere considerate immobili per destinazione, ma che in seguito ai terremoti sono state smembrate e sono divenute oggetto di interesse da parte di antiquari – primi fra tutti i monumenti sepolcrali – che rappresentano le testimonianze più significative nel XIV secolo[50].

Per quanto concerne la pittura del Duecento non si ritrovano ovviamente tracce nell'*Inventario* di pittura monumentale, fortemente penalizzata già ne *L'Arte in Calabria*[51] e nell'*Elenco degli edifici monumentali*[52]: per fare un esempio, occupandosi della Cattolica di Stilo egli parlerà di «avanzi di affreschi» o «tracce di decorazione pittorica»[53]. Erano appunto gli anni in cui cominciavano a tornare alla luce frammenti di quel Medioevo di cui così poco si è mantenuto in Calabria[54] e che, nello specifico della Cattolica di Stilo, fu completamente riscoperto solo negli anni ottanta grazie ad un progetto avviato da Di Dario Guida. Importanti segnalazioni sono state fatte da Frangipane nel campo della pittura su tavola del Duecento: è il caso, ad esempio, della *Madonna del Pilerio*[55] della cattedrale di Cosenza, definita dallo

47 Cfr. *Ibidem*; Id., *Spunti di ricerca,* cit. (vedi nota 41), p. 118 e *Connessioni culturali,* cit. (vedi nota 41), p. 141.

48 Id., *La cultura artistica*, cit. (vedi nota 44), p. 58 e *Alla ricerca dell'arte perduta*, cit. (vedi nota 40), p. 72.

49 *Ibidem*.

50 Fatto già segnalato da F. Negri Arnoldi, *Scultura trecentesca in Calabria: il Maestro di Mileto,* "Bollettino d'Arte", *5*, 1, 1972, p. 20.

51 Frangipane, *L'Arte in Calabria*, cit. (vedi nota 10), p. 11: riportando la Cattolica di Stilo insieme a San Marco a Rossano tra i più noti e autentici monumenti bizantini, sottolinea la presenza di elementi artistici non più visibili.

52 Id., *Elenco degli edifici monumentali: Catanzaro, Cosenza, Reggio Calabria,* Roma 1938.

53 *Ibidem*.

54 Si pensi ad esempio che nel 1904, quando Émile Bertaux visitò la Cattolica di Stilo, parla esclusivamente dell'architettura e, confrontandola con la chiesa di San Pietro ed Otranto, afferma che nell'edificio calabrese non si trovano tracce di pittura (cfr. E. Bertraux, *L'art dans l'Italie méridionale*, cit. [vedi nota 38], pp. 121-122).

55 Sull'opera si rimanda a M.P. Di Dario Guida, *L'icona della "Madonna del Pilerio" nella Cattedrale di Cosenza,* "Rivista storica calabrese", 1988, pp. 347-360; Id., *Icone di Calabria e altre icone meridionali,* Soveria Mannelli 1993, pp. 57-86; Id., *Alla ricerca dell'arte perduta*, cit. (vedi nota 40), pp. 145-166.

ANNALI 2019_.indd 423 18/11/19 14:26

studioso di «scarso pregio artistico» in quanto opera «di probabile rifacimento sullo schema di una più antica icona medievale»[56]. Le parole di Frangipane, lette oggi, appaiono decisamente ingenerose. Va però ricordato che l'opera che egli osservava non era quella che appare al nostro sguardo (figg. 4-5); la tavola, restaurata solo negli anni settanta, presentava abbondanti ridipinture che ricoprivano in buona parte gli strati originali; nonostante ciò Frangipane ha intuito come la *Madonna del Pilerio* sia un'opera avanzata, caratterizzata però da alcuni arcaismi stilistici, ed è questo che lo induce ad una bassa considerazione: ciò, a prescindere dalla svalutazione, dimostra l'acume critico dello studioso che a mio avviso comprende il problema posto da questa tavola, da datarsi agli anni finali del XIII secolo e non prima[57].

Altri dipinti duecenteschi di grande importanza per il territorio calabrese – la *Madonna delle Vergini* a Cosenza o la *Madonna della Michelizia* di Tropea – non vengono citati da Frangipane, mentre inserisce nel suo testo la cosiddetta *Madonna di Romania* della cattedrale di Tropea[58] (figg. 6-7). È questo un caso particolarmente interessante di come le parole dello studioso siano state forzate negli studi successivi. Egli scrive che «il volto della Madonna non ricalca il tipo delle convenzionali Odegitrie bizantino – orientali, ma ha accenni veritieri che mettono in evidenza i dettagli anatomici forti e rudi, il naso aquilino, gli occhi grandiosi con le pupille volte all'osservatore dolcemente. Il Bambino che appoggia il suo viso a quello materno, è di tipo più convenzionale»[59]; la datazione proposta è intorno al XII-XIII secolo. A distanza di settant'anni, questa descrizione viene utilizzata per avallare attribuzioni problematiche: è il caso di Di Dario Guida che afferma come le parole di Frangipane «sembrano preludere alle conclusioni a cui è giunta la più moderna storiografia»[60], e cioè che l'artista che dipinge la *Madonna di Romania* sia da identificarsi nel fiorentino Lippo di Benivieni, attribuzione da lei proposta nel 1978[61] e ribadita più volte in studi successivi[62]. Personalmente ritengo che la proposta attributiva sia da rigettare; i confronti stilistici istituiti tra l'opera tropeana e i dipinti del pittore fiorentino[63] espli-

56 *Inventario degli Oggetti d'arte*, cit. (vedi nota 2), p. 121.

57 Diversamente, quindi, a quanto proposta da M. P. Di Dario Guida che colloca l'opera agli anni sessanta-settanta del XIII secolo.

58 *Inventario degli Oggetti* d'arte, cit. (vedi nota 2), p. 101.

59 *Ibidem*.

60 Di Dario Guida, *Spunti di ricerca,* cit. (vedi nota 41), p. 125.

61 Id., *Cultura artistica della Calabria medioevale. Contributi e primi orientamenti,* Cava dei Tirreni 1978, pp. 23-24.

62 Id., *Icone di Calabria*, cit. (vedi nota 55), p. 160 e *La cultura artistica*, cit. (vedi nota 44), p. 104 e per ultimo Id., *Spunti di ricerca,* cit. (vedi nota 41), p. 125.

63 Sul pittore si rimanda a M. Boskovits, *The painters of the miniaturist tendency,* Florence 1984; si vedano inoltre C. Volpe, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, "Paragone", 23, 1972, pp. 3-13; M. Bietti, *Indizi documentari su Lippo di Benivieni*, "Studi di Storia dell'Arte", 1, 1990, pp. 243-252.

ANNALI 2019_.indd 424 18/11/19 14:26

citano chiaramente la distanza stilistica e qualitativa che intercorre tra i due artisti[64]. Ciò che però è più indicativo è il totale disinteresse spesso registrato dagli studiosi non locali nei confronti delle vicende artistiche calabresi trecentesche, atteggiamento di cui il caso della *Madonna di Romania* è particolarmente emblematico. L'attribuzione a Lippo di Benivieni non ha ricevuto conferme dalla critica locale[65], ma a livello nazionale essa è stata completamente ignorata, tanto da non essere presa in considerazione nel volume del *Corpus of Florentine Painting* pubblicato nel 1984[66] e nemmeno dagli studi successivi condotti sull'artista[67]. Tutto ciò ha fatto sì che si creasse un divario tra letteratura storico artistica locale e nazionale: come già sottolineato giustamente da Caglioti[68], al proliferare degli studi in ambito regionale non è corrisposto un dibattito scientifico nazionale ed internazionale, fatto salvo per alcune rare eccezioni. In riferimento alle opere segnalate da Frangipane, sono pochi i casi che hanno avuto un'eco capace di stimolare un dibattito critico extra regionale; tra questi sicuramente il celebre *San Ladislao* di Simone Martini[69] e le due tavolette

64 Per la Madonna di Romania, letta in relazione al concetto di "giottismo" per la pittura calabrese, rimando a un mio studio in corso di stesura.

65 L'opera viene discussa in varie occasioni da Giorgio Leone (cfr. G. Leone, *Gli affreschi di Scalea e alcune considerazioni sulla cultura pittorica del '300 in Calabria*, in *Studi in onore di Michele D'Elia*, Matera 1996, p. 185; Id., *Scripturae et Imagines. I Codici Leontei nella cultura calabrese tra l'XI e il XV secolo*, Vibo Valentia 2001, p. 104; Id. scheda n. 20, Ivi, pp. 162-164) in cui lo studioso istituisce interessanti paralleli, condivisibili a mio parere, tra il linguaggio dell'anonimo pittore della tavola e lo scultore battezzato Maestro di Mileto. Ancora l'opera è riprodotta da Teresa Gaetano (cfr. T. Gaetano, *Stella VI del Segno della Vergine. Santa Maria della Bella nel territorio di Nicastro*, "Cultura artistica in Calabria. Storia Documenti Restaro", 9-10, 2012 [2016], p. 41, fig. 9) e riportata dubitativamente come opera di Lippo di Benivieni.

66 Boskovits, *The painters of the miniaturist*, cit. (vedi nota 63).

67 È da segnalare, al contrario, E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An illustrated index,* 1949, p. 66, n. 128. Il dipinto appare anche all'interno della fototeca di Federico Zeri in cui, al n. 2541, si conserva una fotografia precedente il restauro: l'opera viene ricondotta ad un anonimo pittore meridionale del secolo XIII, tra il 1280 e il 1299.

