

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

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

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDING

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 9791259550101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
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 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

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

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.
Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409



DISCUSSIONI E PROBLEMI



RECENSIONE A MONTAÑÉS, MAESTRO DE MAESTROS, CATALOGO DELLA MOSTRA (SIVIGLIA, MUSEO DE BELLAS ARTES, 29 NOVEMBRE 2019-15 MARZO 2020), A CURA DI IGNACIO CANO RIVERO, IGNACIO HERMOSO ROMERO E MARÍA DEL VALME MUÑOZ RUBIO, SEVILLA, JUNTA DE ANDALUCÍA, 2019

Raffaele Casciaro

«Dios de la madera», dio del legno, veniva definito già ai suoi tempi Juan Martínez Montañés, il più noto scultore andaluso del Seicento, celebrato al Museo de Bellas Artes di Siviglia dal 29 novembre 2019 al 15 marzo 2020¹ (fig. 1). Nell'italiano la parola legno fa parte di un campo semantico più negativo che positivo – “legnosio” è sinonimo di rigido, “testa di legno” è una persona ottusa o un prestanome, – mentre nello spagnolo già solo il chiamarlo “madera” gli conferisce un rango diverso, un ruolo primario, tanto che verrebbe la tentazione di tradurre il citato epiteto con “Dio della materia”.

La mostra si è tenuta dopo quella dedicata allo scultore dalla sua città natale, Alcalá la Real² e nelle stesse sale di un'altra grande e recente esposizione, quella per il quarto centenario della nascita di Murillo. Le tele di Murillo hanno fatto da cornice alle sculture di Montañés, con qualche adattamento non sempre felice: l'utilizzo degli spazi museali per le esposizioni temporanee comporta più spesso il sacrificio della collezione permanente, anziché la sua valorizzazione. Nell'annosa e ormai insensata disputa sul primato delle arti, stavolta sono state le sculture ad avere la meglio sui dipinti. Montañés, in realtà, collaborò sistematicamente con i pittori per le policromie delle sue opere, ma si trovò a fronteggiare la *puña por la supremacía de las artes* sferrata dal pittore Francisco Pacheco, maestro di Diego Velázquez ma anche celebre teorico d'arte e biografo degli artisti spagnoli, che tante volte aveva dipinto sculture, ma non tollerava che il suo ruolo di pittore fosse considerato secondario³. Sulla falsariga della disputa scoppiata in Italia nel Cinquecento, si accendeva la *puña* anche sul suolo iberico, ma qui si trovavano a fronteggiarsi in prima linea un pittore e uno scultore del legno, anziché del marmo o del bronzo. A differenza che in Italia, nell'Andalusia e in tutta la Spagna la scultura lignea ha mantenuto nei secoli un ruolo e un prestigio indiscussi, occupando la posizione d'onore sugli altari maggiori con i monumentali *retablos*, parola che non trova una efficace traduzione poiché, tranne rare eccezioni, manca nelle chiese italiane l'equivalente dei giganteschi apparati dei *retro tabula altaris* spagnoli (fig. 2).

1 Montañés, *maestro de maestros*, catalogo della mostra (Siviglia, Museo de Bellas Artes, 29 novembre 2019-15 marzo 2020), a cura di I. Cano Rivero, I. Hermoso Romero, M.d.V. Muñoz Rubio, Sevilla 2019.

2 *El Dios de la madera. Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, catalogo della mostra (Alcalá la Real, Convento de Capuchinos, 8 ottobre-28 novembre 2018), a cura di J. Cartaya Baños, Alcalá la Real 2018.

3 I. Cano Rivero, *Montañés, Pacheco y la puña por la supremacía de las artes*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 63-77.

1568-1649 sono gli estremi cronologici di Montañés⁴. La sua formazione avvenne a Granada, nella bottega di Pablo de Rojas, uno scultore del legno figlio del pittore cagliaritano Pietro Raxis. Più tardi alcune sculture di Montañés saranno dipinte da Gaspar Raxis, nipote di Pietro⁵. Fu molto probabilmente tramite i Raxis che lo scultore familiarizzò con disegni e stampe italiane di ambito michelangiolesco. Queste circostanze, evocate in mostra dagli apparati didattici, si reperiscono un po' a fatica nel catalogo, che manca di un profilo biografico. Senza nulla togliere al taglio scientifico dei saggi e delle schede, uno schema cronologico avrebbe facilitato a tutti la lettura⁶.

Mostra e catalogo hanno comunque illuminato in modo più che degno il percorso di un autentico gigante, il *Lisipo andaluz*, come venne anche definito, che nei primi decenni del Seicento rappresentò per la scultura il culmine del rinascimento spagnolo⁷. In terra andalusa il rinascimento raggiunge la piena maturità dopo la stagione chiamata "plateresca", che coincide cronologicamente ma in parte anche stilisticamente, con il Manierismo. Una sorta di inversione nella sequenza canonica degli stili, che si giustifica con il fatto che il plateresco fu principalmente un maquillage alla romana delle strutture tardogotiche spagnole, prima che i principi costruttivi e le proporzioni rinascimentali venissero realmente adottati in Spagna. Si comprende così come le sculture di

4 Lo scultore nacque ad Alcalá la Real nel 1568 da padre ricamatore e morì a Siviglia nel 1649. Gli studi moderni su Montañés si fondano sugli studi di José Hernández Díaz, scalati nell'arco di un quarantennio, dal 1944 al 1989. Tra tutti si deve almeno ricordare la sua monografia: *Juan Martínez Montañés*, Sevilla 1987. Un'acuta messa a fuoco dello stile del maestro si trova peraltro già nel volume di Beatrice Gilman Proske, *Martínez Montañés, Sevillan sculptor*, New York 1967, preceduto di poco da alcuni interessanti spunti contenuti nel libro di María Elena Gómez Moreno, *Escultura del siglo XVII*, Madrid 1963 (seconda edizione).

5 Sui Raxis: L. Gila Medina, *Alcalá la Real y los Raxis Sardo: Pablo de Rojas y Pedro Raxis, singulares figuras de esta familia de artistas y su importancia en Granada en el paso del Renacimiento al Barroco*, in *Actas de los encuentros con Martínez Montañés en Alcalá la Real*, atti del convegno (Alcalá la Real, 2-3 novembre 2018), a cura di J. Cartaya Baños, Diputación Provincial de Jaén 2019, pp. 121-172, con il rinvio a una più ampia bibliografia. Sulla questione dell'origine sarda della famiglia e sull'importanza del repertorio di disegni e incisioni nell'attività dei Raxis: L. Agus, *Le relazioni artistiche e culturali del Mediterraneo Occidentale. I Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti del XVI secolo, tra Sardegna e Andalusia*, Roma 2017. Oltre a Gaspar Raxis, un altro nipote di Pietro Raxis il vecchio e fratello di Gaspar, Pedro il Giovane, è considerato tradizionalmente «padre de la estofa» per le sue qualità di policromatore delle sculture, con il tipico «estofado» spagnolo. Provenienti entrambi da Alcalá la Real, si trovavano a Granada negli stessi anni in cui vi svolgeva il suo apprendistato Montañés, pure nativo di Alcalá, presso il loro zio Pablo de Rojas.

6 La citata mostra di Alcalá la Real aveva un taglio cronologico, rispetto al quale probabilmente quella di Siviglia si è voluta distinguere, assecondando anche la recente tendenza, molto in voga, di non dare alla cronologia il ruolo cardine nelle mostre come nelle esposizioni permanenti. Resta, a mio avviso, disorientante uno "story telling", così spesso invocato, in cui la narrazione non sia ancorata alla storia anche in senso cronologico. La lettura del catalogo, a tratti avvincente e sempre magnificamente corredata dal punto di vista fotografico, manca del percorso biografico del protagonista, che si ricostruisce a fatica, con numerosi salti.

7 Fu Gabriel de Bocangel (1603-1658), drammaturgo e poeta del *siglo de oro*, bibliotecario del cardinal infante Don Fernando a paragonarlo a Lisippo, celebrando così l'esecuzione da parte di Montañés del busto-ritratto di re Filippo IV (vedi J.J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, p. 260) Il busto, perduto, appare in esecuzione nella tela di Velázquez che ritrae lo stesso Montañés che lo sta modellando (Madrid, Museo del Prado, P001194).

Juan Martínez Montañés, si possano considerare «la culminación del periodo clásico, el ápice del colosal ciclo renacentista de la escuela escultórica hispalense»⁸. L'aggettivo "classico" in Italia si è applicato raramente alle sculture in legno, tantomeno a quelle dipinte, che dal Cinquecento in poi sono state in odore di eresia negli ambienti accademici: il legno, semplicemente, non ci è arrivato che in sparuti frammenti dalla Grecia e da Roma antica, ma le fonti ne parlano, così come è ormai assodato che anche le sculture in marmo e bronzo fossero policrome⁹. In Spagna, l'identificazione del classico con il bianco del nudo marmo non è avvenuta, né ai tempi di Montañés né nella coscienza critica più moderna. Se invece intendiamo per classico il rispetto di un canone proporzionale, possiamo dire che nella tipologia del retablo, solitamente legata alla proliferazione decorativa così ricorrente nell'arte spagnola, le opere di Montañés si distinguono proprio per la misura classica, a partire dalle partizioni architettoniche fino al dettaglio degli ornamenti. In questo senso va anche intesa l'osservazione di una pioniera degli studi sulla scultura spagnola, Beatrice Gilman Proske, che notava come nei rilievi del nostro si abbandonò l'aneddótico per concentrarsi sui personaggi principali¹⁰.

Le competenze di Montañés non erano limitate alla scultura. Nel 1588, quando fu riconosciuto il suo status di maestro, le sue qualifiche furono contemporaneamente di *escultor, entallador de romano e arquitecto*¹¹. Comprendiamo senza sforzo la prima e la terza, mentre va spiegata la seconda: nella Spagna del Cinquecento si intendeva indicare così un intagliatore che seguiva il canone italiano, diffuso dalla trattatistica¹², di cui per certo il nostro "dio del legno" era ben informato: Benito Navarrete ha osservato la relazione tra i suoi disegni di altari e la partizione architettonica michelangiolesca della Biblioteca Laurenziana, oltre a rintracciare due suoi progetti di retablos in una copia della *Regola* del Vignola oggi a Valencia¹³. La sequenza regolare degli ordini architettonici, il misurato proporzionamento di questi negli spazi delle chiese, di cui,

8 A. Recio Mir, *Maestro escultor, entallador de romano y arquitecto: los retablos de Martínez Montañés o la conveniencia de las imágenes y su ensambladura*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), p. 31.

9 Dal mondo classico ci giungono notizie e qualche reperto relativo agli *xoana*, simulacri in legno particolarmente venerati per la loro antichità. Il testo di riferimento su questo tema è: A.A. Donohue, *Xoana and the origins of Greek sculpture*, Atlanta 1988 (ringrazio Katia Mannino e Ilaria Romeo per le puntuali indicazioni). Si ricordano inoltre le statue di legno ricoperte di lamine metalliche e/o avorio, come l'*Atena crisoelefantina* del Partenone. Dall'età tardoantica ci arrivano anche dei manufatti, come i rilievi in legno delle porte di Sant'Ambrogio a Milano e i battenti della basilica di Santa Sabina a Roma. La connessione del legno con il sacro, nell'accezione più antica, primigenia, ne fa il materiale archetipo, con un'aura di venerazione. In epoche più recenti, la scultura in legno ha continuato a produrre soprattutto simulacri, anche per la migliore predisposizione del legno a ricevere la doratura rispetto alla maggior parte degli altri materiali scultorei.

10 Proske, *Martínez Montañés*, cit. (vedi nota 4), p. 96.

11 Recio Mir, *Maestro escultor*, cit. (vedi nota 8), p. 32.

12 Sul significato, più che accademico, contrattuale delle qualifiche come «escultor» o «entallador de romano», vedi F. Marias, *El largo siglo XVI. Conceptos fundamentales en la historia del arte español*, Madrid 1989, pp. 459-460.

13 B. Navarrete Prieto, *El Vignola del Colegio de Arquitectos de Valencia y sus retablos de traza sevillana: Juan Martínez Montañés*, "Archivo Español de Arte", 311, 2005, pp. 235-244.

secondo l'usanza spagnola, il retablo deve uguagliare l'altezza, sono i tratti più evidenti del classicismo di Montañés. Quanto all'aspetto propriamente scultoreo, il discorso si fa più complesso. La fase della sua prima maturità, alla quale appartengono due spettacolari figure di San Girolamo penitente, entrambe in mostra, quella di Llerena del 1604 e quella del retablo di Santiponce del 1609-1613¹⁴ (figg. 2-3), dimostra una perfetta consapevolezza dei migliori esiti della scultura in Andalusia lungo tutto l'arco del Cinquecento. Il riferimento imprescindibile è il *San Gerolamo* in terracotta di Pietro Torrigiano, per oltre un secolo una delle sculture più ammirate e imitate, eseguito a Siviglia dal fiorentino intorno al 1525¹⁵ e giustamente inserito nel percorso espositivo. Nel catalogo, vengono poi richiamate le versioni di Jerónimo de Hernández per la cattedrale della stessa città e di Juan Bautista Vázquez il Vecchio per la chiesa di Nuestra Señora de la Granada a Llerena. Rispetto a questi precedenti, le due figure di Montañés si impongono per l'interpretazione più naturalista, sorretta da un'impeccabile anatomia e da una raffinata resa espressiva.

A questa sequenza di santi inginocchiati si aggiunge il magnifico *San Domenico penitente* che il nostro scultore eseguì per il convento sivigliano di Porta Coeli probabilmente tra 1605 e 1609¹⁶ (fig. 4). Qui il soggetto differisce per l'età giovanile del santo, che comporta una definizione meno scavata e nervosa della muscolatura, e per l'espressione più concentrata. Sia il San Gerolamo di Santiponce sia questo San Domenico, furono policromati da Francisco Pacheco. A proposito del primo, nel suo *Arte de la pintura*, Pacheco riteneva che fosse «cosa que en este tiempo en la Escultura i Pintura ninguna le iguala»¹⁷, parole che suggeriscono che le due arti da sole non arrivano a tanto. Un risultato impressionante, ma forse superato dal *San Domenico*, suggestivamente collocato in mostra nel punto di snodo del percorso, quando il visitatore, dopo un lungo rettilineo che lo porta alla grande sala centrale, svolta per percorrere in senso contrario la sequenza parallela delle altre sale. Quest'opera rappresenta come meglio non si potrebbe, il momento in cui lo scultore ha maturato uno stile più morbido che, senza rinunciare alla finezza del dettaglio, abbandona la nervosità delle opere della sua prima fase¹⁸.

14 Montañés, cit. (vedi nota 1), pp. 115-117, cat. 2, pp. 121-123, cat. 4.

15 Pietro Torrigiano (Firenze, 1472-Siviglia, 1528), giunse in Spagna, dopo essere stato a Londra, nel 1521. A Siviglia, oltre al *San Gerolamo*, si conserva anche una sua *Madonna con il Bambino*, sempre al Museo de Bellas Artes (CE0185E).

16 Montañés, cit. (vedi nota 1), pp. 181-183, cat. 26.

17 Ivi, p. 122.

18 Se ci concentriamo sulle opere più saldamente ancorate a date certe, notiamo un sensibile sviluppo stilistico tra le sculture per Santiponce, terminate nel 1613 e le opere degli anni venti come i retablos di San Leandro e di Santa Clara a Siviglia, in cui i tratti e le anatomiche si distendono e i panneggi mostrano andamenti più fluidi. Caratteristiche che sembrano anticipate dal *San Domenico* del Museo de Bellas Artes, che i documenti legano agli anni 1605-1609, o alle due statue della *Vergine Maria* e di *San Giuseppe* dell'arciconfraternita di Jesús Nazareno sempre a Siviglia che pare si leghino a un documento di commissione del 1605 (Montañés, cit. [vedi nota 1], p. 229, cat. 44), o, ancora, al monumentale rilievo delle *Dos Trinidades* della chiesa di San Ildefonso, datato al 1609 (Ivi, p. 232).

Lo scarto è evidente rispetto al grande *San Cristoforo* (1597-1598) della chiesa del Divino Salvatore a Siviglia¹⁹ che, vigoroso e minuzioso allo stesso tempo, trova analogie compositive con l'affresco dallo stesso soggetto eseguito da Matteo da Lecce nel 1584 per la cattedrale della città²⁰, ma appare radicato in una tradizione più antica, ancora intrisa di umori borgognoni, un sostrato peraltro comune al rinascimento europeo. Senza poter qui ricordare le numerose strade percorse dagli scultori franco-borgognoni come Charentène e Hodart in Portogallo, Siloé e Bigarny in Spagna, Miguel Perrin nella stessa Siviglia, mi sembra utile ricordare il filone che attraverso gli Alamanno naturalizzati a Napoli, passa per la Sardegna aragonese ed approda proprio in Spagna attraverso i Raxis: la remota suggestione della splendida *Madonna* di Bonaria potrebbe essere stata trasmessa al nostro dalla famiglia degli artisti sardi e sembra ancora influire sulla *Madonna con il Bambino* di Santiponce (1609-1610), altro snodo cruciale della carriera di Montañés²¹. La scultura si trova nel grande retablo della chiesa di San Isidoro del Campo, la località che coincide con il sito di Italica, il *municipium* fondato da Scipione l'Africano che nell'alto medioevo, all'epoca del dominio musulmano su *Al Andalus*, ospitò le spoglie di Sant'Isidoro di Siviglia prima del loro trasferimento a León. Proprio nel luogo dell'antica sepoltura, fu costruito subito dopo la *Reconquista* cristiana, un monastero cistercense voluto da Alonso Pérez de Guzmán e dalla sua consorte. I due donatori, tra 1609 e 1613, furono evocati dallo scultore con due magnifici "ritratti" in legno a grandezza naturale, inginocchiati ai due lati del presbiterio di fronte al retablo. Sono ancora opere di pieno rinascimento, che trovano i loro precedenti nelle sculture di Pompeo e Leone Leoni all'Escorial.

Un apporto decisivo nella maturazione di Montañés si deve alla figura di Gaspar Nuñez Delgado, uno scultore castigliano attivo a Siviglia tra 1581 e 1606, che lavorò soprattutto la terracotta. La mostra gli ha finalmente riconosciuto il ruolo chiave che esercitò «para el avance de la escultura sevillana hacia el naturalismo» grazie all'esposizione della strepitosa *Testa di San Giovanni Battista* illustrata nella scheda di Roberto Alonso Moral, che ci ricorda come lo scultore di Alcalá «en tantas ocasiones se mostrará sugestionado por la creatividad de Nuñez Delgado»²². La pratica della modellazione, peraltro indispensabile per eseguire i bozzetti, era senz'altro familiare a Montañés: dei tre suoi ritratti conosciuti, dipinti rispettivamente da Pacheco, da Varela e da Velázquez, gli ultimi due lo mostrano intento a modellare l'argilla²³.

19 Ivi, pp. 112-114, cat. 1.

20 Il paragone è illustrato in E. Gómez Piñol, *Algunas consideraciones sobre el imaginario artístico sevillano de Juan Martínez Montañés*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 15-29, alle pp. 20-21, all'interno del saggio di apertura del catalogo, si parla dell'ambiente artistico di Siviglia al tempo della formazione dello scultore fino all'esecuzione del retablo di Santiponce.

21 Ivi, pp. 124-126, cat. 5. Sulla *Madonna* di Bonaria vedi L. Gaeta, *Sculture lignee a Napoli lungo le rotte mediterranee della scultura. Da Alfonso a Ferrante d'Aragona*, "Kronos" 14, 2011, pp. 63-96, a p. 70.

22 R. Alonso Moral, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 160-162, cat. 19.

23 Sul ritratto di Velázquez vedi nota 7. Per quello di Varela: *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 270-272, cat. 58.