68 Caglioti, *La scultura del Quattrocento*, cit. (vedi nota 5), pp. 980-981.

69 L'attribuzione al grande pittore senese, universalmente accettata, si trova in G. Paccagnini, *An attribution to Simone Martini*, "The Burlington Magazine", 90, 540, 1948, pp. 75-80. Il dibattito ha interessato soprattutto la datazione che oscilla tra i tardi anni venti del Trecento riferita per primo da B. Cappelli, *Tavole dipinte in Altomonte,* "Brutium", 4, 1935, pp. 68-70 e l'ultimo periodo della carriera del pittore, tra il 1340-1341, con un tentativo di retrodatazione *ante* 1323 che non ha avuto seguito (I. Huek, *Früe Arbeiten des Simone Martini,* "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", XIX, 1968, pp. 29-60; Id., *L'Annunciazione e Santi di Simone Martini e Lippo Memmi,* in *Simone Martini e l'Annunciazione degli Uffizi,* a cura di A. Cecchi, Cinisello Balsamo 2001, pp. 11-33). Per una datazione ai tardi anni venti si veda, per ultimo, P. Leone De Castris, *Simone Martini,* Milano 2003, pp. 258-259; M.A. Pisano, in *Arte di corte ad Altomonte. La nuova sezione del Museo Civico di Santa Maria della Consolazione*, a cura di F. De Chirico, Soveria Mannelli 2015, pp. 41-44, n. 1. Questa datazione è stata sostenuta in più occasioni da M.P. Di Dario Guida, *Il Museo di Santa Maria della Consolazione ad Altomonte,* Cava dei Tirreni 1984, p. 51 e in *Alla ricerca dell'arte perduta*, cit. (vedi nota 40), p. 179); da F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266 – 1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana,* Napoli 1969, pp. 172 -173; e in *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo-31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli, L. Bellosi, Siena 1985, pp. 73-76, n. 8. Per una datazione bassa, intorno al 1340 si veda J. Polzer, *L'ultimo dipinto di Simone Martini,* "Antichità viva", 6, 1980, p. 8; M.S. Frinta, *Unsettling evidence in come panel paintings of Simone Martini,* in

ANNALI 2019_.indd 425 18/11/19 14:26

di Bernardo Daddi raffiguranti da un lato *Sant'Agostino* e *San Giacomo* e dall'altro i *Santi Giovanni Battista e Maria Maddalena*[70]: oggi universalmente riconosciute come opere distinte di due artisti diversi, venivano pubblicate da Frangipane come un unico trittico (fig. 8), in linea con gli studi fino ad allora effettuati[71].

L'incomunicabilità con il dibattito critico nazionale ha amplificato una chiusura localistica che ha contraddistinto lo studio dell'arte medievale calabrese e a cui, come abbiamo visto, già lo stesso Frangipane aveva cercato di opporsi. Contro l'isolamento degli studi sull'arte nella regione sarà allora opportuno ricordare, in conclusione, l'invito che Alfonso Frangipane rivolse a Raymond van Marle, il quale si affidò all'*Inventario* per la stesura della parte relativa al territorio calabrese nel suo quindicesimo volume del *The development of the Italian Schools of Painting*[72]: se lo studioso olandese «avesse percorso la Calabria certamente avrebbe detto cose sapientissime e nuove»[73]. L'esortazione è quindi a continuare e ad ampliare le conoscenze «con discussioni, con documenti, con notizie nuove. Senza sostare e meditare sulle scoperte fatte, e senza tentarne altre, si lascerebbe infecondo un terreno forse ricco di altri tesori e di magnifiche sorprese»[74].

Un auspicio a cui, a decenni di distanza, ci si può richiamare per far venire meno l'isolamento degli studi di storia dell'arte medievale in Calabria.

La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di H.W. van Os, J.R.J. van Asperen de Boer, Bologna 1983, pp. 211-236; M. Laclotte, *Les peintres siennois à Avignon,* in *L'art Gotique Siennois: enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture,* a cura di M-C. Lénnelli, Firenze 1983, p. 99; A. Tartuferi, *Appunti su Simone martini e "Chompagni",* "Arte Cristiana", LXXIV, 713, 1986, pp. 83-84; S. Paone, *Santa Maria della Consolazione ad Altomonte. Un cantiere gotico in Calabria,* Roma 2014, pp. 72-74.

ANNALI 2019_.indd 426 18/11/19 14:26

1. Scultore meridionale, *Fonte battesimale*, San Demetrio Corone, già chiesa di Sant'Adriano (tratta da M.P. Di Dario Guida, *La cultura artistica in Calabria. Dall'Alto Medioevo all'età aragonese,* Roma 1999, p. 54, fig. 41)

2 Scultore meridionale, *Frammento di pulpito?*, Bagnara Calabra, chiesa del Rosario (tratta da M.P. Di Dario Guida, *La cultura artistica in Calabria. Dall'Alto Medioevo all'età aragonese,* Roma 1999, p. 57, fig. 43)

ANNALI 2019_.indd 427 18/11/19 14:26

3. Scultore meridionale, *Capitello erratico,* Calanna, chiesa del Rosario (tratta da M.P. Di Dario Guida, *La cultura artistica in Calabria. Dall'Alto Medioevo all'età aragonese,* Roma 1999, p. 58, fig. 44)

ANNALI 2019_.indd 428 18/11/19 14:26

4. Pittore meridionale, *Madonna del Pilerio,* prima del restauro, Cosenza, cattedrale di Santa Maria Assunta (tratta da M.P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali,* Soveria Mannelli 1993, p. 58, fig. 22)

5. Pittore meridionale, *Madonna del Pilerio,* Cosenza, cattedrale di Santa Maria Assunta (tratta da M.P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali,* Soveria Mannelli 1993, tav. X)

ANNALI 2019_.indd 429 18/11/19 14:26

6. Pittore meridionale, *Madonna di Romania,* prima del restauro, Tropea, cattedrale di Maria Santissima di Romania (tratta da *Inventario degli oggetti d'Arte,* a cura di A. Frangipane, Roma 1933, p. 101)

7. Pittore meridionale, *Madonna di Romania,* Tropea, cattedrale di Maria Santissima di Romania (tratta da *Scipturae et immagines: i Codici Leontei nella cultura calabrese tra l'XI e il XV secolo,* Vibo Valentia 2001, p. 163)

ANNALI 2019_.indd 430 18/11/19 14:26

8. Tavole laterali Bernardo Daddi, *Santi Giovanni e Maria Maddalena* e *Santi Agostino e Giacomo Maggiore;* Tavola centrale Simone Martino, *San Ladislao,* prima del restauro, Altomonte, chiesa di Santa Maria della Consolazione, sagrestia (tratta da *Inventario degli oggetti d'Arte,* a cura di A. Frangipane, Roma 1933, p. 144)

ANNALI 2019_.indd 431 18/11/19 14:26

MARIA ACCASCINA, L'ORDINAMENTO DELLE OREFICERIE DEL MUSEO NAZIONALE DI PALERMO E IL SOGNO DI UN MUSEO DELLE ARTI DECORATIVE A PALAZZO ABATELLIS

Lucia Ajello

La Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, inaugurata nel 1954 dopo gli interventi di restauro curati da Carlo Scarpa custodisce, come è noto, gran parte delle opere d'arte del Museo Nazionale di Palermo che poi ha assunto quella connotazione di Museo Archeologico, che ancora oggi detiene.

Si è ritenuto opportuno, pertanto, indagare l'impegno di Maria Accascina relativo all'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo, il cui nucleo è oggi in gran parte custodito a Palazzo Abatellis[1]. Si ricorda, a tal proposito, il fondamentale convegno internazionale organizzato da Maria Concetta Di Natale nel 2006 che ha consentito di stagliare nitidamente la metodologia di lavoro e gli interessi della nota allieva di Adolfo Venturi, grazie ai contributi di diversi studiosi che hanno approfondito il suo lavoro, considerato pioneristico nell'ambito della museologia[2].

Da un'analisi degli scritti di Maria Accascina del 1929 e del 1930 e di alcuni suoi articoli del 1937 pubblicati sul "Giornale di Sicilia"[3], traspare la volontà di costituire a Palazzo Abatellis il museo delle Arti Decorative di Palermo e organizzare una mostra attinente al settore, quando ancora la Galleria non aveva aperto i battenti.

L'incarico di Maria Accascina per il Museo Nazionale di Palermo

Quando Pirro Marconi, tra l'inverno del 1928 e la primavera del 1929, diviene direttore del Museo Nazionale di Palermo, si rende immediatamente conto delle scoraggianti

1 Il presente contributo è frutto delle mie ricerche cominciate con la tesi per il Master universitario di II livello in Storia e tecnologia dell'Oreficeria discussa nell'a.a. 2010-2011, *Palazzo Abatellis nel segno dell'Accascina. Analisi critica di alcuni articoli di Maria Accascina del 1929 e del 1937 e studio di un paliotto custodito in Galleria*, Università degli Studi di Palermo, relatrice M.C. Di Natale. ed è corroborato da recenti indagini.

2 Per approfondire la figura di Maria Accascina si rimanda a M.C. Di Natale, *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati*, in *Storia critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 14-17 giugno 2006), a cura di Id., Caltanissetta 2007, pp. 27-49.

3 Cfr. M.C. Di Natale, *Dalle pagine del Giornale di Sicilia: l'osservatorio culturale di Maria Accascina 1938-1942,* in *Maria Accascina e il Giornale di Sicilia. Cultura tra critica e cronache,* I, *1934-1937*, a cura di Id., Caltanissetta 2006, pp. 9-30.

ANNALI 2019_.indd 433 18/11/19 14:26

condizioni della Pinacoteca del Museo, da due anni chiusa al pubblico e disorganizzata. Per lo studio e il decoro del museo era necessario, pertanto, un intervento risolutivo relativo alla sezione d'arte medievale e moderna[4]. Così la Direzione affida a Maria Accascina l'incarico di preparare un progetto dettagliato e concreto di sistemazione, ponendo a disposizione della sezione medievale e moderna i locali dei due piani superiori del Museo, riservando i due inferiori alle collezioni archeologiche[5].

Il nucleo di oreficeria del Museo Nazionale di Palermo che Accascina studia, ordina e inizia a catalogare nel 1928 è passato in gran misura nei depositi di Palazzo Abatellis ed è interessante soffermarsi sulle pagine che la studiosa ha dedicato a questo lavoro, per comprendere non solo la sua metodologia, ma anche lo stato di conservazione dei manufatti d'arte decorativa del Museo Nazionale prima che passassero al monumentale palazzo palermitano di via Alloro. Del lavoro della studiosa si trova memoria nei suoi scritti del 1929 e del 1930[6], che danno contezza del suo operato sia nell'ambito del riordinamento delle oreficerie sia della stessa galleria del museo.

L'articolo del 1929 inizia con la rivelazione di come fossero disposti i manufatti del Museo in una continua alternanza tra opere classiche, medievali e moderne; si citano due esempi significativi: una vetrina in cui erano inserite monete provenienti da Siracusa, l'anello commemorativo di Giuseppe Garibaldi, gioielli d'età greca insieme a quelli di manifattura trapanese. Altro caso emblematico è rappresentato da una vetrina in cui era rispettata la generale divisione tra classico e moderno, però vi si trovavano avori confusi con ori, bronzi con vetri[7]. Questo passaggio dimostra, come nota Vincenzo Abbate[8], uno stato confusionale che la giovane ispettrice del Regio Commissario Straordinario non può fare a meno di rilevare.

La studiosa denuncia, quindi, una mancanza di numeri d'inventario per buona parte dei manufatti d'oreficeria esposti, l'assenza di un registro ove fosse segnata l'entrata delle opere o quanto meno un catalogo. Rileva inoltre il caos generato da targhette che si staccavano da un manufatto per poi andare perdute. Maria Accascina precisa immediatamente i suoi intenti: ‹‹La prima azione da compiere era quella di separare

4 Scrive Vincenzo Abbate: ‹‹La studiosa si mette subito all'opera con piena padronanza di mestiere e limpido raziocinio scaturente dalle valide conoscenze del patrimonio museale e non››. Si veda V. Abbate, *Maria Accascina per il Museo di Palermo* in *Storia critica e tutela,* cit. (vedi nota 2), p. 353.

5 Ivi, p. 352.

6 M. Accascina, *L'ordinamento delle oreficerie nel Museo Nazionale di Palermo*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", novembre 1929, pp. 225-231; Id., *Il riordinamento della Galleria nel Museo Nazionale di Palermo*, "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", marzo 1930, pp. 385-400.

7 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi *supra*), p.225.

8 Abbate, *Maria Accascina*, cit. (vedi nota 4), p. 350.

ANNALI 2019_.indd 434 18/11/19 14:26

definitivamente le oreficerie classiche dalle medioevali e moderne››[9]. Fu allestita una sala ispirata ad un *antiquarium* classico in modo che lo spazio rimasto potesse essere dedicato al generale ordinamento di tutte le opere esposte nella cosiddetta sala del tesoro. Interessante appare la scelta di esporre seguendo un criterio che tenga conto dei materiali: Accascina motiva la sua scelta spiegando che un ordinamento di oggetti di natura diversa (ori, smalti, avori, vetri, legni), elaborato con criterio cronologico – allo scopo di dare una visione dei vari prodotti delle arti minori in ogni secolo –, non sarebbe stato opportuno sia per la scarsa quantità di avori e di legni sia per la qualità diversa dei vari manufatti[10]. La studiosa siciliana ha dunque optato per una coraggiosa selezione per categoria[11]. Alcune argenterie ritenute di limitato interesse, vetri considerati mediocri e ‹‹molti oggettini senza pregio artistico››[12], secondo il giudizio di Accascina, toglievano dignità alla sala del museo e contribuivano a conferirle l'apparenza di una polverosa bottega di antichità. Tali oggetti, quindi, dopo opportuna catalogazione, furono riposti nei depositi; mentre altri di notevole interesse artistico sono stati portati in sala e tolti dalle casseforti che occultavano il loro eccezionale valore. La selezione ha permesso di raggruppare per materia i vari manufatti nelle vetrine e bacheche già esistenti che furono rinnovate per l'occasione. Accascina differenzia le opere a seconda del loro pregio artistico e dei materiali di cui sono fatte. Cita, ad esempio, gli smalti che hanno bisogno di particolari condizioni di luce per poter essere ammirati nel loro splendore. Rivela, poi, che in taluni casi è stato preferito il criterio estetico rispetto a quello cronologico-scientifico per valorizzare con la migliore esposizione i pezzi di più grande interesse. Accascina, con il fine di far comprendere al meglio le opere d'arte decorativa dell'Isola, predilige la divisione in sottosezioni per la disparità numerica e qualitativa delle opere da esporre, pur essendo consapevole dell'utilità del percorso cronologico.

Per quanto riguarda l'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo, Paolini delinea il coraggio delle scelte espositive[13]. Maria Concetta Di Natale, cui

9 Accascina, L'*ordinamento*, cit. (vedi nota 6), p. 226.

10 Ivi p.227.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 ‹‹Si può constatare con ammirazione come le sue proposte dipendessero non soltanto da sicurezza conoscitiva, ma anche da una concezione della museografia troppo spesso in seguito ignorata per una troppo rarefatta e perciò quasi astratta rappresentazione di opere. A proposito della cultura pittorica siciliana che lei sapeva perfettamente essere troppo poco conosciuta proponeva secondo me giustamente di dare all'esposizione degli oggetti senza per questo diminuire o dimenticare il loro gradevole disporsi, un fine precipuamente illustrativo e didascalico di notevole completezza, collocando ad esempio nella sala dei primitivi accanto ai dipinti alcuni libri miniati che testimoniassero l'analogia degli orientamenti.››: cfr. M.G. Paolini, *La figura e l'opera di Maria Accascina*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp.7-10.

ANNALI 2019_.indd 435 18/11/19 14:26

si devono approfonditi studi sulla figura di Maria Accascina[14], considera positivo il lavoro della studiosa al Museo Nazionale; in particolare, plaude alla scelta di operare quella indispensabile selezione che, individuando le più significative opere d'arte, consente una chiara ed esaustiva fruizione[15]. L'ordinamento operato dalla studiosa si pone, pertanto, in linea con il pensiero dell'epoca che riflette il passaggio del Museo come raccolta di collezioni dell'Ottocento ai Musei specializzati del Novecento, pur non riducendo l'esposizione solo a poche, sia pure emblematiche, emergenze artistiche[16]. Di Natale, che ha intitolato l'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia a Maria Accascina, afferma altresì che la studiosa ha, pertanto, chiari quei concetti basilari della nuova scienza museologica, sottolineando come ella consigli per ogni esposizione che i criteri siano dettati dalle collezioni stesse e dalla loro storia[17]. Questa precisa volontà, leggendo gli scritti dell'allieva di Venturi, si scontra con un rammarico della stessa studiosa che avrebbe voluto creare ulteriori sottosezioni per separare in modo netto le oreficerie siciliane dalle altre e cita le opere limosine, veneziane custodite presso il museo[18]. In tal modo il criterio espositivo avrebbe avuto come suo *fil rouge* la storia dell'oreficeria siciliana.

La storica dell'arte si dispiace che al museo manchino opere che esprimano lo stile e il gusto dell'oreficeria del Cinquecento[19]. Accascina ricorda, infatti, le opere presenti nei tesori del Monastero di San Martino delle Scale, di Geraci Sicula, dando particolare attenzione a quelle madonite, manufatti che saranno sempre oggetto dei suoi studi che culmineranno nell'organizzazione della mostra da lei stessa ideata nel 1937, presso un convento di Petralia Sottana[20] e che al Museo Nazionale sono ‹‹assai mediocremente

14 Maria Concetta Di Natale ha organizzato il Convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina (giugno 2006) e curato i relativi atti (2007), citati alla nota 2. È Direttore dell'"Osservatorio per le Arti decorative in Italia Maria Accascina" dell'Università degli Studi di Palermo. Tra le pubblicazioni relative alla storica dell'arte si segnalano: M.C. Di Natale, ad vocem *Maria Accascina*, in *Siciliane. Dizionario biografico*, a cura di M. Fiume, Siracusa 2006, p. 353; M.C. Di Natale, *Maria Accascina storica dell'arte: il metodo, i risultati,* in *Storia critica e tutela,* cit. (vedi nota 2), pp. 27-50; M.C. Di Natale, *I primi studi di oreficeria di Maria Accascina: la lezione di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006), a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, pp. 329-342.

15 Cfr. Di Natale, *Maria Accascina,* cit. (vedi nota 2), pp. 27-50.

16 *Ibidem.*

17 *Ibidem.*

18 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), p. 227.