La maniera più corretta per apprezzare una scultura di un retablo è quella di vederla nella sua collocazione originale, ma voglio relativizzare questa affermazione ammettendo che la rimozione dagli altari ha permesso alla mostra di rendere magnificamente godibile l'imponente complesso di sculture di Santiponce. Il pubblico si è potuto avvicinare per apprezzare l'intaglio finissimo e le splendide policromie, sebbene in questo caso non restaurate: ciò nonostante, la qualità dei decori vegetali, delle grottesche, degli *estofados* graffiti sulla foglia d'oro, delle applicazioni a pastiglia (talcos) e specchietti è strepitosa e sorprende che sia ancora anonima²⁴. Un altro dei meriti dell'esposizione è proprio l'aver fatto partecipare il pubblico dei risultati dei numerosi recenti restauri, tra cui vanno citati se non altro quelli del mirabolante retablo della chiesa sivigliana di San Leandro. Questa attenzione si rispecchia nell'avvincente saggio di Ignacio Hermoso Romero dedicato al rapporto dello scultore con *los policromadores*, un approccio nuovo e splendidamente corredato di immagini²⁵. In generale, tutta la campagna fotografica realizzata appositamente per il catalogo è di ottima qualità.

La figura di *San Gerolamo penitente* al centro del retablo di Santiponce (fig. 3), quella citata da Pacheco che l'aveva dipinta – anzi, per usare le sue parole, rientrava tra le sculture «ayudadas de mi mano»²⁶ – è stata prelevata dal grande rilievo dello scomparto centrale ed esposta in mostra grazie alla sua realizzazione come statua processionale, prevista dal contratto del 16 novembre 1609, che richiedeva che si potesse «sacar en procesión»; Montañés si impegnava, inoltre, ad eseguire questa specifica figura interamente «por su mano sin que le ayude nadie»²⁷. Oggetto della massima attenzione, fulcro del retablo, interamente autografa, l'opera è dunque una statua apprezzabile anche a tutto tondo e svincolata dalla scena di cui fa parte, ma è comunque all'interno del suo altorilievo che trova la sua piena giustificazione. La figura del santo vi appare incorniciata da una quinta arborea minutamente scolpita, da cui pendono manto e cappello cardinalizio che si congiungono al drappeggio della veste annodata sui fianchi, mentre a destra il leone accovacciato, eseguito con altrettanta finezza, bilancia compositivamente la chioma dell'albero. Più in generale, si conferma qui che quella del retablo è «un arte multiple, una suma de arquitectura, escultura y pintura cuanto menos», come ben si evince dal saggio di Álvaro Recio Mir in catalogo²⁸. Quest'arte complessa, che mette in scena la scultura in modo paragonabile a come

24 Ivi, p. 89: tranne la figura centrale di *San Gerolamo*, dipinta da Pacheco, «Este magnífico conjunto de policromías de San Isidoro del Campo no se encuentra documentado». Lo studioso, confutata l'ipotesi che sia stato lo stesso Pacheco a dipingere anche il resto del retablo, scarta anche, per ragioni stilistiche, quella che si possa trattare di Baltasar Quintero, mentre suppone l'intervento di Juan de Salcedo, la cui nipote andrà sposa in seconde nozze a Montañés nel 1614 (Ivi, p. 90).

25 I. Hermoso Romero, *Martínez Montañés y los policromadores*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 79-93.

26 *Montañés*, cit. (vedi nota 1), p. 181, cat. 26.

27 Ivi, p. 121, cat. 4.

28 Recio Mir, *Maestro escultor*, cit. (vedi nota 8).

l'opera lirica mette in scena il canto, richiedeva diverse competenze, che i documenti sivigliani spesso indicano: *ensambladores*, *entalladores*, *escultores*, oltre a pittori e doratori, all'interno di un disegno architettonico. Un'accorta regia stabiliva le proporzioni e gli scorci, insieme alle correzioni ottiche. Un acuto osservatore del Seicento, padre Rallon, osservava, nell'imponente retablo di Jerez de la Frontera, che le sculture sono «de tal proporción que desde abajo parecen todas naturales, dándoles la magnitud que la distancia había de disminuir de tal arte que desde el suelo parecen iguales altos y bajos»²⁹. In tal modo, possono essere realmente apprezzate soltanto se «puestas en su lugar»³⁰, anche se nella veduta d'insieme può sfuggire la finezza del dettaglio, che occasioni come le mostre permettono di recuperare. Più in generale, molta scultura spagnola (ma non solo) soffre se svincolata dagli apparati che la circondano; si possono apprezzare da vicino dettagli tecnici e stilistici, ma «la imageria española no es, pues, un arte de museo. Su marco adecuado son los retablos, vibrantes de oro a la luz de los cirios», scriveva María Elena Gómez Moreno già nel 1942³¹.

Nella somma di competenze necessarie all'esecuzione di un grande retablo si pone la questione di chi era il vero regista di tutte le operazioni. Nel caso di Montañés, la sua triplice «abilitazione» di architetto, intagliatore e scultore lo fa individuare facilmente come *deus ex machina*, sebbene in diversi casi egli facesse disegnare l'architettura degli altari dal suo fido collaboratore Juan de Oviedo³². Una delega che non sminuisce il ruolo del nostro di coordinatore generale e, soprattutto, di gestore dell'aspetto contrattuale. Ed è, non a caso, su questo terreno che avvenne lo scontro con Pacheco e con i pittori.

29 Ivi, p. 41.

30 Ivi, p. 36.

31 M.E. Gómez Moreno Rodríguez, *Juan Martínez Montañés*, Barcelona 1942, p. 18. Il brano della studiosa merita di essere riportato per intero, come fa Recio Mir, *Maestro escultor*, cit. (vedi nota 8), p. 32, nota 3: «Su marco adecuado son los retablos, vibrantes de oro a la luz de los cirios; los «pasos procesionales», conducidos por calles tortuosas entre un emocionado clamor de fe y de admiración artística. El temblor de las luces pone en estas tallas una vibración de color que en vano tratarán de igualar los reflectores de la más perfecta instalación de museo. Privar a nuestras imágenes de su ambiente religioso es privarlas de lo mejor que tienen: el espíritu que las creó. Esto no va en menoscabo de su valía artística: también en la Grecia clásica las estatuas de Fidias tendrán mucho más hondo significado para aquellos hombres que reverenciaban a Zeus y Atenea, que para los turistas que hoy abren la boca asombrados ante los mutilados y sucios mármoles del Museo Británico». Una consapevolezza così precoce degli aspetti contestuali in anni in cui da noi prevaleva l'estetica crociana («elementi allotrii» definiva Croce gli aspetti non intrinsecamente artistici o poetici) si deve alla forza non interrotta di una tradizione devozionale mai marginalizzata. Se Vasari riservava al legno, per lui privo delle necessarie «morbidezze», gli usi della «cristiana religione», questo bivio tra arte e devozione in Spagna non si è storicamente generato. Dall'attenzione per il contesto originale delle opere non bisogna però sconfinare nel tentativo di ripristinare i contesti originari quando siano stati alterati o addirittura cancellati. È il caso del recente dibattito sulla collocazione della *Madonna Rucellai* di Duccio che il direttore degli Uffizi propone di riportare in chiesa («La Repubblica», 28 maggio 2020): ai seri dubbi su dove fosse posizionata nella chiesa di Santa Maria Novella, dove forse era poggiata sul tramezzo non più esistente (cfr. G. Ragionieri, «l'Unità», 7 gennaio 2004), dopo che ebbe precocemente lasciato la cappella di San Gregorio, ormai completamente rimaneggiata, fa riscontro la sua attuale collocazione; da considerare ormai storicizzata, in una delle migliori realizzazioni della museografia italiana del Novecento, in cui la mancanza del contesto fisico originale è stata magnificamente sostituita ricreandovi intorno il contesto storico-artistico.

32 Recio Mir, *Maestro escultor*, cit. (vedi nota 8), p. 32.

La disputa nacque nel 1621 intorno all'esecuzione del retablo della chiesa conventuale di Santa Clara a Siviglia³³. Il 6 novembre di quell'anno Montañés si impegnava con le monache a eseguire «ensamblaje y escultura». Tre giorni dopo, un altro contratto, in cui Montañés, in qualità di «escultor y arquitecto» si impegna a fornire anche la doratura e gli incarnati, secondo precise indicazioni che sarebbero state inutili se l'artista li avesse davvero eseguiti da sé, ma che si spiegano nella logica del subappalto³⁴. Lo scultore indirizza e vincola la successiva attività di doratori e pittori: prescrive tra l'altro «como ha de ser el yeso del aparejo y su acabado, que no debe ocultar o cubrir detalle de la talla»³⁵.

Tutto questo fu interpretato come un'ingerenza, tanto da indurre Pacheco a scrivere un libello dal titolo: *Sobre la antigüedad y honores del arte de la pintura y su comparación con la escultura*, con l'eloquente sottotitolo: *Contra Juan Martínez Montañés*³⁶.

La preoccupazione di Montañés è per noi perfettamente comprensibile: l'intaglio finissimo delle sue opere non doveva essere tradito da una policromia invasiva, soprattutto non doveva essere occultato da gessature troppo spesse. Anche in alcuni casi italiani, di fronte ad un intaglio perfettamente rifinito, si optava per policromie stese direttamente a contatto del legno, senza gesso, soltanto con sottili imprimiture³⁷.

La questione finì in tribunale e si risolse con la firma dello scultore sulla «carta de pago» delle monache³⁸. E comunque ritroveremo qualche anno dopo i due protagonisti della disputa riuniti nell'esecuzione dell'Immacolata per la cattedrale di Siviglia (la celebre *Cienguecita*, 1629-1631)³⁹ (fig. 5). Nel suo *Arte de la pintura* pubblicato 1649, Pacheco si riferirà comunque al «mi amigo Juan Martínez Montañés, famoso escultor»⁴⁰.

33 Cano Rivero, *Montañés*, cit. (vedi nota 3), pp. 73, 84.

34 In realtà le formule contrattuali non erano diverse da quelle altre volte utilizzate dallo scultore, che si impegnava a realizzare, di fatto a far realizzare, anche policromia e doratura: Hermoso Romero, *Martínez Montañés*, cit. (vedi nota 25), p. 84.

35 Cano Rivero, *Montañés*, cit. (vedi nota 3), p. 73.

36 J.M. Asensio y Toledo, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias. Introducción e historia del Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*, Sevilla 1886, pp. XLIV-L.

37 È il caso del Crocifisso cinquecentesco di Giovanni da Nola a San Martino d'Agri (Potenza) che presenta una policromia «caratterizzata da uno spessore sottilissimo steso direttamente sul legno, finemente lavorato e levigato, trattato solo con un'imprimitura di colla animale pigmentata» (L.A. Barbalinardo, in *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, catalogo della mostra [Matera, Palazzo Lanfranchi, 1° luglio-31 ottobre 2004], a cura di P. Venturoli, p. 304, cat. R42). Anche le sculture di Gaetano Patalano eseguite a Napoli nel 1691 per la chiesa di Santa Chiara a Lecce, presentano negli incarnati, preparazioni sottilissime di biacca e olio (R. Casciaro, *Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo*, in *La statua e la sua pelle*, a cura di R. Casciaro, Galatina 2007, pp. 221-233, a p. 229).

38 Hermoso Romero, *Martínez Montañés*, cit. (vedi nota 25), p. 84 nota 27.

39 Ivi, p. 85. Nella decorazione della *Cienguecita* allo scultore si affiancò, oltre a Pacheco, anche il pittore Baltasar Quintero, già intervenuto nel retablo di Santa Clara, dopo la famosa disputa.

40 *Ibidem*.

Non si può peraltro contraddire il pittore quando afferma che la scultura «está necesitada de la mano del pintor para tener vida»⁴¹, comparando i volti delle sculture dipinte da Pacheco, e in particolare quello del *San Domenico*, con lo scorticato *San Francesco* dell'omonima chiesa di Cadice⁴². Si stenta però a trovare nel catalogo di Pacheco pittore un capolavoro che eguagli le sculture di Montañés, un fatto che egli stesso in qualche modo ammette quando dichiara che né nella scultura né nella pittura si trova un'opera che eguagli il *San Girolamo* di Santiponce. La scultura policroma è un genere che sfugge alle classificazioni accademiche, è costituzionalmente ibrida, sostanzialmente polimaterica, una pittura il cui supporto è il volume che sostanzia il chiaroscuro.

La policromia è ancora indispensabile nella Spagna del Seicento. Per il pittore e trattatista Pacheco, necessita della pittura «la figura de mármol y madera»⁴³. Siamo ancora lontani dall'estetica del monocromo, che solo in età neoclassica conquisterà anche la Spagna: del resto il già citato Torrigiano, le cui sculture in terracotta policroma fecero scuola a Siviglia, aveva eseguito in patria, opere in marmo bianco da dipingere come il busto di Santa Fina a San Gimignano, che realmente sembra «tener vida».

La polimatericità trionfa nelle due statue ritratto di *Sant'Ignazio di Loyola* (1610) e di *San Francesco Borgia* (1624)⁴⁴. Anche qui i volti furono dipinti da Pacheco, mentre le vesti sono di *tela encolada*. In origine, si trattava di manichini, sculture da vestire con un apposito guardaroba per le occasioni solenni. Nulla di folcloristico, piuttosto un approccio intensamente devozionale che, a tali livelli di qualità, non scade nel popolare. L'intenzione di rendere l'effigiato «verdaderamente vivo» (è sempre Pacheco a esprimersi in questi termini) si avvaleva di vere vesti⁴⁵. I volti dei due santi, di intenso realismo, sono capolavori della ritrattistica del secolo⁴⁶. La strada intrapresa dallo scultore un po' a intermittenza fin dal primo decennio del Seicento⁴⁷, quella di un sensibile classicismo, vera «culminación» di uno spirito ancora rinascimentale, trionfa negli anni venti con una serie di *retablos* sivigliani; tra cui spiccano il primo retablo di San Leandro, quello già citato di Santa Clara al quale fanno corona altri quattro altari laterali che nell'insieme costituiscono forse la summa dell'arte del maestro, anche per il perfetto equilibrio tra architettura, rilievi e statue⁴⁸.

41 Asensio, *Francisco Pacheco*, cit. (vedi nota 36), p. XLVII.

42 Hermoso Romero, *Martínez Montañés*, cit. (vedi nota 25), p. 92. Nel catalogo della mostra, Roberto Alonso Moral lo accosta allo splendido autografo del convento di Santa Clara a Siviglia (*Montañés*, cit. [vedi nota 1], pp. 169-170, cat. 22).

43 Asensio, *Francisco Pacheco*, cit. (vedi nota 36), p. XLVII.

44 *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 208-213, catt. 37-38.

45 Ivi, p. 210.

46 L. Méndez Rodríguez, *Naturalidad y artificio en la escultura y la pintura del humanismo: los límites de la verosimilitud*, in *El Dios*, cit. (vedi nota 2), pp. 75-82, dove si parla nel dettaglio di queste sculture per i Gesuiti.

47 Fino al secondo decennio del Seicento mi pare che si alterni in Montañés un'attitudine classicista che si manifesta in opere come la coppia della *Vergine Maria* e di *San Giuseppe* dell'arciconfraternita di Gesù Nazareno di Siviglia, con una più tesa ed espressiva, come nelle sculture per Santiponce.

48 Nel catalogo della mostra, Roberto Alonso osserva, a proposito del «conjunto de esculturas» di

Nel *retablo* di San Leandro, la magnifica scena centrale del *Battesimo di Cristo* si presenta come un grande quadro a rilievo, con intagli che vanno dal tutto tondo fin quasi allo schiacciato, accompagnati da una sontuosa policromia di Baltasar Quintero. Le fonti figurative citate nella scheda di catalogo, nessuna delle quali è stata seguita pedissequamente, sono di ambito rinascimentale italiano, conosciute verosimilmente attraverso incisioni⁴⁹.

Nemmeno negli ultimi anni di attività lo scultore manifesta un vero sentire “barocco”, che, se proprio lo volessimo individuare, potrebbe scorgersi nell’enfasi monumentale di alcune figure del *retablo* di Cadice o nel trasporto emotivo di quelle provenienti da Santa Maria de la Pasión a Siviglia⁵⁰. Semmai si tratta di una più alta temperatura emotiva, ma nel solco già tracciato di quello che potremmo chiamare un naturalismo devoto. Di questa fase è lo spettacolare *San Bruno* della collezione permanente del Museo de Bellas Artes, eseguito nel 1634. La scarna scheda che il catalogo dedica a questo capolavoro è compensata dalle quattro grandi tavole della prima e quarta di copertina e rispettivi risvolti, che lo mostrano da tutti i lati. Rivive in quest’opera l’intensità del *San Domenico*, con un’acutezza descrittiva unita ad una sintesi astratta degne del confronto con il migliore Zurbarán e in perfetta sincronia temporale con il pittore. La mostra non ha proposto un confronto tra i due artisti, forse per non ripetere ciò che era stato fatto in *The sacred made real*, l’esposizione londinese del 2009⁵¹. Ma sia rispetto a questa, sia alla mostra di Alcalá la Real, non si sarebbe dovuto temere la ripetizione, se necessaria alla comprensione dell’autore. Il catalogo avrebbe potuto, con poche altre tessere, diventare uno strumento completo, che non necessita di rimandi ad altre pubblicazioni.

Nel percorso sempre alto di Montañés, in cui sensibile è l’evoluzione, ma al tempo stesso costante è quell’intensità sospesa, quell’immanenza fisica così reale e tangibile ma proiettata in una dimensione contemplativa fuori da ogni contingenza, si incrociano altre esperienze e si distinguono altre personalità. L’enfasi di alcuni documenti sulle parti che lo scultore deve eseguire senza aiuti, impongono, se ve ne fosse bisogno, di considerare l’apporto della bottega da dove poi si dirama la carriera di allievi, seguaci e imitatori. La mostra e il catalogo presentano alcune opere, su cui la critica sta ancora dibattendo, la cui attribuzione a Montañés appare problematica. Pur nella convinzione che l’opera di un grande maestro non si debba considerare monolitica o,

Santa Clara, che «marcaron un cambio de rumbo en el estilo de Montañés» (*Montañés*, cit. [vedi nota 1], p. 175, cat. 24).

⁴⁹ Tra le fonti a stampa usate da Montañés si distingue in particolare l’incisione del *Battesimo di Cristo* di Cornelis Cort, a sua volta derivata da un dipinto di Francesco Salviati (*Montañés*, cit. [vedi nota 1], pp. 151-154, cat. 16).

⁵⁰ Sul *retablo* di Santa Maria de la Pasión vedi *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 184-189, catt. 27-28.

⁵¹ *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 21 ottobre 2009-24 gennaio 2010), a cura di X. Bray, London 2009, pp. 34-35, 108-109, in cui vengono raffrontate direttamente le opere di Montañés e di Zurbarán.

peggio, monocorde, ci sono scarti stilistici e qualitativi che è difficile comprendere in un percorso artistico dotato di una sua intima coerenza. Alludo qui in particolare a due statue dell'*Immacolata*, dalle chiese sivigliane di San Andrés e di San Julián (fig. 7). Quest'ultima è riferita a Montañés da una fonte settecentesca che ne contestava l'attribuzione ad Alonso Cano, circostanza suggestiva ma forse non probatoria, a fronte di scarti stilistici piuttosto forti con le opere più certe dello scultore⁵². Da questa discussa attribuzione discenderebbe anche il riferimento allo scultore della *Madonna* di San Andrés. I cherubini (figg. 6-7), che vengono citati in catalogo come «claves para respaldar la segura atribución a Montañés», mostrano fisionomie e capigliature diverse rispetto agli stilemi del maestro, che ricorrono invece pressoché identici in opere anche distanti nel tempo come le due statue dell'*Immacolata* più certe, quella della chiesa di El Pedroso (1606-1608) e della cattedrale di Siviglia (1629-1631, fig. 5).

Nel caso di uno scultore che fece del rispetto della qualità del suo intaglio un argomento da inserire nei contratti⁵³, scarti sensibili rispetto al suo stile consueto o alla sua tecnica impongono molta attenzione. Ritengo ancora oggi che un corretto esercizio attributivo rimanga uno strumento importante per comprendere appieno un artista, addentrandosi nel suo *modus operandi*, nelle sue modalità esecutive, ricostruendo le dinamiche produttive all'interno della sua bottega. Tutto questo può avvenire attraverso confronti molto precisi e validi riscontri tecnici che devono corredare la pubblicazione per conferirle validità scientifica.