19 Ivi, p. 228.

20 M. Accascina, *Quadri, argenti e stoffe a Petralia Sottana*, "Giglio di Roccia", II, 6-7, giugno-luglio 1935, pp. 1-3. Cfr. pure M. Accascina, *Un sogno che diventa realtà? La mostra dell'Arte Sacra delle Madonie*, "Giglio di Roccia", III, 1, XL, maggio-luglio 1937, p. 2. Si veda anche M. Accascina, *Ori, stoffe e ricami nei paesi delle Madonie*, "Bollettino d'Arte", XXI, 7, gennaio 1938, pp. 305-317. Per la mostra d'arte sacra delle Madonie cfr. *La mostra d'Arte Sacra delle Madonie di Maria Accascina – Il catalogo che non c'era,* a cura di M. C. Di Natale, S. Anselmo, M. Vitella, Palermo 2017, *passim*.

ANNALI 2019_.indd 436 18/11/19 14:26

rappresentate››[21] da un calice. La studiosa rivela anche le direttive che hanno guidato il suo lavoro di catalogatrice: distinguere i volumi in base ai materiali delle singole opere e quindi per ori, avori, bronzi e legni[22]. Per ogni numero degli oggetti segnati nel repertorio sono state compilate le schede seguendo le norme regolamentari: in ciascuna sono state segnati il nuovo numero e l'antico numero corrispondente al registro di entrata o al catalogo dopo averne fatto opportuno controllo, quindi una sommaria descrizione dell'oggetto in modo da rendere possibile il riconoscimento, l'indicazione dell'epoca, della provenienza, della misura o del peso e qualche appunto bibliografico. Significativa appare a tal proposito la scelta di catalogazione delle oreficerie:

> Per le oreficerie trattandosi di oggetti preziosi spesso simili ma difficilmente uguali, abbiamo creduto opportuno di evitare i raggruppamenti che facilitano le dispersioni o rendono difficile il controllo, e allorquando un oggetto era ornato da pietre preziose ne abbiamo notato il numero e anche, eventualmente, il numero dei castoni vuoti[23].

Maria Accascina, da grande studiosa quale era, compila un catalogo topografico per ciascun gruppo di oggetti in modo da facilitare eventuali ricerche. L'operosità con cui redige i cataloghi dimostra la sua doppia natura di storico dell'arte di scuola venturiana, memore degli insegnamenti del Maestro del "vedere e rivedere" e di ispettore della Reale Amministrazione delle Belle Arti alla tutela degli oggetti d'arte della Sicilia. Nei suoi scritti, tuttavia, emerge anche il critico d'arte dei primi del Novecento non esente da giudizi di merito rispetto a scuole e periodi artistici, pur nell'attenzione della tutela di tutti i manufatti. La studiosa ritiene che le oreficerie siciliane, unitamente ai ricami, alle ceramiche, ai ferri battuti potrebbero costituire una sezione delle arti applicate in Sicilia di grande interesse[24].

Siffatta metodologia di lavoro rispecchia anche le scelte operate da Accascina nel curare la voce *Oreficeria* dell'*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, seguendo scrupolosamente le indicazioni di Pietro Toesca cui era legata da rapporti di stima[25].

21 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), p. 228.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

25 Per quanto riguarda la voce *Oreficeria* (1935, consultabile ora all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/oreficeria_%28Enciclopedia-Italiana%29/), si ricorda altresì la collaborazione con Pericle Ducarti, Ugo Nebbia, Attilio Invernizzi e Giovanni Vacca. Sono degni di nota i carteggi conservati presso il fondo dell'Enciclopedia (Roma, Archivio storico dell'Istituto della Enciclopedia Italiana), i quali dimostrano la metodologia di Toesca e la grande considerazione che lo studioso aveva per Maria Accascina. Emergono in queste testimonianze archivistiche delle indicazioni che Toesca offre alla studiosa: ‹‹Scrivendo alla dott. Accascina avvertirla che la trattazione, data la sua importanza, dovrà essere molto precisa, evitando un'esposizione generica. Converrà perciò dividerla in modo sistematico per epoche stilistiche e per regioni: età gotica: 1) Fran-

ANNALI 2019_.indd 437 18/11/19 14:26

Maurizio Vitella ritiene l'incarico svolto al Museo Nazionale un importante intervento che rivela le doti pratiche e organizzative della studiosa[26]. Il suo articolo pubblicato sul "Bollettino d'arte", è considerato da Vitella un pioneristico contributo alla museologia dove insieme alla problematica della catalogazione è anche affrontato il tema della conservazione, connesso alla fruizione espositiva[27]. Vitella si sofferma sui criteri adottati nella sistemazione del percorso espositivo mettendo in evidenza come Accascina doveva tenere conto di mancanza di vetrine e ristrettezza di spazi. Lo studioso considera come il suo testo colmi la carente bibliografia a stampa sull'oreficeria siciliana, argomento sino ad allora affrontato solo nelle pubblicazioni di Gioacchino Di Marzo e Pietro Lanza di Scalea, fonti da cui, precisa Vitella ‹‹la studiosa prende le mosse per la sua instancabile ricerca sul campo››[28].

È interessante porre a raffronto il lavoro realizzato da Accascina nel 1929 al Museo Nazionale di Palermo con quello realizzato al Museo Nazionale di Messina nel 1954. Leggendo alcuni passi del suo *Il Museo Nazionale di Messina* del 1956 si ravvedono delle costanti nei criteri seguiti per l'esposizione. Anche qui la storica dell'arte ha dovuto effettuare un lavoro di inventariazione, catalogazione e ricognizione: ‹‹Non si trattava soltanto di procedere ad un nuovo ordinamento con moderni criteri museografici del Museo, ma si trattava di affrontare problemi più complessi perché ad una sommaria ricognizione risultava l'esistenza di un cospicuo patrimonio artistico accatastato››[29]. Quindi, Accascina si ritrova ad operare una selezione delle opere esposte, ‹‹uno scarto spietato che condannava ai magazzini opere discrete››[30]. I criteri di esposizione del Museo furono sempre suggeriti dalle stesse opere.

Ritornando alle parole del 1929, dedicate al riordinamento delle oreficerie al Museo Nazionale di Palermo, è da notare come in un paragrafo la studiosa lamenti che le opere non hanno spazio ed ordinamento[31], ravvisando già l'idea di un sito che

cia 2) Paesi germanici 3) Penisola Iberica 4) Inghilterra 5) Italia etc. Bisognerà che, sia pur brevemente, ogni grande regione artistica sia caratterizzata (escludendo l'estremo oriente e l'arte musulmana)››; R. Notarianni, S. Camerini , *Appendice II*, in *Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di P. Callegari, E. Gabrielli, Milano 2009, p. 155, doc. 6. All'allieva di Adolfo Venturi verranno affidate voci relative all'arte in Sicilia, *Storia dell'arte contemporanea*, *Storia dell'arte italiana moderna*, *Storia dell'oreficeria*, *Storia dell'arredamento*, *Storia delle arti minori*. Cfr. L. Ajello, *Pietro Toesca e la valorizzazione delle arti decorative in Italia nella prima metà del XX Secolo* in *Storie dell'Arte alla Sapienza,* a cura di M. Barrese, R. Gandolfi, M. Onori, Roma 2017, p. 109-122.

26 M. Vitella, *Il contributo di Maria Accascina alla riscoperta della produzione d'arte decorativa in Sicilia*, in *Storia critica e tutela*, cit. (vedi nota 2), pp. 147-154.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 M. Accascina, *Il Museo Nazionale di Messina*, "Bollettino d'arte", XLI, VI, IV ottobre-dicembre 1956, pp. 344-348.

30 *Ibidem*.

31 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), *passim*.

ANNALI 2019_.indd 438 18/11/19 14:26

fosse sede specifica del museo delle arti decorative. Un luogo che, come si evincerà dallo studio di alcuni suoi articoli scritti per il "Giornale di Sicilia" nel 1937, Maria Accascina identificherà proprio con Palazzo Abatellis.

L'ordinamento, le opere

È stimolante rilevare quali opere sono state citate ed approfondite da Accascina nel suo articolo *L'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo*, individuarle negli inventari di Palazzo Abatellis e aggiornale con gli ultimi studi del settore.

La storica dell'arte, dopo aver elencato i dettami che muoveranno le sue scelte espositive rispetto al Museo Nazionale, cita alcune tra le più significative opere allora presenti nel museo, oggi custodite a Palazzo Abatellis. Segnala tra queste il *Baculo* in argento sbalzato, cesellato e fuso proveniente dal Monastero di san Michele in Mazzara, della prima metà del Cinquecento (fig. 1, inv. n. 8227), ‹‹caratteristico per l'innesto delle forme ancora gotiche sulle classiche››[32]. Il pastorale presenta il marchio della città di Palermo con l'aquila a volo basso e la sigla RUP. Dalle iscrizioni presenti si individua la committente, suor Caterina De Guglielmo, badessa del monastero dal 1518 al 1573. L'opera sarà oggetto dei suoi studi anche nel 1974, quando propone l'attribuzione all'argentiere palermitano Paolo Gili[33], autore del celebre *Ostensorio processionale* del duomo di Enna (1534) e dell'*Arca di santa Cristina*, realizzata tra il 1540 e il 1566 per il duomo di Palermo[34]. Il baculo di Mazara, secondo Accascina, è collocabile alla seconda metà del secolo quando l'attività di Gili rivela un sapiente compromesso tra il conformismo imperante e il Rinascimento, risentendo indubbiamente dell'influenza della bottega dei Gagini. L'opera in seguito sarà oggetto di studi di Gulisano e di Vadalà, le quali confermeranno l'attribuzione di Maria Accascina[35]. Altra opera citata dalla studiosa nel 1929 è la *Croce* d'argento che data al primo trentennio del Seicento, ritenendola eseguita certamente su modulo gaginiano[36]. Si tratta di una suppellettile sacra oggi custodita a Palazzo Abatellis (inv. n. 27), che presenta

32 Ivi, p. 228 fig. 1; cfr. pure S. Intorre, *Le opere in mostra e il percorso espositivo*, in *Sacra et Preziosa. Oreficeria dai monasteri di Palermo Capitale. Guida per il visitatore*, a cura di L. Bellanca, M.C. Di Natale, S. Intorre, M. Reginella, s.l. 2019, p. 37 ("Quaderni di Clio", 1).

33 M. Accascina, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Palermo 1974, p. 160.

34 *Ibidem*.

35 M.C. Gulisano, in *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Pepoli, 1 luglio-30 ottobre 1989), a cura di M.C. Di Natale, Milano 1989, p. 191, n. II 18; R. Vadalà, in *Splendori di Sicilia, Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della Mostra (Palermo, Albergo delle Povere, 10 dicembre-30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 369, n. 25.

36 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), p. 228.

ANNALI 2019_.indd 439 18/11/19 14:26

nel *recto*, entro l'incrocio quadrato dei bracci, il Cristo *Patiens* crocifisso tra i santi Pietro e Paolo raffigurati nei capicroce laterali, mentre san Benedetto è rappresentato nel capocroce in alto. Nel *verso* viene ritratta l'Immacolata, al centro, tra i santi Placido e Martino nei capicroce laterali (fig. 2). Risultano mancanti le figure nei restanti capicroce. L'opera si esalta nella bicromia data dalle sculturine in rame dorato dei santi, del Cristo e dell'Immacolata che si stagliano sulla croce in argento sbalzato e cesellato. I bracci sono ornati da motivi decorativi cari al gusto manierista e trovano come esempio celebre le lesene della smembrata tribuna marmorea della cattedrale di Palermo realizzata da Antonello Gagini e aiuti. La maestria nell'uso del cesello ed il decoro fitomorfo e floreale, che si esalta nel motivo delle candelabra rivelano, difatti, una forte attinenza con modelli gaginiani diffusi nel periodo in Sicilia. Tale reiterazione del "modulo gaginiano", riscontrato già da Maria Accascina è confermato da Maria Concetta Di Natale che pone a confronto l'opera con la *Croce processionale* custodita presso il Museo Diocesano del Seminario di Caltanissetta, proveniente dalla chiesa di Santa Croce della città nissena e attribuita a Nibilio Gagini, il celebre argentiere, figlio di Giacomo e nipote di Antonello, attivo dal 1594 al 1607[37]. Le due opere d'arte sacra trovano numerosi riscontri stilistici ed iconografici: in entrambe nel *verso* è raffigurata l'immagine dell'Immacolata e analoghi ornati fitomorfi percorrono i bracci della croce. È bene sottolineare tuttavia che la suppellettile nissena presenti una complessità maggiore nella tecnica di realizzazione rispetto a quella custodita oggi a Palazzo Abatellis ed è rapportabile alla croce, oggi perduta, che Nibilio Gagini realizzò per la cattedrale di Palermo e di cui rimane un'attenta descrizione della commissione del 1587, sorprendentemente coincidente con l'aspetto della croce di Caltanissetta[38].

Altro pertinente confronto è stato individuato con la *Croce processionale* proveniente dalla Matrice Vecchia di Castelbuono[39]. Analoga è, infatti, la struttura che si caratterizza per i doppi capicroce trilobati terminali, affini sono i motivi stilistici e decorativi, tanto da far ritenere che si tratti di opere dello stesso maestro o comunque della stessa bottega palermitana che si ispiravano ai decori manieristi delle paraste marmoree che i Gagini avevano sparso in tutta l'Isola[40]. L'esemplare di Castelbuono è datato al XVI secolo e sembrerebbe già presente nella Matrice Vecchia dal 1602, come

37 Ivi, p. 228, fig. 2; M.C. Di Natale, in *Ori e argenti*, cit. (vedi nota 35), pp. 208-209, n. II 34.

38 *Ibidem*.

39 M.C. Di Natale, in *Il tesoro della Matrice Nuova di Castelbuono nella Contea dei Ventimiglia*, Caltanissetta 2005, p. 55, n. 5 ("Quaderni di Museologia e Storia del Collezionismo", 1).

40 Id., *Oreficeria e argenteria nella Sicilia occidentale al tempo di Carlo V*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, (Palermo, Chiesa di Santa Cita, 21 settembre-8 dicembre 1999), a cura di T. Viscuso, Siracusa1999, p. 78.

ANNALI 2019_.indd 440 18/11/19 14:26

si evince da un inventario citato per la prima volta da Di Natale[41], in cui peraltro si ritiene che nel *verso*, ormai perduto, dovesse esserci l'Immacolata, dando così un altro elemento di confronto con la croce di Palazzo Abatellis.

‹‹Tre gioielli di notevole interesse artistico vengono per la prima volta esposti nel tesoro del Museo Nazionale di Palermo: un paio di orecchini del VI secolo di recente acquisto, un paio di orecchini del secolo XIII e un diadema del secolo XVII finora custoditi in cassaforte››[42] sono le parole che Maria Accascina utilizza per iniziare a descrivere le opere, oggi custodite a Palazzo Abatellis, che forse l'hanno più colpita al Museo Nazionale.

Gli *Orecchin*i oggi conservati a Palazzo Abatellis, del VI secolo (inv. N. 8222, fig. 3) e realizzati in lamina d'oro traforata, si caratterizzano per la forma a cestello e dal motivo degli uccelli con becco ricurvo di derivazione bizantina. La testina degli uccelli è realizzata con la tecnica a sbalzo, le piume del corpo rappresentate con incisioni punteggiate; più larghe le incisioni che determinano le penne delle ali e della coda. Sulla linea esterna restano schiacciate e rotte alcune piccole sfere dorate. La studiosa, che all'epoca era fresca di studi della tesi in oreficeria medievale discussa con Adolfo Venturi alla scuola di perfezionamento in Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Roma[43], disquisisce sul rapporto tra arti decorative e la civiltà barbarica[44]. Riconosce negli orecchini il modello classico della forma a cestello accettato e ripetuto dagli orafi barbari, ricordando che il motivo zoomorfo degli uccelli affrontati deriva dall'arte persiano-sassanide e, nella sua prosa lucida rispetto ad epoche e stili, chiarisce che la tecnica preferita dai barbari era l'intaglio perché incapaci di utilizzare il rilievo[45]. La studiosa quindi classifica i monili come barbarici, dando il valore di una determinazione cronologica, cioè che essi siano un prodotto eseguito tra il V e il VI secolo, durante cioè il primo dominio dei barbari in Italia e non ritiene argomenti decisivi le considerazioni che vogliono gli orecchini frutto di oreficeria bizantina, seppur i manufatti siano stati acquistati in Sicilia ed il motivo degli uccelli con il becco adunco è presente con particolare persistenza nelle stoffe bizantine[46]. Quindi approfondirà lo studio dei piccoli preziosi manufatti nel 1974[47] ricordando che ne ebbe a consigliare

41 Id. *Il tesoro della Matrice*, cit. (vedi nota 39), p. 5, n. 5

42 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), p. 228.

43 Cfr. M.E. Alaimo, *Nota biografica di Maria Accascina*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, Palermo 1985, pp. 7-10. Cfr. pure Di Natale, *Maria Accascina*, cit. (vedi nota 14), *passim*.

44 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), p. 229.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

47 Accascina, *Oreficeria di Sicilia*, cit. (vedi nota 33), p. 70.

ANNALI 2019_.indd 441 18/11/19 14:26

l'acquisto. Di Natale[48] ritorna a studiare questi monili sottolineando quanto questo motivo dei pavoni affrontati fosse caro all'arte del periodo normanno in Sicilia e li pone a paragone con l'*Orecchino semilunato* del Museo Archeologico di Siracusa, proveniente dal sepolcro bizantino calatino di Racineci e con un altro esemplare presente nello stesso Museo proveniente da Butera[49], che si caratterizza per il motivo degli uccelli con al centro le due code. Gli orecchini, come già Accascina nota nel 1929, sono fortemente relazionati ad un altro paio del secolo XIII (fig. 4), oggi sempre custoditi a Palazzo Abatellis (inv. n. 8223), in filigrana d'oro a forma a cestello e con la tipologia delle testine di uccello con il becco adunco. Questi gioielli sono rinominati dalla stessa Accascina "orecchini di Costanza", dando conto delle fonti settecentesche[50], che li vogliono provenienti dalla tomba di Costanza d'Aragona. L'allieva di Venturi coglie l'occasione dello studio di questi monili per raccontare brevemente la storia delle officine siciliane, dove la filigrana ebbe perfetta lavorazione e ricorda la spettacolare corona della moglie di Federico II custodita nella cattedrale di Palermo ritenendo, dunque, che questi piccoli manufatti potessero essere della stessa bottega che ha realizzato il ben noto *Cameleuoco dell'imperatrice Costanza*[51]. Accascina nel suo volume *Oreficeria di Sicilia* si sofferma sulla tecnica esecutiva degli orecchini: il cestello è ottenuto da due piani di filigrana a treccia che formano rami con foglie e contornano il profilo della testina di uccello col becco adunco. Poiché i due piani coincidono nel traforo ne risulta una grafia leggera, un'ariosa trasparenza. I monili, quindi, hanno una forma a cestello analoga a quella degli esemplari del VI secolo ma più chiusa e complicata perché realizzata in filigrana[52]. I pregiati pendenti sono posti a paragone dalla studiosa con quelli provenienti da una tomba a Castel Trosino e oggi custoditi nel Museo delle Terme di Roma[53]. Di Natale tratta lo studio degli orecchini in occasione della mostra *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona, arti figurative e arti suntuarie* organizzata a Palermo al Real Albergo dei Poveri nel 1995[54] in cui erano presenti insieme ad altri manufatti d'arte decorativa, datati tra la fine della dinastia normanna e l'esaurirsi di quella sveva e li considera un prodotto tardo dell'opificio del Palazzo Reale di Palermo, verosimilmente della fine

48 M.C. Di Natale, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona, arti figurative e arti suntuarie*, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei Poveri, 16 dicembre 1994- 30 maggio 1995), II, *Arti figurative e arti suntuarie*, a cura di M. Andaloro, Palermo-Siracusa 1995, p. 122, n. 122.