La piena comprensione della personalità di un artista non può non passare attraverso l'attenta lettura del suo stile, per individuare il quale, l'esercizio più difficile ma più utile è quello di distinguerlo dai lavori della bottega, dai seguaci e dagli imitatori. Per questo, il grande assente della mostra è Juan de Mesa, l'allievo e collaboratore di Montañés il cui lavoro si è strettamente intrecciato con quello del maestro fino almeno al 1615, data della sua prima opera autonoma. Il confronto diretto avrebbe potuto far meglio comprendere l'organizzazione della bottega, la suddivisione dei compiti e mettere in rilievo le qualità specifiche e distintive delle singole personalità.

L'ultima sala della mostra ha chiuso il percorso espositivo con tre Crocifissi, tra cui svetta il *Cristo de la Clemencia*, che può essere tranquillamente annoverato tra le massime espressioni della scultura europea del Seicento (fig. 8). Realizzato a una data ancora precoce, il 1603, esso mostra un'assoluta padronanza anatomica ed espressiva.

⁵² L'attribuzione delle due Madonne è sostenuta nel catalogo da Emilio Gómez Piñol (*Montañés*, cit. [vedi nota 1], pp. 248-252, catt. 51-52).

⁵³ Non conosco indicazioni più dettagliate di quelle specificate nel contratto per il retablo di Santa Clara dell'11 novembre 1621. Prendendo in carico, come abbiamo visto, l'esecuzione della policromia (suscitando così la polemica di cui si parlava più sopra), Montañés rivelava una preoccupazione quasi maniacale per come doveva essere eseguita la decorazione pittorica e la doratura sulle sue sculture (Cano Rivero, *Montañés*, cit. [vedi nota 3], p. 73).

I termini del contratto già chiariscono le ambizioni della committenza, che chiedeva un Cristo vivo, con la testa inclinata come per parlare a chi gli prega davanti, un'opera che superasse le precedenti realizzazioni del maestro, comprese quelle inviate in Perù (allusione al celebrato Crocifisso oggi nella cattedrale di Lima)⁵⁴. Montañés si impegnava a «hacer y acabar con toda perfección [...] para que quede en España [perché rimanga in Spagna] y se sepa el maestro que la hizo para gloria de Dios»⁵⁵.

Un tale capolavoro è frutto anche di un magistero tecnico sbalorditivo essendo l'intera figura sostenuta soltanto dai chiodi, completamente staccata dalla croce. Al restauro di quest'opera è dedicato un intero saggio in catalogo, che ci fa partecipi della sua genesi tecnica⁵⁶. Qui si sconfessa un tipico pregiudizio accademico italiano: quello della qualità della scultura e dello scultore che si misura direttamente dalla capacità di ricavare la forma da un unico blocco. L'assemblaggio e l'incastro erano visti con sospetto, «opera da ciabattini e non da uomini eccellenti»⁵⁷. Il *Cristo de la Clemencia* è fatto di sette masselli assemblati verticalmente, ai quali sono stati aggiunti vari tasselli secondari. Una paziente e delicata opera di committenza che non ha prodotto crepe o deformazioni nonostante le forti tensioni dovute al peso agganciato unicamente ai chiodi.

Un'ultimo quesito: l'arte di Martínez Montañés ebbe riflessi in Italia? Nonostante la questione venga spesso sollevata, specie dagli studi che riguardano la scultura napoletana e meridionale, siamo a mio avviso lontani dall'aver trovato legami diretti. Lo scultore andaluso conosceva l'arte italiana per ciò che era arrivato in Spagna, per aver frequentato i Raxis e per il tramite delle incisioni, ma non risulta aver mai lasciato la patria né che la sua fama arrivasse a Napoli. Malgrado i pregiudizi di cui soffriva in patria, la scultura napoletana in Spagna e in particolare quella in legno, godette di grande successo, ma i modelli a cui attingevano i napoletani furono altri. Difficilmente nell'Italia del Seicento agli stessi maestri del legno si sarebbe potuto indicare a modello uno scultore del legno, ancorché *dios*.

54 L'attività di Montañés per l'America Latina è rappresentata nel catalogo da R. Ramos Sosa, *La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 47-61.

55 *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 261-263, cat. 55.

56 F. De la Paz Calatrava, C. Álvarez Delgado, *Cristo de la Clemencia. Técnica y restauración*, in *Montañés*, cit. (vedi nota 1), pp. 95-109.

57 G. Vasari, *Le Vite* [Firenze 1550], a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, p. 47. Vasari si riferiva in particolare al «rattoppamento» che si rende necessario in seguito a un errore dello scultore. Inserire «pezzi commessi» rompe l'unità del «sasso», la cui integrità è dimostrazione dell'eccellenza dell'artefice. Un unico materiale, un unico pezzo, un unico colore: fuori da queste regole non si può più parlare per lui di vera scultura.



1. Veduta di una sala della mostra *Montañés, maestro de maestros* (Siviglia, Museo de Bellas Artes). Alle pareti, tele di Bartolomé Esteban Murillo; nella sala, da sinistra: Pietro Torrigiano, *San Gerolamo penitente*; Juan Martínez Montañés, *San Gerolamo penitente*, dal retablo di Santiponce; Juan Martínez Montañés, *San Domenico di Guzmán penitente*; Juan Martínez Montañés, *San Gerolamo penitente*, dal convento Madre de Dios di Llerena

2. Juan Martínez Montañés, *Retablo mayor*, 1609-1613, Santiponce, chiesa di San Isidoro del Campo



3. Juan Martínez Montañés, *San Gerolamo penitente*, legno dipinto, policromia di Francisco Pacheco, scomparto del *Retablo mayor*, Santiponce, chiesa di San Isidoro del Campo



4. Juan Martínez Montañés, *San Domenico di Guzmán penitente*, 1605-1609, legno dipinto, policromia di Francisco Pacheco, Siviglia, Museo de Bellas Artes (dal convento di Porta Coeli a Siviglia)



5. Juan Martínez Montañés, *Immacolata*, detta “*La Cienguecita*”, 1629-1631, legno dipinto, policromia di Francisco Pacheco e Baltasar Quintero, Siviglia, cattedrale

In alto, a destra

6. Juan Martínez Montañés, particolare della *Immacolata*, detta “*La Cienguecita*”, 1629-1631, legno dipinto, policromia di Francisco Pacheco e Baltasar Quintero, Siviglia, cattedrale

7. Juan Martínez Montañés (seguace di?), particolare della *Immacolata*, 1625 circa, legno dipinto, Siviglia, chiesa di San Julián

8. Juan Martínez Montañés, *Crocifisso “de la Clemencia”*, 1603, legno dipinto, Siviglia, Museo de Bellas Artes (deposito dalla cattedrale di Siviglia)





ALBRECHT DÜRER (E MARCANTONIO RAIMONDI) NELLA *FELSINA PITTRICE*
DI CARLO CESARE MALVASIA: BIOGRAFIA, AUTOGRAFIA E COLLEZIONISMO*

Giovanni Maria Fara

Nella breve biografia dedicata a Marcantonio Raimondi – composta di tre pagine, la seconda più breve, dopo quella di una sola pagina, dedicata a Heinrich Aldegrever, fra le diciotto che compongono il *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione* (Firenze 1686) – Filippo Baldinucci osserva che: «Il Malvasia, nel suo libro de' pittori bolognesi, confessando di non avere del Raimondi più notizia di quanta ne lasciò il Vasari, copiò a verbo a verbo quanto egli ne scrisse; ed in oltre distese un diligente catalogo quasi di tutti gl'intagli che uscirono dalla dotta mano di questo grand'artefice; onde a me non fa di mestiero altro dirne»¹.

Una menzione che sancisce l'immediata fortuna del testo nella letteratura specialistica dedicata all'incisione, all'interno di un volume, quello del Baldinucci, che è «il primo nella letteratura artistica impegnato a far luce sugli artefici delle stampe, analizzandone i percorsi e le tematiche peculiari», per citare un giudizio largamente condivisibile di Evelina Borea².

Baldinucci, nella valutazione della biografia di Malvasia su Marcantonio, insiste su due punti: la sua dipendenza da Vasari, fino a copiarne «verbo a verbo quanto egli ne scrisse», e la presenza di «un diligente catalogo quasi di tutti gli intagli» raimondeschi. Per quanto concerne il primo punto, la dipendenza da Vasari è immediatamente resa evidente da Malvasia con l'uso di un differente carattere tipografico, in corsivo, attraverso il quale egli riporta estesi brani vasariani. Anche se a prima vista si tratta di una sorta di *continuum*, con limitati inserti in differente carattere riconoscibili alle pagine 64 e 65 (figg. 1-2), in realtà Malvasia riunisce insieme le notizie dedicate a Marcantonio, e disperse in differenti punti di quel vasto e particolare «contenitore biografico» (Paola Barocchi) che è la *Vita di Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe* contenuta nell'edizione

* Ho anticipato i contenuti di questo testo, che pubblico ora per la prima volta, nella relazione letta durante il pomeriggio di studio dedicato a: *Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice 1678: Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation. Volume Two, Part Two: Life of Marcantonio Raimondi and Critical Catalogue of Prints by or after Bolognese Masters*, tenutosi a Roma, presso l'Accademia Nazionale di San Luca, il 23 gennaio 2020. Per l'invito e la generosa ospitalità ringrazio Elizabeth Cropper, Francesco Moschini e Lorenzo Pericolo.

1 F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. Borea, Torino 2013, p. 63.

2 Ivi, p. XII.

giuntina delle *Vite* vasariane. Piega dunque l'integrità del testo vasariano alla sua esigenza di scrittore, escludendo le notizie su Luca di Leida, che nel Vasari, come si è appena visto, sono invece indissolubilmente intrecciate a quelle su Albrecht Dürer – un'operazione che, ad esempio, era stata già tentata da altri lettori vasariani, all'interno di loro estesi compendi manoscritti: cito come esempio quello, importante ma non molto noto, composto entro il 1642 dell'erudito Durante Dorio, originario di Leonessa³. In questo compendio Dorio si dimostra pienamente consapevole dell'importanza oramai acquisita da Dürer nei confronti dell'arte italiana, costruendogli una sorta di nuova biografia (cc. 131-136 del manoscritto), che riunisce insieme le notizie vasariane sull'amicizia che legava Raffaello a Dürer – incentrate sullo scambio dei doni avvenuto fra i due artisti: oramai, a questa data, un vero e proprio *topos* nella fortuna italiana del maestro tedesco – a quanto compreso nella composita *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe* – riducendo però drasticamente i riferimenti a Raimondi e Luca di Leida, la cui descrizione delle opere, come si è appena richiamato, è inframmezzata da Vasari, specialmente nel caso di Luca, alla descrizione delle stampe di Dürer. In questo modo, pur non ampliando in niente quanto già contenuto nel Vasari giuntino, dal quale si limita a estrarre e compendiare i brani, Dorio riunisce (e riassume) parti diverse e distanti delle *Vite*, con il fine di fornire una nuova compiuta biografia *sub specie* vasariana di quello che, ai suoi occhi secenteschi, doveva sicuramente apparire come il più importante incisore del secolo passato. A differenza di Dorio, Malvasia non si limita a compendiare semplicemente Vasari, come invece ricorda in maniera tutto sommato poco riconoscente Baldinucci. I due inserti che abbiamo appena richiamato, attraverso i quali s'interrompe visivamente il *continuum* tipografico vasariano, se pure limitati, sono molto significativi, e richiedono un'analisi approfondita, giustificata in questa sede dal fatto che entrambi sono rivolti a meglio chiaroscurare il controverso rapporto fra Marcantonio e Dürer.

È questo un momento fondamentale della vita vasariana, dato che è attraverso Dürer che Marcantonio fa la sua prima apparizione sulla scena della biografia, meglio, del «contenitore biografico» a lui intitolato, un fatto perfettamente evidente a Malvasia, dato che proprio da questo momento inizia a riprodurre il testo di Vasari. Come ha osservato per primo Robert Getscher, l'edizione giuntina della *Vita di Marcantonio* è tipograficamente composta in due grandi blocchi, il secondo soltanto dei quali prevalentemente dedicato al Raimondi romano e ai suoi successori⁴ (fig. 3). Ma nell'edizione delle *Vite* curata da Carlo Manolessi, pubblicata a Bologna nel 1647, un

3 Oggi conservato nella Biblioteca Jacobilli del Seminario Vescovile di Foligno, ms. B.V.1. Sul Dorio, e in genere sul suo manoscritto, cfr. V. Picchiarelli, *Un tentativo di integrazione delle Vite: le postille all'edizione giuntina di Durante Dorio da Leonessa*, in *Arezzo e Vasari. Vite e Postille*, atti del convegno (Arezzo, 16-17 giugno 2005), a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 273-323; sulle notizie relative a Dürer, con la loro trascrizione e commento, si veda G.M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche 1508-1686*, Firenze 2014, pp. 344-350.

4 R.H. Getscher, *Annotated and Illustrated Version of Giorgio Vasari's History of Italian and Northern Prints from his Lives of the Artists (1550 & 1568)*, Lewiston-Queenston-Lampeter, 2003, 1, pp. 6-7. La divisione tipografica cade in conclusione di p. 299 del volume I della terza parte delle *Vite* vasariane.

testo, come ci hanno dimostrato gli studi di Elizabeth Cropper⁵, ben noto a Malvasia, un'altra grande cesura viene tipograficamente inserita, proprio subito dopo l'entrata in scena di Marcantonio, a sottolinearne tematicamente l'importanza (fig. 4), un fatto che viene quindi fatto proprio da Malvasia, attraverso l'inserimento di un suo commento – «così soggiunge» – che si distacca visivamente dal corsivo vasariano.

Nella pagina successiva, in conclusione della controversia veneziana sul *copyright*, che aveva coinvolto in prima persona Dürer e Raimondi, Malvasia opportunamente conclude: «là dove ne' suoi paesi avere assai più conseguito, appare nella Madonna, con S. Caterina impress[o]. *Nurimbergae per Albert. Durer. Anno Christi millesimo quingentesimo undecimo*, con sottovi susseguentemente queste strepitosissime minaccie: *Heus tu insidiator, ac alieni laboris et ingenii surreptor, ne manus temerarias his nostris operibus iniicias cave: scias enim a gloriosissimo Romanorum Imperatore Maximiliano nobis concessum esse, ne quis suppositiis formis has imagines imprimere, seu impressas per Imperii limites vendere audeat; quod si per contemptum, seu avaritiae crimen secus feceris, post bonorum confiscationem, tibi maximum periculum subeundum esse certissime scias*⁶, facendo un esplicito riferimento al privilegio imperiale contenuto in conclusione dell'edizione del 1511 della *Vita della Vergine* (fig. 5), momento fondamentale nella storia della stampa in Europa durante la prima età moderna, che viene precisamente trascritto (da qui il carattere corsivo), cosa che non aveva fatto Vasari⁷. Un riferimento che ci fa comprendere come Malvasia avesse accesso a importanti collezioni di stampe (su questo ritorneremo più avanti), e che stesse pertanto trascrivendo da un esemplare dell'edizione del 1511.

Come è ben noto, uno degli intendimenti principali di Malvasia è quello di correggere e aggiornare Vasari dove questi non abbia, ai suoi occhi, adeguatamente riconosciuto il valore degli artisti bolognesi. È il caso anche di Marcantonio Raimondi, la cui biografia si trova storicamente stretta fra l'ingombrante presenza di Dürer, che ne condiziona fortemente la prima maturazione incisoria, e la successiva partecipazione alla bottega di Raffaello, del quale rapidamente diventò il principale interprete a stampa. Se questi sono i due poli della carriera artistica di Raimondi, lucidamente individuati da Vasari, e per questo motivo, fra gli scrittori bolognesi precedenti al Malvasia, discussi

5 E. Cropper, *Storia e tradizione nella Felsina Pittrice di Carlo Cesare Malvasia*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, a cura di S. Frommel, Bologna 2012, pp. 65-72.

6 *Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice 1678: Lives of the Bolognese Painters. A Critical Edition and Annotated Translation. Volume Two, Part Two: Life of Marcantonio Raimondi and Critical Catalogue of Prints by or after Bolognese Masters*, a cura di L. Pericolo e N. Takahatake, con il supporto di M. Biffis ed E. Cropper, Washington-Turnhout 2017, pp. 116-118. Approfitto di questa nota per segnalare come tutte le citazioni da Malvasia presenti nel mio contributo siano tratte da questa esemplare edizione critica.

7 La vicenda è piuttosto nota. Mi sembra ben analizzata e riassunta, con tutti i necessari riferimenti bibliografici, in: I. Andreoli, *Heus tu insidiator. Dürer et le faux*, in *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux*, atti del convegno (Parigi, 29-31 ottobre 2009), a cura di P. Mounier e C. Nativel, Paris 2014, pp. 383-432.

già da Antonio Masini negli indici della *Bologna perlustrata* (con una datazione al 1506 che, data la natura del testo, è molto suggestivo pensare che potrebbe alludere a un possibile incontro a Bologna, allorché Dürer vi transita nell'autunno del 1506)⁸, l'operazione storiografica di Malvasia deve necessariamente partire dalla riproposizione della biografia vasariana nei brani relativi a Marcantonio (con le integrazioni che abbiamo appena visto), e dal suo conseguente smontaggio, anche interpretativo. Ad esempio, commentando il giovanile bulino del *San Giovanni Battista* (numero 79 del suo «diligente catalogo», per usare la definizione di Baldinucci), Malvasia può continuare a prendere per buona la ricostruzione di Vasari dell'«incontro» veneziano fra Dürer e Raimondi, e conseguentemente credere che le stampe copiate dal bolognese a Venezia siano quelle delle xilografie della *Piccola Passione* (fig. 7), piuttosto che quelle giovanili della *Vita della Vergine* (fig. 6); ma ciò avviene perché questo fatto, per Malvasia, giustifica pienamente l'idea di un'evoluzione autonoma verso uno stile più maturo da parte di Marcantonio⁹. Quando invece le copie della *Piccola Passione* sono state incise a Roma nel secondo decennio del XVI secolo, e per questo motivo mostrano un tratto più maturo e moderno, consapevole della maniera raffaellesca¹⁰.

8 «1506 Marc'Antonio Raimondi famosissimo intagliatore in rame, ha intagliato molti disegni di Alberto Duro, ma molto più di Rafaele d'Urbino, i quali sono signati S.R.M.F. e la sua Moglie ancor lei in rame intagliava. Vedi il Vasari p[arte]. 3, f[oglio]. 294» (A. Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1650, p. 740. Il passo, contenuto all'interno della *Tavola delle cose notabili [...] Seguono alcuni altri Artefici, che non sono nominati nell'Opera*, compare anche nella seconda edizione della *Bologna perlustrata*: 1666, I, p. 634). A proposito di questi indici, molto opportunamente Giovanna Perini ha osservato come: «[...] alla fine del libro poi, nella *Tavola delle cose notabili* esiste un elenco degli *Artefici dei quali si fa menzione con il tempo che fiorirono* che non è un semplice indice con il riferimento alle pagine del testo in cui ricorrono i loro nomi, ma anche un primo censimento di tutti gli artisti attivi a Bologna, distinguendo i forestieri dagli autoctoni e tentando di fornire specificazioni cronologiche (l'indicazione della data dell'akmh o di morte) e di fare un embrionale inventario delle opere conservate nelle chiese ed edifici pubblici cittadini, come dimostrano, alle singole voci, le frequenti aggiunte di quadri non notati nell'opera. Ad integrazione poi dei risultati dell'indagine personale, le notizie estratte dalle letture offrono materia per un'appendice (*Seguono alcuni altri artefici che non sono nominati nell'opera*) in cui i riferimenti bibliografici denunciano la quantità e qualità delle fonti» (G. Perini, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, XI, 1981, pp. 189-243, in particolare pp. 213-214). Sulla *Bologna perlustrata* di Masini, e le sue varie edizioni, si consulti inoltre: A. Arfelli, "Bologna Perlustrata" di Antonio di Paolo Masini e l'"Aggiunta" del 1690, "L'Archiginnasio", LII, 1957, pp. 188-237.