49 R. Farioli Campanati, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI al XI Secolo,* Napoli 1982, p. 359, nn. 217, 220; p. 413, figg. 290- 293.

50 F. Daniele, *I Regali Sepolcri Del Duomo Di Palermo Riconosciuti E Illustrati*, Stamperia del Re, Napoli1784, pp. 79-82.

51 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), p. 230.

52 Id., *Oreficeria di Sicilia,* cit. (vedi nota 33), p. 70.

53 *Ibidem.*

54 Di Natale in *Federico e la Sicilia*, cit. (vedi nota 48), p. 122, n. 122.

ANNALI 2019_.indd 442 18/11/19 14:26

del regno di Guglielmo II, ricordando che la filigrana era una peculiarità della lavorazione orafa dell'opificio di Palazzo Reale. I maestri orafi preferivano, infatti, questa tecnica all'utilizzo della lamina d'oro poiché, creando dei vuoti, permetteva l'effetto luminoso della materia a vantaggio di raffinati giochi luministico-chiaroscurali[55]. Gli orecchini, sottolinea Di Natale, consentono di mostrare l'influenza tipologica, stilistica ed iconografica dell'arte bizantina nell'opificio del Palazzo Reale di Palermo ancora alla fine del periodo normanno[56].

Dopo aver citato due paia di orecchini in filigrana d'oro, Accascina nel suo scritto del 1929 si sofferma su un prezioso gioiello, ovvero un *Diadema* del secolo XVII (fig. 5) in argento traforato e inciso a bulino, smeraldi e diamanti, custodito in cassaforte e che forse nel suo ordinamento prevedeva di esporre. La studiosa sottolinea subito che al momento del ritrovamento in cassaforte la preziosa gioia era sprovvista di numero di inventario e, dunque, priva di notizia alcuna sulla provenienza[57]. Ritiene l'opera del primo ventennio del Seicento e con la sua usuale prosa appassionata la considera opera di una valida bottega palermitana: ‹‹l'orafo pare rievochi il tremolio argenteo della rugiada sopra un cespo verdeggiante››[58]. Propone interessanti confronti tra il *Diadema* e l'*Ostensorio* della chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella[59] e la *Corona* d'oro e smalti della Chiesa Madre di Enna[60], traendo spunto per fare un piccolo, brillante *excursus* sulla storia dell'oreficeria siciliana. Nota, infatti, come da forme gotiche questa fosse passata ad effetti policromi conseguiti con due tecniche: quella degli smalti sovrapposti ai fregi intagliati in lamina d'oro e quella delle gemme profondamente legate nei castoni intagliati nello spessore delle lamine d'oro e d'argento. Per la mancanza di notizie si interroga sulla committenza e sulla destinazione di questo splendido monile. Se fosse destinato a cingere la fronte di una viceregina di Spagna o a coronare qualche miracolosa statua di Madonna. Si chiede se fosse una corona o se si trattasse della parte centrale di una superba cintura. Ai quesiti di Maria Accascina qualche anno dopo sembra rispondere Elvira D'Amico[61] che identifica il prezioso manufatto, sebbene con qualche dubbio,

55 *Ibidem*.

56 *Ibidem*.

57 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), p. 231.

58 *Ibidem*.

59 Cfr. M.C. Di Natale *Montalbano, Barbavara e la produzione orafa a Palermo nella prima metà del Seicento*, in *La sfera d'oro. Il recupero di un capolavoro dell'oreficeria palermitana,* catalogo della mostra (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis, 10 aprile-20 luglio 2003), a cura di V. Abbate, C. Innocenti, Napoli 2003, pp. 61-75.

60 M.C. Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo, 2000*, passim*.

61 E. D'Amico, in *Splendori di Sicilia. Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, catalogo della mostra (Palermo, Albergo delle Povere, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001), a cura di M.C. Di Natale, Milano 2001, p. 348, n. 61.

ANNALI 2019_.indd 443 18/11/19 14:26

con la *Corona* d'argento a getto con un grosso smeraldo e altre gemme, proveniente dalla chiesa del Molo e passata al Museo Nazionale il 4 dicembre 1882 con il numero d'inventario 1883, citando un vecchio registro d'entrata[62]. D'Amico ripercorre la storia dell'antica chiesa di Santa Maria del Popolo, oggi non più esistente, ricostruita dai padri Mercedari scalzi a partire dal 1625 e detta del Molo perché nelle immediate vicinanze del molo cinquecentesco della Cala di Palermo[63]. Il diadema, oggi custodito a Palazzo Abatellis, dunque potrebbe essere un dono, un *ex-voto* di un facoltosissimo devoto della grande statua della Vergine collocata in chiesa. La studiosa, per l'ariosità e leggerezza del traforo e per il tipo di sfaccettatura del grosso smeraldo centrale incastonato entro una cornice d'oro cesellato, accosta l'opera a esemplari spagnoli settecenteschi ed è concorde con Accascina nell'assegnazione della gioia ad un'ottima bottega palermitana ma più genericamente data l'opera a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo, rilevando l'influenza della coeva oreficeria spagnola.

Maria Accascina chiude il suo scritto citando brevemente i frammenti della cosiddetta "Sfera d'oro" che vede in mille pezzi dopo il furto del 1870[64]. La "Sfera d'oro" o la "Sfera gioiellata" è il nome con cui viene indicato negli antichi documenti l'ostensorio realizzato tra il 1640 e il 1641 dall'orafo siciliano Leonardo Montalbano per la chiesa palermitana di Sant'Ignazio all'Olivella. L'interesse per l'opera, fortemente danneggiata e compromessa nella sua integrità, viene mantenuto vivo dagli studi di Accascina che considera il manufatto realizzato da Leonardo Montalbano e da Michele Castellani, poi ricondotto solo al Montalbano[65].

Lo sfavillante diadema così come la preziosa "Sfera d'oro" vengono illustrati da Maria Accascina per palesare le sapienti abilità degli orafi siciliani del secolo XVII.

Le opere citate nell'*Ordinamento delle Oreficerie del Museo Nazionale di Palermo* delineano tutta la storia dell'oreficeria siciliana. Si passa dall'intaglio dei piccoli preziosi orecchini d'età barbarica-bizantina a quelli in filigrana del regno di Costanza d'Aragona. Se il pastorale attribuito a Gili racconta il passaggio dell'oreficeria da stilemi cari al gotico fiorito a quelli del rinascimento siciliano, la croce dai "moduli gaginiani" contribuisce a rivelare i fasti delle botteghe dei Gagini. Il superbo diadema serve a introdurre un ulteriore passaggio della storia dell'oreficeria dell'Isola, la realizzazione di preziosi monili per le committenze più alte in età barocca. Ogni pezzo non sembra essere stato scelto casualmente ma al contrario individuato per fornire una sfaccettatura nuova e diversa dell'oreficeria siciliana. Maria Accascina sembra servirsi dei preziosi manufatti custoditi al Museo Nazionale per raccontare le tappe più significative dell'oreficeria della sua amata Isola.

ANNALI 2019_.indd 444 18/11/19 14:26

Palazzo Abatellis, sede del Museo delle arti decorative nel volere di Maria Accascina

Esaminando gli articoli della storica dell'arte originaria di Mezzojuso scritti per il "Giornale di Sicilia" nel 1937 e rintracciati, trascritti e studiati in chiave storico-critica da Di Natale[66], non solo si rileva l'interesse storico artistico nei confronti di Palazzo Abatellis, ma si rintracciano i progetti e la volontà di Maria Accascina di renderlo sede del Museo delle Arti decorative. Nell'articolo datato al 9 gennaio del 1937 intitolato "Indicazioni urbanistiche Piazza Abatellis"[67], la studiosa si sofferma su Palazzo Abatellis e, dopo averne esaminato le peculiarità, indica i progetti a cui era destinata la dimora dello storico portulano. Si ricorda, infatti, che il palazzo fu inaugurato quale Galleria solo nel 1954, con gli interventi architettonici di Carlo Scarpa[68]. Nel 1937, anno in cui scrive Accascina, il dibattito culturale, dunque, ferveva sulla destinazione d'uso del palazzo:

> Non si può non tener conto dei progetti che già da parecchi anni sono in corso di esame per la utilizzazione del Palazzo Abatellis e del Monastero della Pietà. Il primo che ha il maggior numero di sostenitori è quello di adibire le sale del Palazzo convenientemente restaurato, a sede del Museo delle arti decorative e della Pinacoteca consentendo in tal modo uno sviluppo maggiore anche al Museo Archeologico[69].

Traspare già da queste parole l'importanza che la studiosa riconosce a tutte le più diverse forme d'arte per le quali propone un'adeguata esposizione per una degna fruizione.