9 «E similmente della stessa misura, e dell'istesso Francia nell'invenzione, un S. Gio. Battista a sedere presso molti arbori, che guardando gli spettatori alza il dito della sinistra, et intagliato con molte altre delle sopradette, prima di partir di Bologna; che però prima d'intagliar le cose di Rafaele, [Marcantonio Raimondi] non ebbe quel bisogno, che suppone il Vasari, di passare in Roma, e darsi tutto al disegno: perché se prim'anche di giungere a quell'Alma Città, portatosi di prima molto a Venezia, colà seppe rintagliare li 36 pezzi della Passione di Alberto Duro, tanto più giusti e corretti de gli originali, come si vede; anzi se ben presto, e senza correr tempo dal suo arrivo a quella Corte, e da quella prima operazione della Lucrezia Romana, che tagliata subito fè presentare a Rafaele, che maravigliatosene, e molto rallegrandosene, gli diè ben tosto altri suoi disegni da eseguire con quel suo sì maraviglioso bollino, avea dunque imparato a bastanza di disegnare a Bologna, e sotto il Francia Maestro, né tenea bisogno di quel supposto noviziato» (Carlo Cesare Malvasia's *Felsina pittrice 1678*, cit. [vedi nota 6], p. 140).

10 Sulla serie della *Piccola Passione*, rimando a: G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*, Firenze 2007, pp. 201-246, nn. 90a-90rr, con i riferimenti alla bibliografia precedente.

Il Dürer incisore, comunque, ricorre anche nelle biografie di altri artisti bolognesi, tenendo presente quanto era già accaduto in molta letteratura seicentesca, i cui modelli interpretativi nei confronti del grande maestro nordico sono ripresi e riproposti da Malvasia. Dürer diventa quindi una sorta di punto di riferimento per i giovani artisti: gli allievi della bottega bolognese di Denys Calvaert illustrata da Malvasia, così come quelli della bottega genovese di Giovan Battista Paggi nel racconto di Raffaele Soprani. Ma è un esercizio pericoloso, che si può evitare, come faceva Agostino Carracci disubbidendo al suo maestro Prospero Fontana, per sfuggire in tal modo la durezza insita già nel cognome dureriano («Esortato [Agostino Carracci], putello ancora, da Prospero Fontana suo Maestro ad istudiare anch'ei sulle stampe allora tanto famose d'Alberto Duro, anzi no, rispose, Signore, ch'io cerco il tenero, non il duro»); oppure cercare di mitigare, come faceva Guido Reni che «della ricchezza di que' suoi panni, e di quel modo di spiegazzare, ch'altri abborre, riducendo quelle seccaggini, e que' tritumi ad un modo facile e grande, ed in tal guisa cavando, come quell'altro, e stercore aurum»¹¹. A questa altezza cronologica e, soprattutto, alla penna sapiente di Malvasia, la biografia italiana di Dürer così come si era andata secolarmente a sedimentare consente anche preziose divagazioni letterarie, come quando egli racconta, nella vita di Emilio Savonanzi, di non aver fatto in tempo a raggiungere lo stesso pittore prima che questi morisse, perché trattenutosi troppo a Pesaro e a Bologna, allo stesso modo in cui Dürer non aveva potuto raggiungere a Mantova il vecchio Mantegna, prima che questi morisse¹².

Un aspetto fondamentale delle notizie di Malvasia sugli incisori nordici, contenute nella *Felsina pittrice*, e soprattutto all'interno di questa *Vita* così variegata e particolare, in cui, ancor più che nel precedente contenitore biografico vasariano, «la storia della tecnica trasforma profondamente la biografia», è quello che chiama direttamente in causa le coeve collezioni di stampa. Aspetto giustamente messo in evidenza nella bella e compiuta introduzione di Naoko Takahatake alla recentissima edizione critica del testo, soprattutto nel paragrafo intitolato *Print Collections in Bologna*¹³.

Per quanto concerne il tema da me trattato, sono tre i brani che trovo significativi e che, in conclusione della mia analisi, vorrei sottoporre all'attenzione del lettore.

Il primo riguarda una notazione di Giovan Battista Marino sulla sua collezione di stampe, contenuta in una lettera indirizzata da Parigi, alla fine del 1619, al cavalier

11 Per questi passi di Malvasia e il loro commento, rimando a quanto da me sostenuto in Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti*, cit. (vedi nota 3), pp. 440, 444-448.

12 Ivi, pp. 366, 441, 445, dove sostengo come sia verosimile che questa notizia, resa nota da Camerarius nelle sue notizie biografiche su Dürer anteposte alla versione latina dei libri sulle proporzioni umane pubblicata nel 1532 a Norimberga, e poi tradotte in italiano nel 1591 da Giovan Paolo Gallucci, sia giunta a Malvasia attraverso la lettura della *Vita di Andrea Mantegna* scritta da Ridolfi nelle *Meraviglie dell'arte* (Venezia 1648), un testo a lui ben noto.

13 N. Takahatake, *Carlo Cesare Malvasia and Printmaking in Bologna*, in *Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice 1678*, cit. (vedi nota 6), pp. 1-51 (per il paragrafo in questione: pp. 6-9).

Giovan Battista Ciotti (lo stampatore veneziano della *Galeria*) pubblicata per la prima volta nell'edizione del 1628 dell'epistolario mariniano, e riproposta da Malvasia, a documentare il preciso interesse del grande poeta napoletano (stimato intenditore e collezionista di stampe) verso l'incisione dei maestri bolognesi, anche rispetto a quella dei maestri nordici¹⁴. Un ruolo fondamentale giocano le collezioni dei pittori: il camerino che racchiude la collezione di Cesare Baglioni viene aperto a Malvasia dalla signora Cleria, moglie di Giuseppe Baglioni, che ha ereditato lo studio del padre Cesare, al cui interno si trovano «quattro cassoni: in uno era gran quantità di spolveri e di cartoni di molti lavori da lui fatti in diverse occasioni, e tutte le più famose stampe, che sino a questi giorni uscite fossero in luce, legate in più libri del Buonmartino, d'Alberto Duro, d'Altogravio, di Marcantonio, di Agostino, e di quanti altri hanno mai con fama adoperato il bollino»¹⁵. In queste poche righe, Malvasia condensa due secoli di collezionismo di stampe: sottolinea come i pittori del XVI e XVII secolo si siano sempre affidati allo studio delle stampe, che hanno collezionato e dalle quali hanno sempre tratto ispirazione (gli esempi in questo senso sono davvero troppo numerosi, per essere qui menzionati); ricorda il modo in cui erano conservate le incisioni, «legate all'interno di libri», un fatto a noi ben noto dalle coeve testimonianze documentali e iconografiche; infine ripropone un canone di incisori certo funzionale nell'ottica di uno scrittore bolognese, ma che, al contempo, riconosce il ruolo fondamentale dell'incisione nordica prima, e di Marcantonio poi, riconoscendogli una sorta di ruolo cerniera fra l'incisione tedesca e quella italiana, come aveva già fatto, con ben altra ampiezza, Giulio Mancini nel nutrito elenco degli «intagliatori [...] tanto in legno quanto in rame e ferro», contenuto nella sezione quinta della parte prima delle *Considerazioni sulla pittura*¹⁶.

Grazie alla lettura della recente esemplare edizione critica del testo di Malvasia, condotta da Lorenzo Pericolo con fermo rigore filologico, e al contempo con la necessaria flessibilità che l'edizione di un testo così complesso richiede¹⁷, ho potuto scoprire che nel manoscritto B1357 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, che contiene la versione della *Felsina pittrice* sottoposta da Malvasia nel 1677 all'approvazione dell'Inquisizione, era contenuto un brano, poi soppresso nell'edizione a stampa, a mio giudizio importantissimo, che getta davvero nuova luce sul variegato fenomeno del

14 Per trascrizione e commento del brano di Marino, e della sua riproposizione in Malvasia, si consulti: Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti*, cit. (vedi nota 3), pp. 326-327, 443-444.

15 Ivi, pp. 445-446 (siamo all'interno della biografia di *Cesare Baglione e di Lorenzo Pisanelli e Giovanni Storali suoi discepoli*).

16 Per l'analisi del passo, rimando a: G.M. Fara, *Marcantonio e i nordici*, in *Marcantonio Raimondi il primo incisore di Raffaello*, atti del convegno (Urbino, 23-25 ottobre 2019), a cura di A. Cerboni Baiardi e M. Faietti, in corso di stampa.

17 Si consulti, al riguardo, i criteri esposti in L. Pericolo, *Note on the Critical Edition of Carlo Cesare Malvasia's Life of Marcantonio Raimondi and Critical Catalogue of Prints by or after Bolognese Masters*, in *Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice 1678*, cit. (vedi nota 6), pp. 107-111.

collezionismo italiano del Dürer incisore: «quello [studio] in Reggio del signor conte Francesco Calcagni, dignissimo provosto della insigne collegiata di San Prospero, e che solo ha tutto l'intiero immensissimo portone d'Alberto Duro "essendo un pezzo solo e quel tanto anco grande del nostro Barbieri" come quello»¹⁸.

Come si vede, la soppressione riguarda il brano relativo allo studio del conte Francesco Calcagni, prevosto della collegiata di San Prospero a Reggio Emilia, una carica che tenne dal 1647 fino alla morte, avvenuta nel 1675¹⁹. La notizia, per noi importantissima, viene successivamente espunta dal testo stampato, probabilmente per mettere maggiormente in risalto la straordinaria collezione del mercante Giovanni Fabbri, di cui possediamo l'inventario datato 1695, pubblicato da Raffaella Morselli nel 1998, che così lo introduce: «Giovanni Fabbri era il collezionista di stampe più accreditato a Bologna nel Seicento. Nipote di Bartolomeo Fabbri, amico e committente di Guercino, era originario di Cento e pittore dilettante. La sua raccolta bolognese comprendeva circa cento dipinti e disegni, tra cui diciannove quadri di diversi soggetti di Giacomo Cavedone e quasi tremilaseicento stampe di tutti i più importanti incisori europei dal Quattrocento al Seicento»²⁰.

Il brano soppresso evidenzia come Francesco Calcagni, che apparteneva a una delle più antiche famiglie di Reggio, possedesse un'opera straordinaria di Albrecht Dürer, il cosiddetto *Arco Trionfale*, una stampa di dimensioni colossali (3090 x 2885 mm), composta dall'unione di 198 distinti blocchi xilografici²¹ (fig. 8). Un'opera cui aveva riservato particolare risalto Giovan Paolo Lomazzo, citandola in diversi luoghi del *Trattato dell'arte della pittura* (Milano 1584), delle *Rime* (Milano 1587), infine dell'*Idea del tempio della pittura* (Milano 1590)²², con particolare riferimento alla sua

18 Carlo Cesare Malvasia's *Felsina pittrice 1678*, cit. (vedi nota 6), p. 126 nota e. Il brano era in origine contenuto all'interno di questo brano in cui Malvasia descrive l'importante collezione bolognese di stampe di Giovanni Fabbri: «L'altre [stampe] poi che a me più volte son capitate per le mani, e c'ho veduto ne' famosi studi come quello [qui si inseriva il brano appena riportato, soppresso nell'edizione a stampa] di Giovanni Fabri, ch'è il più copioso e compito non solo di Bologna, ma di tutta l'Italia, anche più di que' di Roma e di Venezia, per non dir della Francia, ove intendo ne siano de' mirabili» (Ivi, p. 126).

19 Per alcune notizie su Francesco Calcagni, si consulti: M.C. Mazzi, R. Riccio, *Galeazzo Sabbatini (1597-1662). Un pesarese del Seicento tra musica e diplomazia*, "Studi pesaresi. Rivista della Società pesarese di studi storici", 6, 2018, pp. 30-31.

20 R. Morselli, *Collezioni e quadre nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, Los Angeles 1998, p. 207.

21 Su quest'opera straordinaria si consulti ora, in lingua italiana, il recentissimo *Le finzioni del potere. L'Arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e Impero*, a cura di A. Alberti, R. Carpani, R. Ferro, Milano 2019, con bibliografia aggiornata.

22 Questi i brani del Lomazzo, rispettivamente nel *Trattato*, nelle *Rime* e nell'*Idea*: «Oltre di ciò, alla Basilica del foro transitorio si vede un Capitello che tiene, in loco del Clavicolo, un cavallo con le ali a fogliami, sì com'è tutto il resto benissimo accompagnato dalle spalle in dietro, che lo dinota composito; e così molte altre diversità si trovano in questo ordine; nel quale strane bizzarrie ha fatto Alberto Duro nella sua porta dell'honore, data fuori in stampa, se bene poche se ne trovano. [...] Ma veniamo alla porta d'Alberto Duro, cioè la trionfale dell'honore d'esso Imperatore, dove egli siede in trono con tutti i suoi membri destinati all'intelligenza de gl'animali quivi posti. Seguitano tutte le provincie e dominii suoi, e le guerre principali ch'egli fece, con tutte le sue virtù. E perché questa carta è di quaranta fogli imperiali, sì che ogni cosa vi è

architettura composita, alle sue proporzioni, alla sua committenza imperiale, alle sue dimensioni eccezionali, alla sua rarità, ma sempre definendola la «Porta dell'onore d'Alberto Durer», titolazione che trova riscontro nella coeva pratica collezionistica: vedi ad esempio la lettera di Ottaviano Strada, datata 1° novembre 1590, in cui si propone la vendita di stampe e disegni a Ferdinando de' Medici, fra i quali si menziona appunto «il Porton d'Alberto Durer, dove suso sono fatti di Massimiliano I imp[eratore]²³. Mi sembra in questa sede da sottolineare il fatto che Malvasia lo chiami nello stesso modo, sottolineandone dimensioni e rarità («Francesco Calcagni [...], che solo ha tutto intiero l'immensissimo portone d'Alberto Duro»), come già in Lomazzo. Inoltre, il secondo brano – cassato nel manoscritto, ma riportato da Pericolo nella sua edizione: «essendo un pezzo un pezzo solo e quel tanto anco grande del nostro Barbieri» – se intendo bene, ci rivela come frammenti di questa enorme xilografia fossero presenti in un'altra collezione, che presumo sia quella degli eredi di Domenico Barbieri, gli stampatori della *Felsina pittrice*.

Che Calcagni possedesse un esemplare integro di un'opera così importante come l'*Arco Trionfale* di Albrecht Dürer, non ci deve però meravigliare. Il suo interesse verso

minutissimamente espressa, benché di raro si trovi, non mi starò a distendere più. [...] Ultimamente l'ordine composito perciò chiamato, perché si compone di membri del Ionico e del Corinthio, riesce più leggiero de gli altri, per la licenza che vi si ha non solamente d'intagliarlo come il Corinthio, ma anco d'introdurvi dentro rebeschi, giri di fogliami, fregetti, festoni, fiori, frutti, cannelle, rose, animali e maschare. Oltre che in questo ordine è lecito pigliare capitelli antichi, fatti a diversi propositi, della voluta Ionica, cavalli con le ali di fogliami che si convertano di dietro in fogli nascenti da fogliami Corinthii, ovvero, in loco di cavalli, aquile, et in vece di fiori, faccie di Giove con fulmini sotto, o, in cambio di detti cavalli, grifoni con aquile nel mezzo con cani di sotto ne gli artigli e talvolta altri animali con cornucopi e legami diversi, di quali Alberto Durer ne ha fatto molti nella porta dell'Honore, dove si veggono grifoni, leoni, cavalli, cicogne e simili, che fanno bellissima vista. [...] Di Massimiano non occorre farne memoria, poiché non solamente se ne truova una figura scritta, ma se ne veggono ritratti al naturale in cento luoghi nella porta dell'honore d'Alberto Durer, co' suoi fatti che l'istesso Imperatore compose in versi Heroici; oltre un'opera di Sebordanet nella quale si raccontano i pericoli ch'egli in tutto il corso della sua vita passò, dove parimenti si vede in molti luoghi ritratto»; «La porta dell'honor, a l'Austrio Impero / Co'l suo carro, e co'l Duca di Sassoni / Furno ritratti da quel gran Durer»; «Et all'incontro chi ben le intende e possiede haverà molto agevole il comporre tutto ciò che vorrà, sì come, per haverle avvertite et intese, ha fatto Alberto Durer tanto quanto abbi mai fatto altro che habbi toccato pennello o stile. A cui non è mai stato difficile il comporre cosa alcuna che gli sia venuta in mente di fare, come si vede in tante historie sue, massime di santità, et in tanti trionfi et inventioni mirabili ove non solamente si scorge la compositione nelle figure, ma le aderenze che tutte significano il suo concetto sotto velami d'animali, come nella porta dell'honore di Massimiliano imperatore, et anco parimenti, benché sotto nomi di femine e figure, nel trionfo, ovvero carro dello stesso Imperatore. Per il che è riputato da gli intendenti non haver havuto, nel comporre, over historiare, superiore alcuno né pari; sì come il mirabile Don Giulio Clovio accennava; ancora che però la maniera sua habbia un poco del barbaro, né si conformi gran fatto con quella de i tempi di Rafaello, la quale s'egli avesse così havuto, come possedeva l'intelligenza e la ragione di tutta l'arte, sarebbe stato unico al mondo. Ma con tutto ciò lodo ad ogn'uno che ponga studio assiduamente nelle compositioni di costui, delle quali tutta l'Europa n'è ripiena, che certo ne caverà profitto grandissimo, non solamente per la diligenza, o vuoi pazienza, ma per la sicura via geometrica, da lui con somma facilità mostrata, del comporre e concatenare le cose ragionevolmente insieme et appresso per la cognitione delle lettere ch'egli hebbe profundissima e si dee necessariamente, come si disse di sopra, accompagnare et avere congiunta con l'arte» (Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti*, cit. [vedi nota 3], pp. 194-195, 201-202, 205, 222, 232-233, anche per il commento).

²³ Ivi, pp. 234-235.

l'incisione, infatti, è ben testimoniato dal secondo stato di un bulino di Stefano della Bella, raffigurante *San Prospero che libera Reggio* (fig. 9), anch'esso di dimensioni ragguardevoli (349 x 205 mm). In alto a sinistra, il santo patrono appare in mezzo a una nuvola, attorniato da angeli e con una spada in mano; in basso, nella pianura, si vede da lontano la città di Reggio Emilia; l'armata assediante, impaurita dall'improvvisa apparizione del santo, scappa precipitosamente verso il primo piano della stampa, quasi a uscirne. Nel secondo stato compare in basso al centro, nel campo della scritta e all'interno di un cartiglio, la dedica a Francesco Calcagni, con il suo stemma familiare in bella evidenza; una dedica che lo qualifica come prevosto della collegiata di San Prospero, fatto che quindi permette di datare questo secondo stato a dopo il 1647, e che rivela il suo rapporto con un grande incisore come Stefano della Bella²⁴.

Nuove preziose notizie sul collezionismo emiliano di stampe, che possiamo recuperare, fra le tante, grazie a una lettura attenta del testo di Malvasia, ora pienamente accessibile grazie a un'esemplare edizione critica, vero e proprio imprescindibile riferimento per gli studi futuri.

²⁴ L'incisione è censita in P. Dearborn Massar, *Catalogue raisonné Alexandre de Vesme, with introduction and additions*, New York 1971, pp. 50-51, n. 28, con una datazione, per il primo stato, che oscilla fra il 1639 e il 1647. Filippo Baldinucci la ricorda nel suo catalogo delle incisioni di della Bella, in conclusione della biografia che gli dedica nel *Cominciamento*: «Una battaglia e assalto d'una città liberta da San Prospero» (Baldinucci, *Cominciamento e progresso*, cit. [vedi nota 1], p. 174).