Proseguendo con la lettura del suo articolo, è interessante notare che, in modo pertinente e con il suo stile appassionato, Accascina allarghi il punto di vista alle altre città siciliane e non. Denuncia, difatti, la mancanza nella città di Palermo di un museo che esponga opere d'arte decorativa ed elenca le città in cui invece queste sono esposte ed esaltate in sedi degne di nota quali il Castello Ursino di Catania, Palazzo Bellomo di Siracusa, il Bargello di Firenze, la Ca' d'oro di Venezia, il Castello Sforzesco di Milano, il Castello degli Scaligeri di Verona, il Palazzo dei Diamanti di Ferrara. La presenza dei suddetti musei nella compagine culturale italiana mostra in modo più netto la necessità di una istituzione che faccia emergere la Sicilia quale patria delle arti decorative. L'idea

66 Di Natale, *Dalle pagine del Giornale di Sicilia*, cit. (vedi nota 3), pp. 9-30.

67 M. Accascina, *Indicazioni urbanistiche Piazza Abatellis*, "Giornale di Sicilia", 9 gennaio 1937 ristampato in Di Natale, *Maria Accascina e il Giornale*, cit. (vedi nota 3), pp. 331-333.

68 Per un *excursus* sul lavoro di Scarpa a Palazzo Abatellis si veda M. Iannello, *Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis* in *1954-2014: sessanta anni della Galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di G. Barbera, Messina 2015, pp. 19-31.

69 Ivi, p. 332.

ANNALI 2019_.indd 445 18/11/19 14:26

di tale museo è, infatti, un progetto fondamentale per la città di Palermo che risponde a una precisa esigenza culturale che Accascina individua lucidamente: «si pensa al valore dell'arte decorativa in Sicilia, originalissima e in tutti i secoli stupenda, per gusto, […] per esecuzione, non sarà da riporre questo progetto, fra quelli oziosi, che non rispondano alle esigenze culturali di una capitale»[70].

La studiosa notifica poi la non idonea ubicazione di maioliche, ricami, legni, mobili, ferri battuti, oreficerie, incisioni, disegni e stampe eternamente racchiusi negli armadi o esposti in modo serrato nel Museo Nazionale. I capolavori dell'arte decorativa siciliana divengono quindi ospiti mal sopportati dal Museo che ha necessità di espansione.

Maria Accascina, con il piglio pragmatico da dirigente della Reale Amministrazione delle Belle Arti, mette in evidenza un'altra importante questione: il direttore di un museo colmo di opere nei magazzini, non ha interesse ad acquistare altri manufatti da riporre sempre nei depositi, invisibili a studiosi e semplici visitatori.

In tal senso, dunque, si può comprendere la lungimirante idea della studiosa di istituire, almeno, una sorta di laboratorio, un "magazzino degli studiosi" dove fosse possibile studiare ed approfondire quelle opere che per scelta espositiva sono custodite nei depositi[71].

È stato messo in evidenza che sino agli anni cinquanta-sessanta del Novecento tale sistema, per cui si lasciavano le grandi opere alla fruizione pubblica e tutte le altre classificate per scuole in riserve per soli studiosi e specialisti, era applicato dai più grandi musei d'Europa e tenne banco alla prima conferenza internazionale di Museografica tenutasi a Madrid nel 1934[72]. Il contesto culturale in cui Accascina si muove, dimostra ancora una volta come la sensibilità della studiosa fosse informata a stimoli culturali che andavano ben oltre i confini dell'Isola.

Negli articoli pubblicati sul "Giornale di Sicilia" si evidenzia pure la sua volontà di realizzare all'interno di Palazzo Abatellis una mostra d'arte siciliana. il 15 ottobre 1937[73] scrive della desiderata *Mostra d'Arte siciliana a Palazzo Abatellis*, ponendo

70 *Ibidem.*

71 L'idea di Maria Accascina è segnalata anche da Vincenzo Abbate cfr. Abbate, *Maria Accascina*, cit. (vedi nota 4), p. 357. In merito a questo tema si segnala altresì l'interessante articolo di Ivana Bruno che è stato pubblicato recentemente: cfr. I. Bruno, *Il deposito, "magazzino degli studiosi", del Museo Nazionale di Palermo negli anni Trenta del Novecento dalle ricerche documentarie sull'attività di Maria Accascina,* "Oadi", giugno 2019, disponibile all'indirizzo: http://www1.unipa.it/oadi/rivista/ (consultato il 14 settembre 2019).

72 *Ibidem* e A. Huber, *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano, 1997, p. 35.

73 M. Accascina, *La mostra d'arte siciliana a Palazzo Abatellis*, "Giornale di Sicilia", 15 ottobre 1937, ristampato in Di Natale, *Maria Accascina e il Giornale*, cit. (vedi nota 3) pp. 377-379.

ANNALI 2019_.indd 446 18/11/19 14:26

sempre come termine di paragone il resto d'Italia dove fervono mostre che evidenziano le espressioni artistiche di un territorio rispetto a un altro e si chiede come mai nella sua regione non sia mai stata organizzata, fino a quel momento, un'esposizione che accolga le opere d'arte siciliana.

L'infaticabile allieva di Venturi non accetta come risposta l'inerzia locale o presunti favoritismi ed indaga sulle reali motivazioni del perché non sia del tutto accettata l'arte siciliana. La studiosa ravvisa tra le possibili cause un pregiudizio che è legato alla Sicilia, ovvero che al di fuori dell'arte greca e dei musei archeologici non vi sia altro degno di essere studiato, salvato, fotografato; mettendo quindi in evidenza una vecchia *querelle* che infiammava il dibattito artistico negli anni in cui Accascina operava. Questo "filellenismo acuto" ha roso, secondo la studiosa, la classe culturale siciliana spingendo a trascurare non solo le arti decorative ma anche le "belle arti" siciliane che vengono quindi ignorate e pertanto non valorizzate[74].

‹‹Si adora la grecità siciliana e non l'italianità di Sicilia, e non la sicilianità di Sicilia››[75]. Nella sua prosa accorata Maria Accascina sottolinea con enfasi la bellezza, l'originalità di un patrimonio d'arte "sicilianissima", spesso però abbandonato all'umido, al tarlo, all'ignoranza degli uomini. Già negli anni trenta del Novecento, quindi, denuncia lo stato di sfacelo in cui i beni culturali siciliani si ritrovano. Sfacelo che è consequenziale all'isolamento dell'Isola anche da un punto di vista turistico.

Maria Accascina propone una collaborazione con gli enti turistici provinciali affinché si realizzasse una grande e superba Mostra d'arte siciliana. Una mostra che non si limitasse a quelle poche opere ripetute in tutti i manuali a lei contemporanei, ma che con studio vigile e attento avesse come obiettivo la ricerca di tutte le opere d'arte sacra conservate in tutte le chiese della Sicilia, giungendo in particolare in luoghi difficili per un turista da visitare. Accascina cita la mostra che ha organizzato sulle Madonie[76]; grazie alle sue ricerche in dieci comuni ha portato alla luce ben seicento opere d'arte e si chiede quanti ori, broccati e legni si potrebbero rintracciare nelle zone di Monreale, di San Martino, di Naro, Randazzo, Sutera, Sciacca e poi anche di Marsala, di Mazara, di Trapani. L'obiettivo della studiosa, tuttavia, non si ferma a omaggiare l'arte dell'Isola: la sua sensibilità di storico e critico d'arte superava i confini della regione e si augurava di poter ottenere il prestito di opere che dimostrano l'importanza delle arti decorative siciliane all'estero. Menziona il *Mantello di Ruggero II* eseguito a Palermo ma custodito presso il Weltliche Schatzkammer della Hofburg Vienna, le stoffe palermitane di Bruxelles, e poi ancora i ricami etnei della collezione Gucciardini e le numerose opere siciliane che la stessa ha individuato in America.

74 *Ibidem.*
75 *Ibidem.*
76 Accascina, *Un sogno che diventa realtà?*, cit. (vedi nota 20).

ANNALI 2019_.indd 447 18/11/19 14:26

Siffatta volontà è sempre presente nei suoi scritti ed è costante nella sua attività scientifica. Nel 1978, pertanto, Accascina scrive della necessità di dimostrare il legame della Sicilia con l'Europa nel primo millennio dopo Cristo, in coerenza alla sua premessa ‹‹Non una Sicilia stagnante nel Mediterraneo orientale ma una Sicilia per trenta secoli all'incrocio di multiple correnti, provenienti dall'oriente e dall'occidente››[77].