1-2. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de Pittori Bolognesi alla Maestà Christianissima di Luigi XIII, Re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso*, Bologna 1678, I, pp. 64-65 (parte II, *Di Marc'Antonio Raimondi et altri intagliatori bolognesi. E dell'opre o d'altri da essi, o de' nostri da altri sin'hora tagliate*)



4. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti*. In questa nuova edizione diligentemente riviste, ricorrette, accresciute d'alcuni Ritratti, et arricchite di postille nel margine, a cura di C. Manolessi, Bologna 1647, I, p. 302 (parte III, *Vita di Marc'Antonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*)

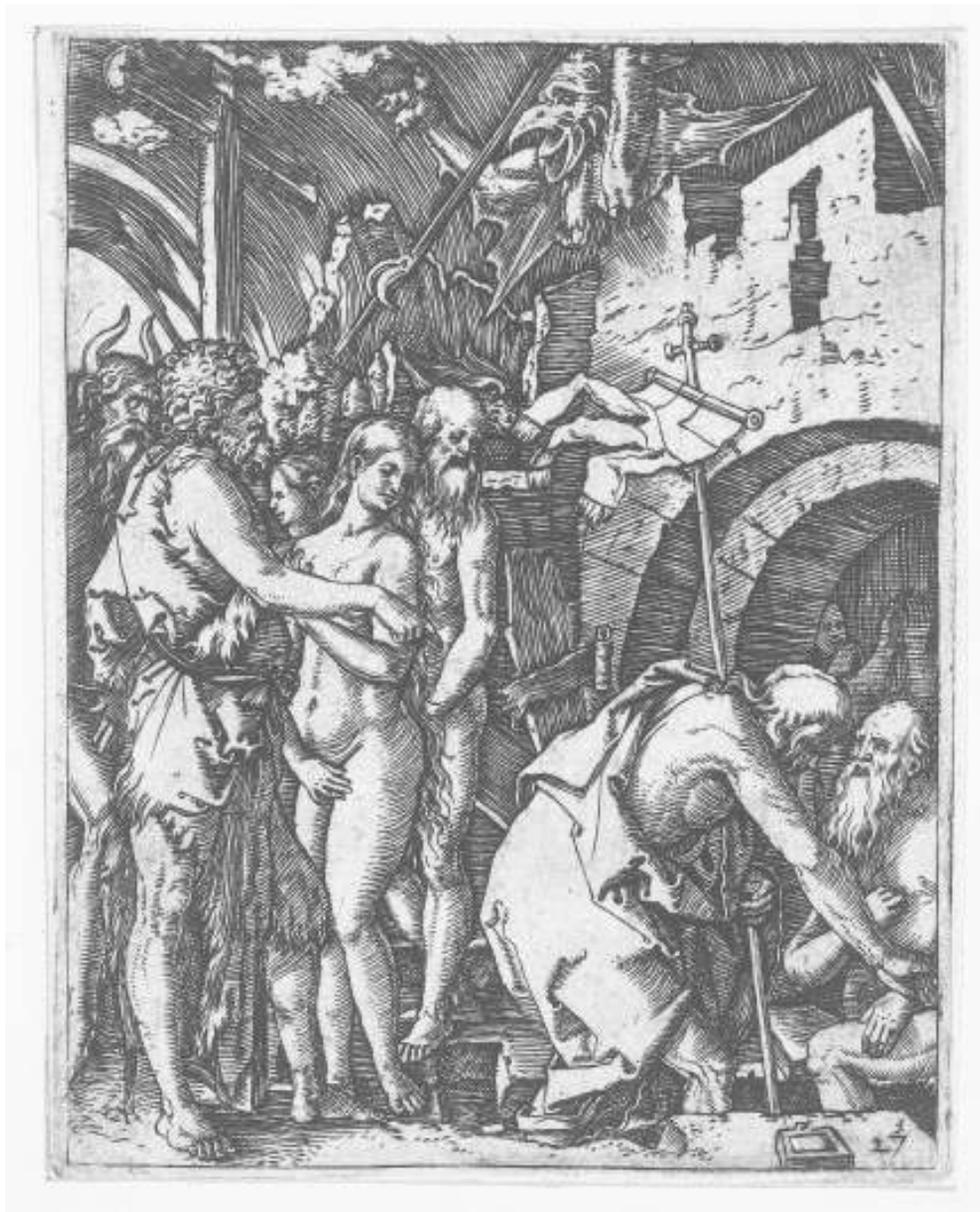
5. Albrecht Dürer, *Glorificazione della Vergine, in Epitome in Divae Parthenices Mariae historiam ab Alberto Dureo Norico per figuras digestam cum versibus annexis Chelidonii*, Nürnberg 1511

6. Marcantonio Raimondi, *Incontro alla Porta Aurea* (da Albrecht Dürer), ante 1511 (1506-1508?)

A sinistra, in basso

3. Giorgio Vasari, *Delle vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori*, Firenze 1568, I, pp. 298-299 (parte III, *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*)





7. Marcantonio Raimondi, *Cristo al Limbo* (da Albrecht Dürer), post 1511 (1515?)

8. Albrecht Dürer, *La Porta dell'Onore dell'imperatore Massimiliano I (Arco Trionfale)*, 1515-1518

9. Stefano della Bella, *San Prospero libera Reggio*, secondo stato, post 1647





RAGIONAMENTI INTORNO A *L'IDEA DEL THEATRO* DI GIULIO CAMILLO DELMINIO. LAVORI IN CORSO

Angelo Maria Monaco

O Raimundo, o Camillo, che vi bastava riandar con la mente alle vostre visioni e subito ricostruivate la grande catena dell'essere, in love and joy, perchè tutto quello che nell'universo si squaderna nella vostra mente si era già riunito in un volume, e Proust vi avrebbe fatto sorridere.

U. Eco, *Il pendolo di Foucault*, Bologna 1988, p. 28

1. Un testo pensato per immagini

L'attività intellettuale di Giulio Camillo è un complesso sistema di sutura di tradizioni sapienziali e culturali, ancora libere di ricombinarsi in soluzioni inedite nei decenni tra gli anni venti e quaranta del Cinquecento, che sono quelli in cui l'erudito friulano mai cessò di perfezionare il progetto del teatro. In ragione della complessità intellettuale che incarnò, con cui gli fu possibile conseguire presso i suoi contemporanei il riconoscimento di una fama più divina che umana, di pari passo alle accuse di ciarlataneria rivoltegli da una serie di detrattori, cortigiani di Francesco I di Francia, gli studiosi moderni hanno di volta in volta diretto il fuoco delle proprie ricerche su aspetti molto diversi tra loro. Allo stato attuale delle ricerche la medesima complessità, svolta su più piani teorici, è resa fruibile da una bibliografia pressoché ingestibile, molto disomogenea da un punto di vista sia qualitativo sia scientifico. Ciò che qui interessa è presentare una prima mappatura della fortuna critica dell'*Idea del teatro* come una sinossi della progressiva acquisizione da parte degli studiosi che se ne sono occupati nell'arco cronologico di un cinquantennio, di certo parziale nella consapevolezza di quanto la "chimera" di Camillo sia un organismo proteiforme, pensato per immagini¹ (fig. 1).

¹ Questo saggio trae origine dall'attività di ricerca iconografica condotta dall'autore tra il 2013 e il 2015, sotto la guida di Lina Bolzoni, presso il CTL (Centro elaborazione testi e immagini della tradizione letteraria) della Scuola Normale Superiore di Pisa, funzionale alla composizione dell'appendice di illustrazioni che accompagna l'edizione critica dell'*Idea del Teatro* a cura della studiosa: G. Camillo, *L'Idea del Teatro con «L'Idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri testi inediti*, a cura di L. Bolzoni, Milano 2015; in particolare, cfr. la sezione del testo, *Le immagini del teatro*, figg. 1-81. Il profilo biografico di Giulio Camillo Delminio si legge *ad vocem*, a cura di G. Stabile, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, 1974, qui consultato online all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-giulio-detto-delminio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-giulio-detto-delminio_(Dizionario-Biografico)/); e *ad vocem*, a cura di M. Turello, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, II, *L'Età veneta*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, U. Rozzo, Udine 2009, pp. 589-595. Le illustrazioni 1, 4 e 5 vengono proposte al lettore come pura suggestione.

Agli studiosi di Giulio Camillo Delminio è assai noto che già di per sé è complicato ricostruire un'edizione filologica del testo dell'*Idea*, la cui versione postuma, pubblicata a cinque anni dalla morte dell'autore, già da tre editori nel solo 1550 (uno a Firenze e due a Venezia) fu una soluzione di compromesso tuttavia destinata a una fortuna considerevole se, solo nello stesso secolo, fu riproposta tredici volte². Lorenzo Torrentino fu editore a Firenze «forse» della «prima, vera edizione del testo»³ cioè di quella introdotta dalla lettera prefatoria di Lodovico Domenichi, dedicata a don Diego Hurtado de Mendoza, dietro suggerimento all'editore del «molto virtuoso et gentilissimo M. Arnoldo Arlenio», di Domenichi «honoratissimo amico e «devotissimo servitor di quella [cesarea maestà]» (p. 5)⁴. Di sicuro interesse editoriale è l'edizione preceduta dallo stesso frontespizio architettonico impiegato dal Torrentino per l'edizione delle *Vite* di Vasari dello stesso anno⁵ (fig. 2). Agostino Bindoni stampò l'*Idea* in sedicesimo a Venezia, con dedica al doge Girolamo Priuli e nel frontespizio reca la personificazione della Giustizia, simile a quella in uno dei medaglioni scolpiti sul cornicione esterno di Palazzo Ducale dal lato di piazza San Marco, di fronte alla libreria Marciana⁶ (fig. 3). Baldassarre Costantini fu editore di un'edizione meno nota

2 G. Camillo, *L'idea del teatro*, a cura di L. Bolzoni, Palermo 1991, p. 35. Nello stesso luogo la studiosa annovera le edizioni cinquecentesche successive a quelle del 1550, tutte veneziane, rispettivamente: a cura di Lodovico Dolce presso il Giolito nel 1552 (ristampata nel 1554, nel 1555 e nel 1560); a cura di Tommaso Porcacchi del 1567, ancora presso il Giolito e ristampata nel 1568, nel 1579 e nel 1580; le due ristampe dell'edizione a cura di Dolce (del 1552), per le cure di Domenico Farri, nel 1579 e nel 1584 per Alessandro Griffio.

3 Cfr. Camillo, *L'idea*, cit. (vedi nota 2), p. 35.

4 Nella lettera prefatoria al testo a firma di Lodovico Domenichi si legge la dedicatoria dell'opera «all'Illustrissimo Signore il Signor Don Diego Hurtado di Mendoza, ambasciatore appresso il Sommo Pontefice, et del consiglio di Sua Maestà Cesarea»; p. 3 dell'edizione Firenze 1550.

5 Interessante appare il caso del frontespizio fiorentino come faceva notare Alessandro Nova nell'ambito di una conferenza tenuta da Lina Bolzoni al Kunsthistorisches Institut di Firenze nel maggio 2016. Potrebbe sorprendere la scelta dell'editore di utilizzare per il frontespizio di *L'idea del Teatro* la stessa cornice silografica impiegata per le *Vite* di Vasari, se tale coincidenza non riguardasse anche altre opere edite negli stessi anni. Infatti, con la medesima antiporta, vedranno la luce dai torchi almeno altre tre opere presso l'editore Torrentino, il che esclude la presenza di un livello di significato particolare in termini di relazione con i contenuti dell'opera. Raffigurante una cornice dal timpano spezzato dalla cui architrave due putti sdraiati reggono lo stemma mediceo poggiante su due colonne figurate nelle sembianze, a sinistra, di una donna che regge una fiaccola accesa (personificazione della Fama?), a destra, di un Apollo citaredo, i cui piedistalli recano le effigi di una barca a vela sospinta dal vento e da un'aquila reggente tra becco e artiglio un anello con diamante a punta – noti emblemi medicei – si articola inoltre in due putti seduti su una sorta di davanzale, in atto di sollevare un sipario che rivela una veduta di Firenze, riconoscibile dalla cupola brunelleschiana. La matrice silografica fu impiegata nell'arco dello stesso decennio per accogliere oltre che i titoli delle *Vite* di Vasari (MDL), altri lavori editoriali di carattere eterogeneo e privi di relazione tra loro, come il *De Etruriae regionis [...]* *Guilielmi Postelli Commentatio* (MDLI), *Le Iscrizioni poste sotto le vere immagini de gli huomini famosi* del Giovio tradotte dal latino in volgare da Ippolito Orio (MDLII), l'orazione *In difesa della lingua fiorentina, et di Dante. Con le regole da far bella et numerosa la prosa* di Carlo Lenzone (MDLVI).

6 Un esemplare in Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. 2240.009, raccolto in una miscellanea eterogenea di orazioni di soggetto religioso o encomiastico di città o personaggi illustri. Meno articolato del frontespizio fiorentino per cui si confronti la nota precedente, raffigura una donna assisa in trono recante gli attributi iconografici consoni di bilancia e spada, sullo sfondo di un paesaggio collinare.

ma ricordata da Lina Bolzoni come una delle tre stampate nel 1550, nell'agile "notizia" premessa alla prima edizione critica dell'*Idea* curata dalla studiosa nel 1991⁷.

Se è complesso, com'è stato dimostrato negli studi, rigenerare una versione dell'*Idea* di pugno di Camillo non corrotta dai curatori delle edizioni a stampa, – di cui non è stato ancora chiarito come collocare l'ultimo esemplare rintracciato nella Biblioteca Berio di Genova⁸, che si aggiunge ai testimoni noti che sono: 1) Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ott. Lat. 1777; 2) Manchester, John Rylands Library, ms. Christie 3.f.8 (M), originariamente a Napoli; 3) un esemplare a Bologna, Archiginnasio⁹ –, ricostruire il teatro per immagini acquista il sapore della sfida intellettuale. Non sono stati mai rinvenuti disegni della struttura da edificare e corredare di immagini in funzione di dispositivi mnemonici; così come non abbiamo prova alcuna della realizzazione di opere concepite per la decorazione delle portelle degli stipi che avrebbero arredato il "teatro dell'eloquenza", eseguite dai celebri artisti pittori nella rete di contatti illustri di Camillo¹⁰. Sembra davvero un accanimento della sorte, allora, il fatto che non resti traccia di duecentouno disegni ad acquerello su pergamena, di mano di Tiziano, che, come rivela un inventario dell'Escorial, erano allegati alla copia dell'*Idea* appartenuta a Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore spagnolo a Venezia, dedicatario della prima edizione fiorentina. Così riporta Harold Edwin Wethey nella monografia sul cadorino, pur esprimendo perplessità sull'esistenza di una simile serie, la quale, comunque, qualora vi fosse stata, sarebbe perita nel rovinoso incendio dell'Escorial del 1671:

This small volume, entitled *L'Idea del Theatro* dell'eccellen. M. Giulio Camillo, was dedicated to the Spanish ambassador at Venice, Diego Hurtado de Mendoza. A copy appears in the inventory of Hurtado de Mendoza's library, no. 3639, when Philip II

7 Cfr. Camillo, *L'idea*, cit. (vedi nota 2), p. 35.

8 Segnalato a Lina Bolzoni che lo cita nell'edizione critica dell'*Idea* del 2015, il manoscritto genovese (Sezione conservazione Ms. I, 1, 6) detto "G", è specchio del potenziale ipertrofico del teatro. Come rivelano le 676 facciate manoscritte su cui è vergato, gli elenchi di oggetti e forme del sapere predisposti per l'inventariazione, sfociano nell'enciclopedismo. Sul frontespizio è riportato il titolo *Theatro Universale di tutte le Arti et Scienze ridotte per tavole generali alli suoi primi principij et luochi comuni appart.[enen] ti ed ogni concetto di materia d'arte o di lingua da M. Giulio Camillo Delminio composto in gratia del Re Christianissimo di Francia et in due parti diviso. Prima parte. Aqua profunda Verba [...] et correns re Duo [...] fons Sapientiae [...] Cap. XVIII. MDIXL. Anno Dominicæ. L'azione di corrosione dell'inchiostro rende illeggibili alcuni termini. Si tratta di un testo fatto lievitare a dismisura dall'autore che toccò la vertigine delirante dell'onnipotenza, persuaso di possedere il segreto della perfetta creazione divina, convinto di farsi artefice di un progetto viepiù ambizioso ed enciclopedico, paradossalmente poi rimasto incompiuto e così, fatalmente, consegnato ai posteri imperfetto. Elena Putti ne annuncia un'edizione in un articolo in cui, recuperate alcune copie di lettere inviate da Camillo a Francesco I, è fatta luce su alcune questioni anche biografiche relative al primo che erano rimaste in sospeso: E. Putti, *Il Theatro di Camillo alla corte di Francesco I*, "Letteratura e Arte", 14, 2016, pp. 25-45.*

9 Per un confronto incrociato dei manoscritti si rimanda a C. Bologna, *Il Theatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, "Venezia Cinquecento", I, 2, 1991, pp. 217-271.

10 Sul rapporto tra Camillo e alcuni artisti del suo tempo, rimando al mio saggio: A.M. Monaco, *Lorenzo Lotto e Giulio Camillo Delminio. Congiunture*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, atti del convegno (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari e E.M. dal Pozzolo, Treviso 2019, pp. 134-149.

sent the ambassador's vast collection of manuscripts and books to the Escorial in 1576 (Gregorio de Andrés, 1964, VII, p. 211). The inventory also reports that 201 sheets of pergamini, painted in watercolour by Titian were included with the book. The attribution is most improbable, but we shall never have final proof, since the volume and the watercolours were lost in the Escorial fire of 1671 (Gregorio de Andrés, 1970, p. 53, with typographical error; the date of the deposit of the books at the Escorial should read 1576)¹¹.

Neppure è possibile verificare l'informazione passata da Vasari nella vita di Salviati, secondo cui:

avendo ne' medesimi tempi [1536-1538] Giulio Camillo, che allora si trovava in Roma, fatto un libro di sue composizioni per mandarlo al re di Francia, lo fece tutto storiare [al pittore], che vi mise quanta più diligenza è possibile mettere in simile opera¹².

Restano a maglie più o meno larghe, inoltre, le trame di rapporti intessuti dal Delminio con altri artisti e artigiani quali Lotto e Serlio a Venezia¹³; il Pordenone in Friuli; Bartolomeo Carpan orafo trevigiano in odore di eresia, su cui si è a lungo soffermato Massimo Firpo¹⁴; gli artisti italiani a Fontainebleau. Tali interrogativi lasciano aperte questioni per cui è possibile solo formulare congetture, tuttavia argomentabili alla luce della familiarità di Camillo con la cultura figurativa del suo tempo e della presenza nel catalogo delle opere degli artisti citati, di soggetti iconografici contemplati nell'*Idea* in funzione di *imagines agentes*. Come ad esempio *Diana cacciatrice*, *Marsia scorticato da Apollo*, il *signum triceps* nel catalogo di dipinti di Tiziano. Oppure le *Tre grazie*, l'*Arca del patto*, le *Tre Parche*, in quello di Salviati. Tra le immagini di memoria dell'articolato teatro rintracceremo pure l'iconografia di *Giunone sospesa* mutuata da Omero. Un soggetto iconografico raro che già intorno agli anni venti del secolo, Antonio de Sacchis affrescava nel suo studiolo a Pordenone e Correggio a Parma, per la badessa Giovanna da Piacenza¹⁵.

11 Cfr. H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, London 1975, III, p. 62, n. 318. Sul secondo incendio dell'Escorial e ulteriori opere di Tiziano perite o danneggiate, cfr. Id., *The Madrid Fire of 1734. The Real and Assumed Damage to Titian's Paintings*, in *Ars Auro Prior. Studia Ianni Bialostochi sexagenario dicata*, Warszawa 1981, pp. 251-255. Del rapporto tra Camillo e Tiziano si occupa M. Grosso, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica dell'Italia spagnola. Da Milano al Vicereame*, Udine 2010, in particolare cfr. pp. 86-102.

12 Si cita da G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [Firenze 1568], a cura di G. Previtali, I-IX, Novara 1967: *Vita di Francesco detto de' Salviati*, VI, p. 519.

13 Cfr. *supra*, nota 8.

14 M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari 2001.

15 Mi sto occupando di questa rara iconografia nella ricerca in corso sull'uso proteiforme dell'iconografia mitologica nell'*Idea*, tema parzialmente anticipato nell'intervento – dal titolo *The Protean Use of Classical Mythology in Giulio Camillo's L'Idea di Theatro* – da me tenuto presso l'Università di

Sulla base di un approccio metodologico di studio “combinato”, il poliedrico sistema del teatro solo parzialmente spiegato nell’*Idea*, diviene uno specchio sinottico sempre più nitido della sfaccettata cultura che riflette. Essendo articolato su una griglia concettuale, tecnica e visuale che è, da un lato, memoria e riconfigurazione dell’arte della memoria d’origine retorica e dell’immaginario iconografico mitologico; dall’altro, memoria attiva e vivida di tradizioni sapienziali cabalistiche e alchemiche tardoantiche e medievali. Che sono tutti aspetti la cui rilevanza nelle dinamiche del progetto erano già state colte dai primi studiosi che di Camillo si siano occupati nel tentativo di dipanare la fitta rete di tangenze e congiunture culturali implicate dall’articolata mente di un uomo del Cinquecento quale fu quella di Camillo appunto, come nel caso di Eugenio Garin tra i primi a tentare la definizione dell’orizzonte culturale posseduto dal nostro. Così il teatro è un crogiuolo di forme di sapere di natura disparata di sicuro fascino e seduzione, ma che al contempo avrebbe attirato le critiche dei teorici rigorosi della Controriforma. Sono coeve le esperienze culturali di Giovanni Paolo Lomazzo e di Gabriele Paleotti. Il primo nell’*Idea del tempio della pittura* (1590) faceva esplicitamente riferimento al teatro di Camillo per incastonare la sua riflessione teorica all’interno di una struttura architettonica concepita come un dispositivo settenario, capace di attivare connessioni ipertestuali¹⁶. L’altro, nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582), avrebbe lanciato strali contro l’abuso di esporre opere di soggetto mitologico, suggerendo a prelati e principi collezionisti almeno di tenerle nei recessi più reconditi dei loro palazzi¹⁷.

Camillo compone il suo disegno in tempi non ancora sospetti, sebbene inquieti, così, è libero di votarsi agli dei pagani che, nel frattempo, seguendo uno degli affluenti del grande delta del Rinascimento, acquisiscono il valore del simbolo alchemico, pur

Rijeka (Croazia) nell’ambito della *Thirteenth International Conference of Iconographic Studies. Afterlife of Antiquity. Case studies and new Perspectives in Iconology* (30-31 maggio 2019), organizzato dal “Center for Iconographic Studies” dell’Università di Rijeka e dalle Università di Macerata, di Roma-La Sapienza e di Spalato. Si sofferma sulla medesima iconografia, ma in connessione con l’opzione iconografica dello stesso soggetto nella Camera della Badessa affrescata da Correggio a Parma, Corrado Bologna, per cui cfr. *El Teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*, Madrid 2017, p. 128. Sulla Camera della Badessa alla luce della cultura ermetica e figurativa del suo tempo, cfr. E. Fadda, *Come in un rebus. Correggio e la Camera di San Paolo*, Firenze 2018.

¹⁶ *La storia delle storie dell’arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 12-13, dove rimanda a L. Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Torino 1995.

¹⁷ Sebbene noto, si riporta il passo da G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna 1582, II.X, pp. 289-293, edizione online consultata all’indirizzo: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf. «[p. 289] Questo abuso di tenere la loro memoria [scil.: delle pitture dei falsi dèi] è tanto più pericoloso e biasimevole, quanto che, sotto nome di studio di antichità o di polite lettere e di ornamento di librerie, penetra spesso nelle persone grandi [...]. Se dirai che sono prezzate queste immagini non per quello che rappresentano, ma per lo artificio e maniera ingegnosa che sono state fatte, ovvero per servizio de’ letterati, o per cognizione dell’antichità, o per altri onesti rispetti che possono ritrovarsi, sì come si leggono i libri de’ gentili e le [p. 293] favole de’ poeti, che sono piene delle cose di questi dèi [...] noi per replica [...] biasimiamo principalmente l’abuso del tenere queste cose in prospettiva e come per ornamento dei luoghi [...] che grandemente offende gli occhi pii de’ cristiani. Onde che, se alcuno per causa di studio delle lettere solamente si diletta di avere presso di sé queste immagini, doveria almeno secondo la prudenza cristiana tenerle in luoghi tanto remoti [...] il che principalmente doveria esser osservato dalle persone ecclesiastiche».

tenendo a garantire, con le parole, di professare una devozione quanto mai ortodossa verso i misteri della Santissima Trinità e di Dio creatore. Farcisce allora a profusione il testo dell'*Idea*, quindi ancora a parole, di citazioni bibliche e patristiche. Convoca a presenziare nei sette settori del suo anfiteatro ligneo gli arcangeli e sette delle undici Sephiroth della mistica ebraica¹⁸. L'orizzonte estetico da cui sono tratte le immagini di memoria è però solo pagano, solo mitologico: nonostante i commenti prodotti e i principi enunciati, nel teatro edificando c'è una sola immagine (tolta una sibilla con il tripode, che piuttosto che essere cosa profetica è cosa pagana) realmente tratta dall'iconografia sacra, ossia l'*Arca del patto*; la quale, in virtù della sua unicità, e soprattutto poiché è impiegata con implicazioni filosofiche del tutto svincolate dalla fonte biblica (*Es.*, 25, 10, e 31-39), quasi trascolora nel cerchio magico del teatro, retto dalle sette divinità planetarie discese sì dai cieli, ma dimoranti sull'Olimpo¹⁹.

2. Per un'idea di fortuna critica dell'*Idea* in un cinquantennio di studi

Nel 1970, a quattro anni dalla pubblicazione di *The Art of Memory* di Frances Yates, Lu Beery Wenneker discuteva una tesi di dottorato sull'*Idea del teatro* di Giulio Camillo, prestando particolare attenzione all'influenza esercitata dal testo nella letteratura emblematica e nell'iconografia seguite alla pubblicazione torrentiniana del 1550²⁰. Nonostante l'indelebile interpretazione offerta dalla studiosa warburghiana,

18 Degli aspetti del progetto del teatro strettamente legati alla cultura cabalistica di cui nel testo Camillo non fa mistero, su cui si soffermavano già molti studiosi del passato, il contributo più recente è I. Zoratto, *Il simbolismo della tradizione mistica giudaica nel Theatro di Giulio Camillo*, "Ce fastu?", XCIII, 1-2, 2017, pp. 7-24.

19 Com'è noto, il progetto architettonico del teatro avrebbe dovuto essere la rappresentazione praticabile di un sistema combinatorio di luoghi e immagini, organizzata in sette sezioni principali, ognuna presieduta da una divinità planetaria, a loro volta suddivise in sette settori decorati con un'immagine allegorica dei gradi dell'esistente (dagli immutabili perfetti del primo grado, sotto il segno del «Convivio degli enti», alle cose più umili, sotto il segno di «Prometeo»). Il soggetto iconografico dell'*Arca del patto* è inserito nella coordinata Saturno/Anfro ed evoca la teoria dei tre mondi (inferiore, celeste e sopraceleste), su cui Camillo si era dilungato in un'opera rimasta manoscritta: *L'interpretazione dell'arca del patto*. Come riferisce Bolzoni, in Camillo, *L'Idea*, cit. (vedi nota 1), p. 194, n. 2, «L'idea che la descrizione biblica dell'arca del patto si possa interpretare come immagine dell'universo gode di una larghissima fortuna». Già Corrado Bologna si soffermava su tale inedito, segnalando il testo tradito in tre codici, nessuno dei quali autografi (Dublino, Trinity College Library, Q.3.12, foll. 137-174v; Napoli, Biblioteca dei Gerolamini, S.M. XXVIII.2.13, foll. 1-48r, già Biblioteca oratoriana, Pil. XV.11; Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldino 59, foll. 1-39), cfr. Bologna, *Il Theatro segreto*, cit. (vedi nota 9), pp. 219-220 e note relative. Nell'atlante iconografico, per visualizzare tale elemento, si fa ricorso a un disegno acquarellato di Francesco Salviati, dove i vegliardi portano a spalla l'arca di Yahve: Francesco Salviati, *L'arca di Yahve portata da vegliardi*, disegno acquarellato, prima metà del XVI secolo, Parigi, Musée du Louvre, inv. 9912, pubblicato in *L'Idea*, cit. (vedi nota 1), fig. 47.

20 Si fa riferimento a L.B. Wenneker, *An examination of L'Idea del Theatro of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography*, University of Pittsburgh, Ph.D. in Fine Arts, 1970; oltre a F.A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966, qui consultato nell'edizione italiana *L'arte della memoria*, con uno scritto di Ernst H. Gombrich, Torino 1985.

che nel volume dedicava un ampio capitolo a Giulio Camillo e al suo *theatro* di cui tra l'altro proponeva la prima ricostruzione grafica, Wenneker produceva uno studio assai articolato con cui coglieva raffinati nessi concettuali non ancora svelati tra Delminio e la cultura del tempo, e faceva emergere il sostrato di fonti sotteso al testo con un rigore tale da essere tuttora valido. In particolare, innovative rispetto a quanto compreso in *The Art of Memory*, risultavano una più scrupolosa ricognizione dei precedenti cabalistici su cui l'intero sistema "teatrale" si fonda; la ricognizione di occorrenze del testo di Camillo nei due libri di geroglifici in aggiunta a quelli di Valeriano nell'edizione del trattato, edita a Basilea nel 1556 da Celio Agostino Curione e nella *Tipocosmia* di Alessandro Citolini; la connessione tra l'immaginario di Camillo e alcuni prodotti iconografici coevi²¹. L'articolata ricerca approdava a conclusioni inedite tanto da un punto di vista iconologico, quanto iconografico, attirando l'attenzione di importanti studiosi italiani quali Cesare Vasoli²², Corrado Bologna, Lina Bolzoni. Tutti consapevoli di addentrarsi in una fitta trama di sentieri del sapere ermetico rinascimentale tracciata pionieristicamente da Paolo Rossi con *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (Firenze 1960).

Nel 1980, la studiosa apriva scenari inediti sulla fortuna e ricezione del testo nell'immaginario erudito del XVI secolo, svelando la dipendenza tra l'*Idea* e l'allestimento vasariano della «guardaroba di cose rare et pretiose» del granduca Francesco I de' Medici, concepito da Vincenzo Borghini sotto il segno di Prometeo²³. Una connessione in termini di museologia intuita già da Julius von Schlosser che nella critica al testo dell'*Idea* nella sua titanica *Kunstliteratur* (1924), sebbene liquidasse il progetto del teatro come impresa astrusa – ancorché il suo autore difficilmente inquadrabile come «stordito vanerello, o un imbroglione; probabilmente [...] l'uno e l'altro» –, ratificava invece il

21 Wenneker dedica un capitolo al rapporto tra il testo di Camillo e la letteratura emblematica, per cui cfr. Wenneker, *An examination*, cit. (vedi nota 20), cap. III: *Camillo and Emblem Literature*, pp. 105-139; inoltre propone una selezione di passi in cui il rapporto tra *La Tipocosmia* e *L'Idea del Theatro* è sostanzialmente un plagio, in appendice, Ivi, *appendix B. Selection from La Tipocosmia of Alessandro Citolini*, pp. 403-405. Su Celio Agostino Curione si rimanda alla voce del *Dizionario biografico degli italiani*, a cura di R. Ricciardi, consultabile all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/celio-agostino-curione_%28Dizionario_Biografico%29/, dove l'autore non considera la dipendenza di molte figure in Curione dal testo di Camillo. Fu straordinaria la fortuna del testo dal punto di vista editoriale, pubblicato ancora a Basilea nel 1575 e nel 1625, poi a Lione nel 1602, 1610, 1620-1621, a Francoforte nel 1614 e 1678, a Colonia nel 1631. Gli *Hieroglyphica* furono pure tradotti in francese da Gabriel Chappuys: *Commentaires Hieroglyphiques... de Coelius Curio* (Lyon 1576), seguita da una seconda edizione, di maggior successo, di Jean de Montlyard: *Les Hieroglyphiques de J.P. Valerian... ausquels sont adioincts deux livres de Coelius Curio* (Lyon 1615); in italiano da F. Figlineri e B. Bulgarini con il titolo *Ieroglifici... accresciuti di due libri dal Sig. C.A. Curione* (Venezia 1602 e 1625). Heinrich Schwalenberg ne pubblicò un'epitome a Lipsia nel 1592 (e ancora nel 1606): *Aphorismi hieroglyphici... ex commentariis... C.A. Curionis collecti*.

22 C. Vasoli, *I miti e gli astri*, Napoli 1977.

23 L. Bolzoni, *L'"invenzione" dello Stanzino di Francesco I*, in *Le arti del principato mediceo*, a cura di C.J. Adelson, Firenze 1980, pp. 255-299. Sullo studiolo di Francesco I rimando ai classici L. Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia 2002 (prima edizione 1967); V. Conticelli, *'Guardaroba di cose rare et preziose'. Lo studiolo di Francesco I de' Medici, arte, storia e significati*, Lugano (Sarzana) 2007.

rapido processo di appropriazione da parte delle arti figurative del sistema iconografico e combinatorio del teatro, eleggendolo ad archetipo tipologico delle architetture allegoriche degli stipi dei secoli XVI e XVII e dei cicli decorativi complessi, a incastro, tipici di molte residenze patrizie, come, ad esempio, ricordava Schlosser, la villa dell'erudito milanese Pomponio Cotta, stante un documento contemporaneo alla pubblicazione dell'*Idea*, di cui non dava gli estremi inventariali. Proprio lungo una direttrice metodologica di questo tipo va collocato l'episodio di fortuna del teatro rintracciato da Massimiliano Rossi «nell'anfiteatrino» di Bartolomeo Ammannati per l'erudito padovano Marco Mantova Benavides; in un contributo del 1993 che in primo luogo implica un ripensamento planimetrico del modello serliano adottato dalla Yates²⁴.

Le ricerche della Bolzoni procedono, da un lato, richiamando a ripensare all'esperienza e al personaggio di Camillo antichi suoi cultori, da cui ad esempio scaturisce il numero monografico dei "Quaderni utinensi", del 1986, con interventi di Cesare Vasoli, Orazio Bianco, Mario Turello. Dall'altro riconfigurando ogni volta da una prospettiva inedita il tema dell'arte della memoria, come nel caso della mostra del 1989, con il già citato Massimiliano Rossi, dove l'antica tecnica di origine retorica, evoluta fino al Seicento, è messa in connessione con le neuroscienze²⁵.

Risale al 1988 un contributo a firma di Corrado Bologna su "Strumenti critici" in cui lo studioso pone in inedito *crossover* dialettico, Camillo e Gadda²⁶. Negli stessi anni Maurizio Calvesi si sofferma sulla forma del teatro, contribuendo a "demolire" l'imperfetto modello serliano messo a punto dalla Yates nel 1966. Del resto, se il teatro è un modello analogico del cosmo, perché mai non avrebbe dovuto esser stato circolare? Lo studioso sperimenta con un gruppo di giovani allievi dei suoi corsi di studio, un'analisi iconografica e iconologica sinottica delle immagini delle figure rubricate nell'*Idea*, mettendo in pratica

24 J. von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, ed. cons. Firenze 1996 (prima edizione Wien 1924), pp. 244-245; M. Rossi, *Un episodio di fortuna di Giulio Camillo a Padova: l'"anfiteatrino" di Bartolomeo Ammannati per Marco Mantova Benavides*, "Bollettino del Museo civico di Padova", LXXXII, 1993, pp. 339-360. Sulla importante congiuntura tra Camillo e la riflessione teorica sull'architettura dei suoi tempi si erano già soffermati eminenti studiosi veneti, di cui qui sia sufficiente richiamare almeno i preziosi contributi di L. Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, "Arte Veneta", 25, 1971, pp. 284-291, in cui è trascritto per la prima volta il noto testamento di Serlio a favore di Camillo, di cui chi scrive si occupa e riproduce nel saggio infra indicato in nota 39; e quelli di Giuseppe Barbieri come: G. Barbieri, *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo*, in *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), a cura di L. Puppi, Milano 1980, pp. 209-213; Id., *La Natura discendente: Daniele Barbaro, Andrea Palladio e l'arte della memoria*, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze 1982, pp. 29-54. Vasta è la bibliografia "veneta" sul progetto di Camillo, funzionale alla comprensione della dimensione "architettonica" dell'*Idea*, di cui si darà conto in contributi a venire.

25 L. Bolzoni, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova 1984; l'intero numero di "Quaderni utinensi", 5-6, 1986. A cura della studiosa è anche il catalogo della mostra *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze* (Firenze, Forte di Belvedere, 23 marzo-26 giugno 1989), Milano 1989, con un saggio della curatrice intitolato *Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento* e schede sull'*Idea* di Massimiliano Rossi, pp. 16-65.

26 C. Bologna, *Immagini della memoria. Variazioni intorno al «Theatro» di G. Camillo e al «Romanzo» di C.E. Gadda*, "Strumenti critici", III, 1, 1988, pp. 19-68.

un esperimento curioso che assume la forma del repertorio antologico²⁷. I contributi si moltiplicano, anche a livello internazionale, con esiti molto disparati tra loro, su cui non sempre vale la pena soffermarsi. Si tratta di studi che preludono alla vera e propria riapertura del sipario del teatro di Camillo, che da lì a pochi anni, a partire dal 1991, vedrà invece una delle più importanti stagioni di studi, oltre che di esperimenti di ricostruzione virtuali grazie all'incremento delle *digital humanities* che è un ambito di indagine oggi di interesse preminente, ma eccentrico rispetto ai limiti tematici di questo saggio.

Il 1991 segna un *annus mirabilis* per la fortuna dell'*Idea*.

Mentre Corrado Bologna riscopre a Manchester un manoscritto di origine napoletana, inedito, che con entusiasmo propone come *Urtext*, Lina Bolzoni cura la prima edizione critica dell'*Idea del teatro* sulla base del testo edito a Firenze nel 1550 (che si fonda sul manoscritto vaticano, ms. Ott. Lat. 1777). Di grande acribia il primo, forte pure di un solido e serrato confronto filologico dei contenuti tra i testimoni fino ad allora rinvenuti²⁸; strategico dal punto di vista dell'accessibilità del testo l'altro, per la prima volta edito in un'edizione divulgativa nella ricercata collana Sellerio²⁹.

Attrahendo nel corso di più di un ventennio l'attenzione di numerosi studiosi degli ambiti del sapere tra i più disparati³⁰ e di numerosi artisti attratti dalla natura proteiforme del progetto di Camillo che rivive ad esempio nel tema del "palazzo enciclopedico" della *Biennale* di Venezia del 2013³¹, dove un saggio introduttivo è affidato appunto alla Bolzoni³², l'edizione fiorentina viene dalla studiosa ripubblicata nel 2015, notevolmente accresciuta rispetto all'edizione del 1991 con: 1) una ponderosa introduzione critica; 2) l'edizione di altri testi di Delminio che erano rimasti inediti, funzionali alla comprensione del testo dell'*Idea*; 3) con un atlante

27 Sulla planimetria dell'edificio di memoria (nell'ambito degli atti di tre giornate di studio dedicate al mondo virtuale di Giulio Camillo; 9, 13, 15 maggio 1997): M. Calvesi, *Teatro o anfiteatro?*, in *Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, a cura di V. Normando e N. Moroni, "Quaderni di festina lente", 1, Roma 1997, pp. n.n. non disponibili. In generale, volto a mettere in evidenza la complessità culturale del teatro: M. Calvesi, *Il teatro sapienziale di Giulio Camillo*, "Rendiconti Classe di Scienze morali Accademia dei Lincei", serie IX, CCCXCV, 1998, IX, 4, pp. 579-600. E molti altri.

28 Bologna, *Il Theatro segreto*, cit. (vedi nota 9).

29 Camillo, *L'idea*, cit. (vedi nota 2).

30 Ampiamente dedicato al teatro di Camillo come progetto architettonico reale è lo studio di M. Turello, *Anima Artificiale. Il Teatro magico*, Udine 1993. Per uno studio di iconografia tra il testo dell'*Idea* in rapporto con la galleria di Fontainebleau: S. Béguin, *Two notes on decorations in the Galerie François I at Fontainebleau*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 57, 1994, pp. 270-278. Mino Gabriele, ad esempio, si occupa di Camillo nel contesto dell'alchimia: M. Gabriele, *Alchimia e Iconologia*, Udine 1997. Torna a trattare di Camillo nel contesto dell'ermetismo C. Vasoli, *L'Ermetismo a Venezia. Da Francesco Giorgio Veneto ad Agostino Steuco*, in *Magia, alchimia, scienza dal '400 al '700. L'influsso di Ermete Trismegisto*, a cura di C. Gilly e C. van Heertum, Firenze 2002, pp. 31-49. A Camillo, astrologia e glittica (che è un'altra congiuntura rilevante) fa riferimento il saggio, incentrato su una collezione di gemme antiche appartenuta a Lorenzo Lotto, di F. De Carolis, *Una piccola collezione: le gemme con i «segni celesti» di Lorenzo Lotto*, "Intrecci d'arte", 2, 2013, pp. 43-50.