La presenza, nella mostra che sogna Maria Accascina nel 1937, delle opere emigrate anche durante l'epoca dei viceré[78], avrebbe veicolato la testimonianza della conoscenza del patrimonio artistico siciliano nel mondo e sottolineato un aspetto che la storica dell'arte non tratta mai in secondo piano, ovvero l'attrazione della curiosità e di conseguenza il turismo di francesi, tedeschi, americani, inglesi ‹‹che adorano e conoscono la Sicilia più di quanto noi stessi siciliani conosciamo››[79]. La speranza di una mostra del genere però si scontra con la dura realtà. Accascina ribadisce l'assoluta necessità di un Museo delle Arti Decorative siciliane e denuncia la mancanza allarmante di fotografie, di mezzi di studio e di ricerca e degli archivi che ‹‹macerano nel fango››[80]. La studiosa chiude il suo articolo con un appello al Ministero dell'Educazione Nazionale, del Provveditorato delle Opere pubbliche, di tutti gli enti turistici di Sicilia affinché si realizzasse con il contributo di attivi studiosi nella primavera del 1939 una magnifica rassegna d'arte siciliana a Palazzo Abatellis. Rassegna che non ha mai avuto luogo.
A pochi mesi dal sogno di una mostra d'arte decorativa, ritornerà a parlare di Palazzo Abatellis in un articolo di denuncia intitolato *Musei vivi e Musei morti* datato al 19 Novembre del 1937. La studiosa sferza la sua solita prosa appassionata contro i musei siciliani di arte medievale e moderna. Nessuno che abbia un centro di studi di ricerche, mai una galleria ordinata, mai una classificazione esatta, una data certa[81]. Si sofferma sul degrado a cui erano soggette le opere; il paragone con i musei stranieri dimostra tutta l'inadeguatezza dei musei dell'Isola. Così pensa a quegli stessi turisti inglesi, americani, francesi che lasciano a casa musei limpidissimi con cataloghi scientifici, con temperatura corretta di ora in ora, con gabinetti di restauri e si chiede quale compiacimento possano trovare nei musei siciliani in cui spesso si rintracciano

77 Il brano è riportato da S. Cuccia, *Le carte di Maria Accascina*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina,* Palermo 1985, pp. 591-611.

78 Per una panoramica delle opere siciliane emigrate in Spagna durante il viceregno spagnolo cfr. L. Ajello, *Le rotte del corallo carichi preziosi al Monastero de Las Descalzas Reales di Madrid* in *Artificia Siciliae. Arti decorative siciliane e collezionismo europeo nell'età degli Asburgo*, a cura di M. C. Di Natale, Milano 2016, pp. 125-137, con bibliografia precedente.

79 M. Accascina*, La mostra d'arte siciliana a Palazzo Abatellis*, "Giornale di Sicilia", 15 0ttobre 1937 ristampato in Di Natale, *Maria Accascina e il Giornale*, cit. (vedi nota 3), pp. 377-379.

80 *Ibidem.*

81 M. Accascina*, Musei vivi e Musei morti*, "Giornale di Sicilia", 19 Novembre 1937 ristampato in ivi, pp. 379-382.

ANNALI 2019_.indd 448 18/11/19 14:26

mediocri ambienti colmi di cose mediocri. Nel segnalare dunque lo sfacelo dei musei di Terrasini, di Cefalù ma anche di Messina e Taormina, Trapani e Palermo, torna a parlare dell'*Affaire* Abatellis. Ricordando in modo speciale le infinite discussioni: ‹‹Da ricordare in modo speciale Palermo e il suo museo a Palazzo Abatellis: chiacchiere e chiacchiere e intanto le più belle collezioni di ceramiche, di ricami, di intagli, di stampe, di monete, di francobolli, assicurate dai Direttori passati, Salinas, Gabrici, Brunelli, comprate a spese dello stato, tutte giacciono affastellate alla polvere, all'umidità, ai tarli››[82]. Sembra quasi una sconfitta per la dirigente della Reale Amministrazione delle Belle Arti, che solo qualche anno prima aveva contribuito a dare nuova vita alle opere custodite al Museo Nazionale di Palermo[83].

Il progetto di un museo delle arti decorative siciliane diviene gradualmente "utopia", un ideale "non luogo" che alberga negli scritti della pioniera degli studi di questo settore.

Il restauro di Scarpa che ha reso palazzo Abatellis una delle Gallerie più rinomate in Italia e all'estero, ha in parte solo accontentato i desideri dell'allieva di Venturi; la Galleria Regionale della Sicilia Palazzo Abatellis si è rivelata negli anni sempre più accorta rispetto ai "tesori" che custodisce e valorizza, distinguendosi per mostre e attività culturali che sembrano accogliere e vincere le sfide lanciate da Maria Accascina nei suoi articoli di denuncia.

Non si può, tuttavia, non constatare come Palermo non abbia ancora visto nascere il suo Museo delle Arti Decorative Siciliane. Il sogno di Maria Accascina che, nel corso degli anni è divenuto corale ed è stato condiviso da tutti coloro che operano in questo settore, è ancora rimasto nel cassetto e si auspica che possa divenire prima o poi una preziosa realtà.

82 *Ibidem*.

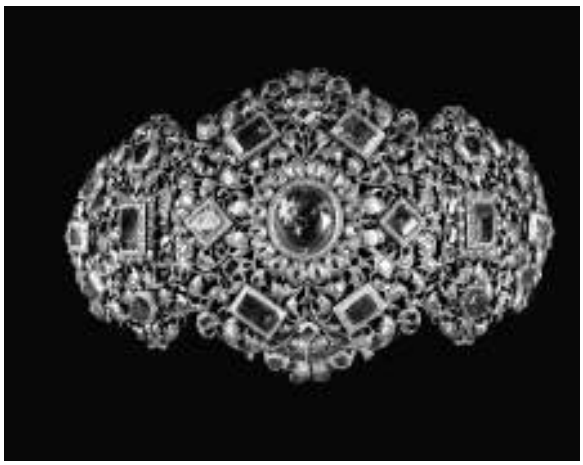
83 Accascina, *L'ordinamento*, cit. (vedi nota 6), *passim*; Id., *Il riordinamento*, cit. (vedi nota 7), *passim*.

ANNALI 2019_.indd 449 18/11/19 14:26

1. Paolo Gili, *Pastorale*, prima metà del XVI secolo, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis © 2019, su concessione della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

2. Maestranze palermitane, *Croce*, "verso", seconda metà del XVI inizi XVII secolo, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis © 2019, su concessione della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

ANNALI 2019_.indd 450 18/11/19 14:26



3. Maestranze italiane, *Orecchini*, VI secolo, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis © 2019, su concessione della Galleria Regionale di Sicilia di Palazzo Abatellis

4. Maestranze palermitane, *Orecchini*, XIII secolo, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis © 2019, su concessione della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

5. Maestranze palermitane, *Diadema*, XVII secolo, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis © 2019, su concessione della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

ANNALI 2019_.indd 451 18/11/19 14:26

LE COLLEZIONI DI ANTICHITÀ, SCULTURA E ARTI MINORI NEL PALAZZO MILANESE DI GIUSEPPE BOSSI, SEDE DELLA SCUOLA SPECIALE DI PITTURA (1810-1815)

The collections of antiquities, sculptures and works of art in Santa Maria Valle Palace in Milan, home of Giuseppe Bossi and seat of the Scuola speciale di pittura (1810-1815)

Silvio Mara

The topic of this paper is the reconstruction of the collections of antiquities (sculptures, archeological objects, ivories, renaissance maiolica pottery) and modern plaster casts, in the rooms of Santa Maria Valle Palace in Milan, home of the former director of Brera Academy Giuseppe Bossi. In this house Bossi hosted a Scuola speciale di pittura and there he prepared his collections both in his private rooms and in public spaces such as the courtyard, the garden, Canova's studio and the classrooms. This reconstruction is possible thanks to unpublished documents (inventories and sales receipts). The identification of works of art in their original display context helps us to reflect on their meaning, in Bossi's view, and on their didactical value.

ANNALI 2019_.indd 452 18/11/19 14:26

ALLE ORIGINI DELLA STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE IN CALABRIA: L'*INVENTARIO DEGLI OGGETTI D'ARTE* DI ALFONSO FRANGIPANE TRA STUDIO E TUTELA

Origins of medieval art history in Calabria: The Alfonso Frangipane Inventario degli Oggetti d'Arte *concerning the study and safeguarding of cultural heritage*

Simona Anna Vespari

The aim of this article is to study the persona of Alfonso Frangipane, who is considered the first art historian in Calabria. He played an important role in the historical and cultural landscape of the early 20th century, thanks to his great interest in a virtually ignored area, as well as to his dedication to the safeguarding of cultural heritage. The *Inventario degli Oggetti d'Arte* is still today an essential reference point for the study of Calabrian art because Alfonso Frangipane catalogued the heritage of Calabria. In this article the author specifically analyses only the fortunes of the medieval artworks that Frangipane included in his book: the aim is to understand how scholars have considered Calabrian medieval art and how important such an approach has been to understanding the subject.

ANNALI 2019_.indd 453 18/11/19 14:26

MARIA ACCASCINA, L'ORDINAMENTO DELLE OREFICERIE DEL MUSEO NAZIONALE DI PALERMO E IL SOGNO DI UN MUSEO DELLE ARTI DECORATIVE A PALAZZO ABATELLIS

Maria Accascina: the ordering of goldsmithery collections held in the National Museum of Palermo and the dream of a Museum of Decorative Arts at the place of Palazzo Abatellis

Lucia Ajello

The Galleria Regionale di Sicilia di Palazzo Abatellis, in Palermo, was inaugurated in 1954 after restoration work by Carlo Scarpa. As is well known, it holds today most of the artworks belonging to the city's National Museum. This article aims to shed light on the figure of Maria Accascina, taking the cue from her work regarding the ordering of goldsmithery collections housed in the National Museum of Palermo. As the main part of this investigation, a thorough analysis of Maria Accascina's papers has been carried out, back-tracing her articles which appeared in the "Giornale di Sicilia" in 1937. From these texts her intention to establish the Museum of Decorative Arts of Palermo in the place of Palazzo Abatellis transpires as well as her wish to organize an exhibition specifically dedicated to this sector of Arts.

ANNALI 2019_.indd 454 18/11/19 14:26

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI NOVEMBRE 2019 A CURA DI SCALPENDI EDITORE S.R.L.
PRINTED IN ITALY

ANNALI 2019_.indd 456 18/11/19 14:26