31 *Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace. Biennale Arte 2013*, Venezia 2013.

32 L. Bolzoni, *Giulio Camillo e il teatro del sapere*, in *Il Palazzo Enciclopedico*, cit. (vedi nota 31), pp. 55-56.

iconografico mai tentato prima, concepito come un'ipotesi di studio, di supporto visivo per l'immaginazione del lettore "creativo" contemporaneo³³. Con il riconoscimento dell'alto valore dell'ultima edizione e della sua molteplice utilità, a cura della studiosa, stanti i giudizi espressi dalle autorità che hanno avuto modo di presentare in pubblico il volume (da Roberto Calasso che lo ha voluto per la collana di studi che dirige, a Corrado Bologna e a Umberto Eco che lo hanno presentato a Roma nel 2015) sono trascorsi quarantanove anni dalla pubblicazione londinese di *The Art of Memory* in cui, per la prima volta, Frances Yates proponeva una ricostruzione grafica della pianta del teatro, avendo compreso la centralità della componente visiva, architettonica, iconografica oltre che iconologica nel progetto in sé³⁴.

Nel 2016, Elena Tamburini coglie nessi inediti tra l'*Idea* e il mondo della Commedia dell'Arte³⁵. La circolazione del testo nell'ambito delle accademie settentrionali, dove il tema della Fama diventa preminente, offre percorsi di studio originali, come quello che conduce alle curiose vicende dell'Accademia dei Comici Gelosi e ai suoi personaggi eclettici, come Flaminio Scala, Isabella e Francesco Andreini. Protagonisti di un acceso dibattito sulle potenzialità della lingua vernacolare, per costoro la rappresentazione drammatica e l'arte del teatro e la parola, erano cariche di implicazioni ermetiche e anche "magiche". Tamburini, con questo studio, introduce nessi tematici che non erano stati considerati in precedenza sulla ricaduta nella cultura rinascimentale del progetto pre-enciclopedico di Camillo e del testo dell'*Idea*.

Nel 2017, Corrado Bologna pubblica in lingua spagnola un'antologia di saggi critici su Camillo, alcuni già editi in italiano nel lungo corso della sua decennale attività di studioso e interprete del progetto ambizioso del friulano, lanciando un ponte alle cui sponde sono posti in una contiguità culturale "sintomatica", il teatro di Camillo e *Mnemosyne*, l'atlante della memoria di Aby Warburg³⁶. Il cortocircuito che ne deriva non potrebbe essere più raffinato. Il prezioso studio impone allo studioso di Camillo di comprenderne con la massima cura i contenuti articolati anche sulla base di un reticolo geografico complesso che restituisce la molteplicità degli intrecci, degli incontri dell'uomo erudito del Cinquecento e della ricaduta delle formule di sapere da lui considerate nel grande progetto di emulazione e di replicazione del creato. Spunti inediti su alcuni aspetti legati alle immagini scelte dal friulano per il catalogo di

33 La fortuna del testo nella rielaborazione che ne hanno fatto alcuni artisti contemporanei meriterebbe invece uno studio esclusivo. Basti citare in questa sede la centralità che ha assunto il *topos* del palazzo della memoria nella Biennale di Venezia del 2013, e in particolare nelle opere degli artisti Achilles G. Rizzoli o di Marino Auriti, cui fa riferimento Lina Bolzoni in Camillo, *L'Idea*, cit. (vedi nota 1), pp. 126-127, nel catalogo della medesima Biennale. Più avanti nel testo è fatto riferimento ad altri progetti di arte contemporanea.

34 Cfr. Yates, *L'arte della memoria*, cit. (vedi nota 20), schema grafico inserito tra le pp. 184-185.

35 E. Tamburini, *Culture ermetiche e commedia dell'Arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia 2016.

36 Bologna, *El Teatro de la mente*, cit. (vedi nota 15); in particolare, sull'eredità dell'*Idea* nella matrice sinottica dell'atlante di Warburg, si veda il capitolo III, *Mnemosyne, el Teatro de la Memoria de Aby Warburg*, pp. 230-253.

imagines agentes nell'edificio del teatro, sono specchio della rilevanza assegnata dallo studioso a un approccio metodologico di taglio iconografico e iconologico. Appunto, è ciò accade con l'osservazione ravvicinata della figura di Giunone, cristallizzata in una serie di iconografie divenute ormai rare che rivelano, così come ho avuto modo di definirlo altrove, l'uso "proteiforme" dell'iconografia mitologica nell'*Idea del teatro*³⁷. Alla nutrita schiera di studi richiamata andranno aggiunti altri contributi anche di ambito non accademico, tessere di un mosaico assai vasto di fortuna critica eterogenea³⁸.

3. Aspetti tecnici e biografici risolti, l'ultima variante nota dell'Idea e una proposta inedita per il nome Delminio

Vale la pena trattare in un paragrafo a parte i contributi più recenti e carichi di aspetti innovativi con cui, ancora una volta, è possibile mettere in evidenza come il microcosmo di Camillo non abbia mai smesso di suscitare interesse, a maggior ragione se sorgono dati inediti che consentono ulteriore dibattito critico e ricerca.

Se rimane aperta la questione dell'esistenza di un ritratto raffigurante Camillo, di mano di Tiziano per alcuni, di Lorenzo Lotto per altri, anch'essa argomentata da una corposa bibliografia che nemmeno tento di ripercorrere in questa sede³⁹, pare si possa considerare invece risolta l'annosa questione della sua città di origine, che consente pure di formulare un'ipotesi sull'etimo del nome Delminio.

Nello stesso anno e nello stesso articolo in cui annunciava il lavoro di trascrizione del manoscritto genovese dell'*Idea*⁴⁰, Elena Putti proponeva parte di materiale epistolare, dalle carte di Girolamo Muzio in Ambrosiana, consistente in copia di missive indirizzate da Camillo a Francesco I di Francia. Si tratta di documenti utili per dirimere alcune questioni di ordine pratico rispetto al dubbio sull'effettiva edificazione di un esemplare ligneo di teatro a Fontainebleau, che si scopre, così, effettivamente edificato nella farmacia del castello; e altre di natura biografica, con cui si scopre

37 Cfr. *supra*, nota 15.

38 Si segnala almeno di F. Scaramuzza, *Giulio Camillo Delminio. Un'avventura intellettuale nel '500 europeo*, Udine 2004. Ampia trattazione sulla complessità della figura di Camillo nel contesto culturale coevo, con ampi riferimenti bibliografici e una sezione dedicata ai presupposti teorici e agli studi interpretativi del teatro, definito in un capitolo, con metafora che mi piace molto, «la fabbrica impossibile» (titolo al capitolo XX). L'elenco dei titoli potrebbe continuare, ma si ritengono sufficienti quelli già richiamati per delineare la molteplicità delle risorse per un tema che continua a sollecitare la curiosità degli studiosi di diversi ambiti di ricerca tra i quali quello della Storia dell'Arte resta senza dubbio un osservatorio privilegiato per restituire vita al testo, attraverso la ricostruzione dell'orizzonte culturale visivo di Camillo.

39 Mi permetto di rimandare nuovamente al mio saggio sul rapporto tra Camillo e Lotto per cui cfr. Monaco, *Lorenzo Lotto*, cit. (vedi nota 10), pp. 143-144, dove è fatto riferimento alla proposta avanzata da Mauro Zanchi (con riferimento ad ampi studi dell'autore volti a indagare la figura e il progetto di Camillo), di identificare il *Triplice ritratto di oraf* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, di Lorenzo Lotto, solitamente identificato con l'orafa trevigiano Bartolomeo Carpan, con Giulio Camillo.

40 Qui si veda in generale la nota con i relativi riferimenti bibliografici.

che dietro all'aulico *nom de plume* di Giulio Camillo (il primo dei due, scelto perché significante l'abilità "di comprendere il tutto", l'altro, in omaggio a una pianta da lui ritenuta evidentemente assai benefica⁴¹), si celava un più semplice e cristianissimo Martino, ricevuto da padre omonimo, di professione «vicepiovano»⁴², in onore del santo eponimo pure del paese in cui lo aveva fatto nascere, cioè San Martino del Friuli, ora San Martino al Tagliamento in provincia di Pordenone (con buona pace di Portogruaro, Zoppola o San Vito al Tagliamento che si contendevano da secoli il concittadino illustre).

Se la natura di copia del materiale epistolare rinvenuto non lasciasse, seppur minimi, margini di dubbio rispetto all'autenticità dei contenuti (la cui falsificazione avrebbe potuto essere funzionale al tentativo di riabilitare la figura di Camillo che in buona sostanza da Fontainebleau si era allontanato circondato ormai da una cattiva fama), ecco che si potrebbe inoltre formulare una plausibile spiegazione del nome "Delminio"; ossia il terzo nome che una poco convincente tradizione, che si fa risalire a Francesco Patrizi, farebbe derivare dall'antico toponimo della città dalmata Dumno, dalla quale il padre di Camillo, esponente di una ricca famiglia croata (ma in realtà stando alla lettera richiamata, *viceplevano* di San Martino nel Friuli), si sarebbe trasferito⁴³. Ossia considerando il nome "Delminio" come l'esito di una latinizzazione del termine vernacolare friulano *muini*, utilizzato per indicare la professione del *plevano* o del sagrestano⁴⁴. Si tratterebbe allora di un lemma popolare, nobilitato da Camillo in funzione patronimica per cui il termine che sta per "il figlio del plevano" o del sagrestano, del *muini*, diventa un melodico "Delminio".

È assai noto che, tra Quattro e Cinquecento, latinizzare il proprio nome fu pratica di *self-fashioning* assai diffusa tra gli eruditi del tempo, volta alla dichiarazione della propria cittadinanza in quella "Repubblica delle Lettere" transfrontaliera, sui cui si è soffermato Marc Fumaroli⁴⁵. Divenuto un fatto abusato, volgere il nome all'antica senza averne l'autorità, lo denuncia Ariosto, nella *Satira VI* indirizzata a Pietro Bembo, al quale, chiedendo di raccomandargli un professore di greco per suo figlio Virginio, tenne a precisarne le caratteristiche desiderate e cioè che costui fosse di certo dotto, possibilmente non sodomita e che non avesse volto il nome in aulico giusto per dimostrarsi poeta.

Il nome che di apostolo ti denno
o d'alcun minor santo i padri, quando
cristiano d'acqua, e non d'altro ti fenno,
in Cosmico, in Pomponio vai mutando;

41 Si veda la trascrizione in Putti, *Il Theatro di Camillo*, cit. (vedi nota 8), p. 38.

42 *Ibidem*.

43 Così ricostruisce Turello, ad vocem *Giulio Camillo*, cit. (vedi nota 1).

44 Il suggerimento non può che giungere da un friulano, filologo classico, il professor Alberto Pavan, che qui ringrazio.

45 M. Fumaroli, *La République des Lettres*, Paris 2015.

altri Pietro in Pierio, altri Giovanni
in Iano o in Iovian va riconciando;
quasi che 'l nome i buon giudici inganni,
e che quel meglio t'abbia a far poeta
che non farà lo studio de molti anni.
[*Sat.*, VI, vv. 58-66]

Un giudizio caustico quello dell'Ariosto, di sicuro però non rivolto a Camillo che invece tenne in alta considerazione al punto da inserirlo nella galleria degli uomini illustri del suo tempo, nell'ultimo libro del *Furioso*, lodandolo per aver rivelato il cammino più breve per raggiungere le sponde del fiume della memoria:

E quel che per guidarci ai rivi ascrei
mostra piano e più breve altro camino,
Iulio Camillo [...]
[*O.F.*, XLVI, 12, 5-6]

Sul modello del precedente ariostesco, il poeta friulano Erasmo di Valvasone (1523-1593), inserisce nel libro II della sua traduzione della *Tebaide* di Stazio, del 1570, una lode di Camillo e delle sue tecniche segrete, convenuto con altri letterati illustri friulani.

Ne nomò poi del mio paese alquanti,
c'hor col plettro latino et hor col toscano
dolci formando et amorosi canti
ferendo vanno d'Helicon il bosco.
Giulio Camillo, a tutti gli altri avanti,
che compartì suo' bei secreti nosco;
[*Theb.*, II, st. 190]

È lo stesso poeta, il Valvasone, dedicatario dell'edizione veneziana dell'*Idea* del 1552 con la prefazione di Lodovico Dolce. Allo stesso studioso che recupera l'episodio di fortuna, Maiko Favaro⁴⁶, si deve l'annuncio del recupero di «un nuovo manoscritto dell'*Idea*»⁴⁷ tra i fondi della Biblioteca Apostolica Vaticana. Piuttosto, una variante manoscritta di un modello tassonomico, divenuto archetipico.

46 M. Favaro, *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo nel Friuli del Cinquecento*, "Rinascimento", XLVI, 2006, pp. 391-401.

47 Id., *Un nuovo manoscritto del "Teatro della Memoria" di Giulio Camillo*, working paper, <https://zenodo.org/record/1148480#.Wl3giHbibIU> (immissione in rete: 15 gennaio 2018).

* * *

Il 15 gennaio 2018, Maiko Favaro annuncia, con una pubblicazione in rete, di aver rinvenuto nello stesso fondo che contiene la versione su cui si basano le edizioni a stampa dell'*Idea* del 1550 (BAV, ms. Ott. Lat. 1777), un nuovo manoscritto del teatro (BAV, ms. Ott. Lat. 2418 parte III, alle cc. 881r-908v).

Privo di commento introduttivo o di premesse utili per comprenderne la destinazione d'uso, più che costituire una variante dell'*Idea*, questo testo ne è una lontana derivazione, che dal modello ha tratto la struttura settenaria e astrologica di fondo, oltre a un numero rilevante di immagini commentate. Il manoscritto BAV, Ott. Lat. 2418, è assegnato da Favaro a un umanista in contatto con esponenti illustri della cultura veneta vissuti a cavallo della metà del XVI secolo, molto vicini allo stesso Camillo. Stante la ricostruzione dello studioso, fondata anche su un serrato confronto grafologico, il compilatore sarebbe stato Giovanni Battista Amalteo, nato a Oderzo nel 1525, quindi più giovane di Delminio di oltre quarant'anni⁴⁸. Giovanni Battista, cugino di primo grado del celebre pittore Pomponio Amalteo (allievo del Pordenone, già amico di Camillo), si trasferisce prima a Venezia, dove entra in contatto con gli esponenti della cultura letteraria e poi a Padova, dal 1545, dove intraprende studi giuridici. Cultore delle lingue classiche, fu autore di carmi, alcuni dei quali furono dati alla luce delle stampe nel 1550 a Venezia da Lodovico Dolce. Fu ambasciatore al seguito di Federico Badoer a Urbino nel 1547, e l'anno successivo a Genova e Milano dove frequentò oltre a Girolamo Fracastoro, Girolamo Muzio (al quale Camillo aveva dettato il testo dell'*Idea*, a Milano, entro il maggio del 1544).

Alla luce di tali aspetti biografici, è allora plausibile che Giovanni Battista sia entrato in contatto con il progetto di Giulio Camillo, forse ancor prima del 1550 dell'edizione dell'*Idea*, per scambio diretto con il Dolce a Venezia e con Girolamo Muzio a Milano.

Nel manoscritto, che ho consultato per l'occasione, la mancanza di una prefazione all'ordine delle immagini non consente di stabilirne funzione e obiettivi, rispetto al più articolato testo edito dell'*Idea* di cui ripete gran parte dei contenuti. Ciò che sorprende è la capacità del compilatore di cogliere con grande circospezione il significato di alcune immagini che nel testo del 1550 restano invece criptiche, riconducendole all'ambito tipologico da cui sono state tratte. È il caso, messo in luce già da Favaro con grande raffinatezza esegetica, dell'immagine della fanciulla recante in testa un vaso di odori considerato fino a prima un soggetto alquanto enigmatico, ma che si rivela invece

⁴⁸ Recupero le indicazioni biografiche dell'umanista dalla relativa voce di dizionario enciclopedico per cui cfr. *Amalteo, Giovanni Battista, poeta*, a cura di M. Venier, in *Nuovo Liruti*, cit. (vedi nota 1), pp. 219-224.

essere, grazie a una indicazione didascalica nel testo, tratto da una di quelle figurine di fantasia proprie del repertorio iconografico della grottesca, fissando, in questo modo, un nuovo ambito di riferimento del repertorio figurativo contemplato nell'*Idea* e della cultura iconografica di Camillo.

* * *

Sulla base di tali nuove acquisizioni, continuare a lavorare al testo dell'*Idea* enfatizzando la natura intrinsecamente iconografica e iconologica del progetto, è una prospettiva non priva di significato per indagini future. Proprio in questo senso, la direzione di una ricerca in corso di cui queste pagine sono una anticipazione molto parziale, è volta a ritracciare l'orizzonte della cultura iconografica posseduta dall'autore dell'*Idea*, riconfigurata dal demiurgo quale fu Camillo in un "atlante impossibile" di «immagini perfette» sistemate in un dispositivo architettonico in forma di anfiteatro. Dove "le cose e le parole" già incarnano il criterio warburghiano tanto biblioteconomico quanto archivistico-iconografico di "buon vicinato" (fig. 4). Dove le immagini sono a un tempo vere e proprie *Icones Symbolicae*, repertorio mnemonico e collezione immaginaria (fig. 5).



1. Luigi Ghirri, *Come pensare per immagini*, Kodachrome, 1978



2. Giulio Camillo Delminio, *L'Idea del teatro*, frontespizio, Firenze, Torrentino, 1550



3. Giulio Camillo Delminio, *L'Idea del teatro*, frontespizio, Venezia, Agostino Bindoni, 1550



4. La libreria di Aby Warburg ad Amburgo (photo The Warburg Institute)



5. Dennis Adams, *Malraux's Shoes* (video frame), single-channel video, 42', 2012



RECENSIONE A CARLO CELANO, *NOTIZIE DEL BELLO, DELL'ANTICO E DEL CURIOSO DELLA CITTÀ DI NAPOLI*, EDIZIONE CRITICA DELLA RISTAMPA DEL 1792 CON LE AGGIUNTE DEL 1724 E DEL 1758-1759, A CURA DI GIANPASQUALE GRECO, NAPOLI, ROGIOSI EDITORE, 2018

Daniela Caracciolo

Il poderoso volume a cura di Gianpasquale Greco comprende le pubblicazioni settecentesche del 1724, 1758-1759 e 1792 delle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* del canonico napoletano Carlo Celano (1617-1693). Il curatore riunisce le tre ristampe edite tra l'*editio princeps* del 1692, stampata per i tipi di Giacomo Raillard, e quella di Giovan Battista Chiarini pubblicata tra il 1856 e il 1860. Come avverte nella *Nota al testo*, l'edizione riprodotta proviene dall'esemplare custodito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III" (segnatura Raccolta Villarosa, A.615/1-5); nel testo autografo (in inchiostro nero) sono inframmezzate le aggiunte dei curatori, ossia Francesco Porcelli (indicate in rosso), quelle di Domenico Pullo (in blu) e quelle di Salvatore Palermo (in verde).

Greco dichiara le fasi del lavoro, mettendo a disposizione del lettore una ricca documentazione archivistica e bibliografica sulla quale ha costruito la sua ricerca. Secondo il curatore, che ha più volte argomentato e dichiarato le sue scelte¹, le iniziative settecentesche vanno a colmare un vuoto editoriale in fatto di guide cittadine se si considerano, come unica eccezione, le numerose ristampe illustrate e accresciute de *La vera guida de' forestieri* (1713; 1752; 1766; 1772; 1782; 1788; 1791) di Pompeo Sarnelli² e la *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima* di Domenico Antonio Parrino del 1700³ in cui l'autore, rivolgendosi al lettore, specifica l'occasione del suo scritto:

Ecoti, Amico Lettore, esposta in prospettiva avanti gli occhi, ed alla tua mente curiosa, con le sue vedute più belle, la più gentil Città dell'Europa, e forse del Mondo, sotto il pù benigno clima situata con gli ornamenti del suo bel seno cratero; la Fedelissima

1 Cfr. G. Greco, *L'osservatorio artistico della Napoli di metà Settecento: le aggiunte di Domenico Pullo all'edizione del 1758-1759 delle Notizie di Carlo Celano*, "Horti Esperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica", I, 2019, pp. 443-462.

2 Sull'attività di scrittore d'arte del vescovo Sarnelli, cfr. M. Basile Bonsante, *Appunti su Pompeo Sarnelli moralista e scrittore d'arte*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi sull'età del Vicereame* (Bari, 7-10 ottobre 1972), Bari 1977, I, pp. 239-256; Ead., *Architettura e committenza religiosa: l'«Antica Basilicografia»*, "Archivio Storico Pugliese", XXXV, 1982, pp. 205-235.

3 Le vicende editoriali dell'opera conducono al 1725 quando Nicolò Parrino, figlio di Domenico Antonio, cura la ristampa delle opere paterne con la *Nuova guida de' forestieri*, «accresciuta con nuove e moderne notizie» (D.A. Parrino, *Nuova guida de' forastieri [...] accresciuta da Nicolò suo figlio*, in Napoli, presso il Parrino, 1725, *Dedica all'Illustrissimo Signore D. Diego Ripa*, c. 2r).

Napoli. Ciò c'han in più volumi diffusamente trattato le penne più erudite a sua gloria, tutto qui epilogato scorgerai; giacchè non è permesso a tutti, particolarmente a Signori Forastieri, che sono di passaggio per la scarsezza del tempo, rivolger tutti i libri, che di questo trattano; onde estraendo da tanti nobilissimi scrittori il sugo del più curioso, e degno di sapere, ch'eglino hanno a lungo trattato, qui tutto in breve si racchiude⁴.

Il nuovo secolo si apre con un'opera che mantiene quasi intatta la descrizione di una Napoli che è ancora *nobilissima, antica e fedelissima*, ma che rinnoverà ben presto i suoi fasti architettonici grazie ai programmi di rinnovamento e abbellimento settecenteschi⁵. L'intento dell'autore è quello di ridurre in un compendio agile e sintetico a beneficio del lettore-visitatore le informazioni tratte dai più rinomati scrittori che per primi avevano offerto una narrazione storica-erudita della città. I nuovi rivali di Celano giungeranno più tardi, nel 1788 e nel 1792, quando saranno pubblicate rispettivamente la *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi* di Giuseppe Sigismondo e la *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno* di Giuseppe Maria Galanti⁶.

La fortuna critica di Celano è legata soprattutto alla sua florida attività di comediografo (compose sotto lo pseudonimo di Ettore Calcolona circa trenta drammi) ascrivibile al genere del teatro italo-spagnolo⁷. Autore *Degli avanzi delle poste* (Napoli 1676; 1681), con cui si cimentò con il genere satirico a imitazione dei *Ragguagli di Parnaso*, Celano ebbe già in vita un discreto successo editoriale⁸. Benedetto Croce, pronto a vedere nelle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*

4 D.A. Parrino, *Città nobilissima, antica, e fedelissima esposta a gli occhi e alla mente de' curiosi*, in Napoli, nella Nuova Stamperia Parrino, 1700, *A chi legge*, c. 1.

5 Tra l'ingente bibliografia sull'argomento si vedano almeno G. Alisio, *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari 1979; C. De Seta, *Le città nella storia d'Italia. Napoli*, Roma-Bari 1981; G. Fiengo, *Architettura napoletana del Settecento. Problemi di conservazione e valorizzazione*, Sorrento 1993; O. Cirillo, *Carlo Vanvitelli. Architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze 2008.

6 Sull'attività di Galanti in relazione allo sviluppo settecentesco dell'editoria napoletana, cfr. M.C. Napoli, *Giuseppe Maria Galanti. Letterato ed editore nel secolo dei Lumi*, Milano 2012.

7 Celano fu un importante veicolo della produzione teatrale spagnola in Italia grazie alle sue traduzioni e rifacimenti. A tal proposito, cfr. A. Gallo, *Conflitti di lingue e di culture nella pianura di Granata: "La hermosura aborrecida" di Lope de Vega e "Nelle cautele i danni" di Carlo Celano*, in *Il viaggio della traduzione*, atti del convegno (Firenze, 13-16 giugno 2006), a cura di M.G. Profeti, Firenze 2007, pp. 109-126; K. Vaiopoulos, "No hay ser padre siendo rey" di Rojas Zorrilla nell'adattamento di Carlo Celano, in *Il viaggio della traduzione*, cit. (vedi sopra), pp. 127-144; E.E. Marcello, *Carlo Celano e Rojas Zorrilla. Gli effetti ovvero gli eccessi della cortesia, «opera regia» tratta da Obligados y ofendidos*, "Studi Secenteschi", 51, 2010, pp. 199-229; Ead., *De Lope a Celano: La sofferenza coronata. Adaptación italiana de Los tres diamantes (y un paréntesis acerca del Scenario de Ciro Monarca Il Cavaliere dai tre gigli d'oro)*, "Annuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura", XXIII, 2017, pp. 54-77, pubblicato all'indirizzo online: <http://77dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.203>; sull'attività teatrale del canonico, cfr. K. Vaiopoulos, *Temî cervantini a Napoli. Carlo Celano e la Zingaretta*, Firenze 2003.

8 Per una biografia dell'autore, cfr. F. Russo, *Riscoprire Carlo Celano: proposta per una bibliografia*, in *Bibliologia e critica dantesca: saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di V. de Gregorio, Ravenna 1997, I, pp. 187-205.

del 1692 uno straordinario affresco di storia, arte e cultura napoletana⁹, ha spinto la più recente critica storico-artistica a indagare da vicino la sua opera storiografica. La guida di Celano ha un indubbio valore documentario come fonte per la storia dell'arte; Giuseppina Scognamiglio ha ripercorso gli itinerari cittadini tracciati dal nostro autore, riconoscendo, accanto alle descrizioni di chiese, palazzi e monumenti, pinacoteche e collezioni, numerose annotazioni di ordine storico e di costume¹⁰, le stesse che hanno portato Croce a definire le *Notizie* la descrizione più vivace della città di Napoli.

Celano, grazie alla sua preparazione erudita, convoglia tutte le icone di Partenope (il mito, il sito, con le sue origini, il suo clima e paesaggio, la popolazione con la partizione delle sue classi sociali) colte con l'occhio di chi vuole lasciare imperitura memoria di «quanto in essa vi è di bello, di curioso, e di antico»¹¹. Se nella Scognamiglio prevale l'attenzione per la tipologia testuale delle *Notizie*, per il suo contenuto e per le sue convenzioni espressive¹², Gianpasquale Greco ha definito meglio la fisionomia culturale del canonico interrogandosi sulla sua reale portata di *connoisseur*: attraverso l'esame di alcuni passi delle *Notizie*, emerge l'immagine di un colto conoscitore dei fatti storico-culturali napoletani, dotato di indubbie capacità attributive, ricostruttive e filologiche, interessato alla tutela del patrimonio artistico, ben lontano dai *cliché* dell'erudizione storico-antiquaria del genere periegetico cinquecentesco¹³.

La storia editoriale delle *Notizie* è una delle tappe dello sviluppo del filone odepórico che aveva iniziato a delinearasi nel corso del XVI secolo¹⁴. Nel Cinquecento la *descriptio urbis* napoletana, a partire dalla “protodescrizione” che Giovanni Berardi-

9 B. Croce, *Un innamorato di Napoli: Carlo Celano*, “Napoli Nobilissima”, II, 1893, pp. 65-70.

10 Cfr. G. Scognamiglio, *Carlo Celano descrittore di Napoli*, “Letteratura & Arte”, 3, 2005, pp. 227-250.

11 C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forestieri*, in Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, p. 22.

12 Si richiama la recente rilettura di J. van Gastel, *Celano's Naples. Itineraries throught a Material City (1692)*, “Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani”, XXIX, 2014, 1, pp. 66-77, che ha interpretato l'opera in questione alla luce della specifica cultura materiale del suo autore.

13 Si fa riferimento a G. Greco, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli (1692): Carlo Celano all'alba della storia dell'arte napoletana*, “Horti Esperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica”, I, 2018, pp. 397-422 [numero speciale a cura di D. Aristodemo e C. Occhipinti, *Lodovico Guicciardini nell'Europa del Cinquecento. Letteratura, arte e geografia tra Italia e Paesi Bassi*. Atti del convegno (Roma, 11-12 novembre 2015)].

14 Sullo sviluppo del genere si segnala: P. Sabbatino, *Le descrizioni di Napoli nel Cinquecento*, “Misure critiche”, XXI, 1991, pp. 117-120; R. Manfredi, *Le “descrittioni” di Napoli (1450-1692). Appunti per una ricerca bibliografica*, “Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti”, LXIII, 1991-1992, pp. 63-108; *Libri per vedere, Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, Napoli 1995; M. Rak, *L'immagine di Napoli nel Seicento europeo*, in «Napoli è tutto il mondo». *Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*, atti del convegno (Roma, 19-21 giugno 2003), a cura di L. Pestilli, I.D. Rowland, S. Schütze, Pisa-Roma 2008, pp. 271-294; H. Hendrix, *Topographies of Poetry: Mapping Early Modern Naples*, in *New Approaches to Naples c. 1500-c. 1800. The Power of Place*, a cura di M. Calaresu e H. Hills, London-New York 2016, pp. 81-102, che ha esaminato l'argomento rispetto lo sviluppo dell'illustrazione libraria.

no Fuscano offre con le *Stanze sovra la bellezza di Napoli* del 1531¹⁵, contava su una considerevole e diversificata produzione testuale, un insieme di «libri dotti, eruditi e curiosi»¹⁶ non ancora codificati e che non presentano, dal punto di vista delle forme letterarie e dei contenuti, confini netti e precisi¹⁷. In questa prima stagione, la letteratura descrittiva presenta numerose oscillazioni e varianti: da una parte riconosciamo i volumi a carattere storico-antiquario volti a cogliere le origini e gli aspetti propriamente monumentali dei siti intorno ai quali si costruisce l'identità storica della città (si pensi ai volumi di Benedetto Di Falco, Ferrante Loffredo e Scipione Mazzella), dall'altro emerge il *Sito, et lodi della città di Napoli* del 1566 di Giovanni Tarcagnota, un'opera che tende ad assumere, nello svolgimento delle tre giornate coincidenti con i tre libri in cui è strutturata, una configurazione propriamente descrittivo-dialogica¹⁸.

Nel XVI secolo, l'importanza raggiunta dalle istituzioni politico-amministrative, la consapevolezza identitaria della comunità napoletana condizionano profondamente la scelta dei contenuti; solo più tardi prende il via la produzione di guide locali di largo consumo distinte, secondo l'interpretazione di Georges Vallet, in due macro-categorie: da una parte i manuali di viaggio (diari e memorie), dall'altra le "guide cittadine" organizzate in libri o giornate, percorsi e itinerari specifici¹⁹. Si assiste allora a una lenta e progressiva precisazione del genere, dovuta anche alle nuove esigenze di un pubblico divenuto sempre più vasto e diversificato²⁰. La stampa di esemplari emen-

15 Cfr. A.C. Adesso, *Le Vaghe membra di Napoli e le colorate parole di Ioan Berardino Fuscano: una lettura de Le stanze sovra la bellezza di Napoli*, "Studi Rinascimentali. Rivista Internazionale di letteratura italiana", 1, 2003, pp. 45-61.

16 La definizione si ricava dalla *Raccolta di vari libri ovvero opuscoli d'histoire del Regno di Napoli*, in Napoli, nella Regia Stampa di Castaldo, appresso Carlo Porsile, 1680, c. 2.

17 Si prendano come esempi la *Descrittione de i luoghi sacri della città di Napoli* del 1560 di Pietro De Stefano, prima opera di un fortunato filone descrittivo dedicato specificatamente ai luoghi di culto che annovera la successiva *Napoli sacra* del 1623 di Cesare d'Engenio Caracciolo e il *Supplemento di Napoli sacra* di Carlo De Lellis del 1654 (cfr. F. Aceto, *L'«aggiunta alla Napoli sacra» di Carlo de Lellis tra erudizione sacra e istanze controriformistiche*, in *Libri per vedere*, cit. [vedi nota 14], pp. 195-206) e i versi dei sette ragionamenti del *Ritratto o modelle della grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima città di Napoli* di Giovanbattista Del Tufo, tradizionalmente datato 1588, in cui la fisionomia urbana è data dalla conciliazione tra la tradizionale *descriptio urbis* e la dimensione socio-politico napoletana (a tal proposito, cfr. *l'Introduzione* di Olga Silvana Casale all'edizione di G.B. Del Tufo, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, Roma 2007, pp. XIII-XXXVII, in particolare pp. XIX-XX, e D. Giorgio, *Un testo per immagini: il ritratto o modello della Nobilissima città di Napoli di Giovan Battista del Tufo*, in *Souvenir d'Italie. Il viaggio in Italia nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l'età contemporanea*, Genova 2008, pp. 169-180; A. Mauriello, *Un itinerario per gentildonne milanesi. Il "Ritratto delle grandezze delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli" di Giovan Battista Del Tufo*, "Studi rinascimentali", 10, 2012, pp. 79-86, in particolare pp. 84-86).

18 Si veda il recente G. Tallini, *Vago et degno logo lodare. Giovanni Tarcagnota tra storia e antiquaria*, Gaeta 2020.

19 Cfr. G. Vallet, *I viaggiatori stranieri del '600 e del '700. L'immagine di Napoli e le antichità*, in *Libri per vedere*, cit. (vedi nota 14), pp. 227-239. L'aspetto anche presente nelle riflessioni di A. Horn-Oncken, *Viaggiatori stranieri del XVI e XVII secolo nei Campi Flegrei*, "Puteoli. Studi di storia antica", VI, 1982, pp. 67-135, dedicate alla guidistica flegrea. Si veda inoltre M. Lenci, *La guida de' forestieri per Pozzuolo di Pompeo Sarnelli*, "Proculus", LXXXVII, 1-4, 2002, pp. 101-206.

20 Cfr. F. Angelillo, E. Stendardo, *Il Seicento*, in *Libri per vedere*, cit. (vedi nota 14), pp. 50-53, 55-59, 60-63, 71-72, 74-77.

dati, corretti e accresciuti risponde a stringenti esigenze commerciali: le guide, agili, di piccolo formato in 8° o in 12° corredate da apparati iconografici, sono il frutto di imprese di oculati editori dediti a spregiudicate iniziative e capaci di interpretare gli interessi culturali del tempo²¹.

In tale prospettiva, quando Manuzio e Giolito costituivano ancora i riferimenti ideali per editori-librai-stampatori responsabili commerciali delle loro imprese²², il libro acquista un'innequivocabile centralità²³. Su tale strada si dipana il percorso di ricerca sviluppato da Gianpasquale Greco. La guida del Celano, per citare il suo stesso titolo, si rivolge *ai signori forastieri* con la proposta di itinerari di visita da svolgere in dieci giornate, dal palazzo del nunzio a Toledo, fino al monte Somma:

Ha diviso questa sua fatica in dieci giornate, ed in ogni una di queste ha descritte le strade, per le quali s'hanno da incamminare i Signori Forastieri, per renderla più comoda l'osservatione della nostra Città, ed anco possono vederla senza guida d'altri, guidandoli così bene l'Autore, che la maggior meraviglia che in questa fatica risplende²⁴.

Nella dedica al lettore a firma di Francesco Antonio Sabatino d'Anfora si coglie significativamente il carattere della nuova letteratura dove Celano accompagna (anche verbalmente) i visitatori nei quartieri di Napoli, in una relazione sinergica tra realtà del paesaggio urbano e sua rappresentazione scritta²⁵. È definitivamente sancito il passaggio dalla narrazione storica-letteraria secondo la logica dell'*elogium* alla definizione di itinerari dove sono inserite valutazioni, giudizi e commenti, e dove la narrativa ecfraistica continua a costituire l'espedito stilistico-formale più valido per raccontare l'immagine della città.

21 Ottavio Beltrano pubblica come autore e stampatore un testo frutto della scomposizione e ricomposizione dell'opera di Enrico Bacco aggiornata dal d'Engenio e pubblicata con l'aggiunta del testo di Giuseppe Mormile già edita nel 1628 dall'editore Pietro Rossi e l'anno successivo da Lazzaro Scorriggio. La questione è stata analizzata da Angelillo, Stendardo, *Il Seicento*, cit. (vedi nota 20), p. 68. Per un'analisi generale sull'argomento si veda E. Bellucci, *Le guide di Napoli come prodotti editoriali dal XVI al XIX secolo*, in *Libri per vedere*, cit. (vedi nota 14), pp. 333-357. Si pensi poi all'attività di Antonio Bulifon, al suo sodalizio con Sarnelli e alla sua rivalità con Parrino; a tal proposito cfr. G. Lombardi, *Tipografia e commercio cartolibrario a Napoli nel Seicento*, "Studi Storici", XXXIX, 1, 1998, pp. 137-159, e G. Di Marco, *Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo (Parte I)*, "La bibliofilia", CXII, 1, gennaio-aprile 2010, pp. 21-62.

22 Lo nota Napoli, *Giuseppe Maria Galanti*, cit. (vedi nota 6), p. 20.

23 Sul clima di rinnovamento che aveva investito tipografi, editori e librai si rimanda ai saggi raccolti in *Editoria a Napoli nel XVIII secolo*, a cura di A.M. Rao, Napoli 1998 e l'analisi fornita da M. Castaldo, *L'editoria nel Regno di Napoli e la circolazione del libro francese durante il XVIII secolo*, "Rivista di Terra di Lavoro. Bollettino on-line dell'Archivio di Stato di Caserta", IX, 1-2, aprile 2015, pp. 37-48 consultabile all'indirizzo online: www.rterradilavoro.altervista.org/articoli/15-02.pdf. Per altri approfondimenti, cfr. M. Sabato, *Mestiere editoriale, assistenza e potere pubblico nel Regno di Napoli nel Settecento*, in *Istituzioni, assistenza e religiosità del Mezzogiorno d'Italia tra XVIII e XIX secolo*. Atti del convegno (Bari, 18-19 dicembre 2008), a cura di G. Da Molin, Bari 2009, II, pp. 63-78.

24 Celano, *Notizie del bello*, cit. (vedi nota 11), c. 6v.

25 L'argomento è sviluppato da C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano 2014.

Dalla “Napoli gentile” e “fedelissima”²⁶, passando per la definizione cinquecentesca dei *mirabilia* cittadini, molto è cambiato; ciò che è mutata è la prospettiva di chi descrive. Di questo dà conto Greco quando presenta le differenze tra gli approcci critici dei curatori responsabili degli aggiornamenti settecenteschi delle *Notizie* del 1692, vale a dire Francesco Porcelli, segretario del Sacro Regio Consiglio, l’avvocato Domenico Pullo e Salvatore Palermo. L’intento di Greco, davvero ambizioso, è quello di restituire, in un unico quadro d’insieme, una fonte storico-artistica straordinariamente ricca di informazioni e di ridefinire la calibratura storica delle *Notizie* osservate da una speciale angolazione. Greco passa dunque a esaminare, nella parte introduttiva del libro (pp. 11-75), i caratteri tecnici e materiali degli esemplari, gli aspetti storici utili a ricostruire la cultura dei curatori e le maestranze coinvolte nella realizzazione delle illustrazioni poste a corredo dei volumi.

Lo studioso sviluppa l’argomento in un capillare lavoro comparativo finalizzato non solo a evidenziare il sistema delle “aggiunte” testuali frutto delle revisioni dovute ai mutamenti dei luoghi, ma anche quello delle incisioni, fonti documentarie utili a ricostruire la verità dei siti descritti. Largo favore è allora riservato alle immagini che innalzano l’edizione critica delle *Notizie* a un vero e proprio “catalogo ragionato”: Greco presenta l’apparato illustrativo delle tre edizioni, delle quali fornisce una scheda descrittiva, accompagnata da notizie biografiche su stampatori e incisori.

Ne deriva un quadro d’insieme ricco e variegato, dove si rispecchia una Napoli con tutte le sue stratificazioni architettoniche e urbanistiche, dai lasciti delle antiche fabbriche, alle moderne costruzioni settecentesche. Sul piano dei contenuti lo studioso ha tenuto conto delle estrazioni socio-culturali dei curatori che hanno inciso sulle fisionomie delle ristampe: le competenze di chi scrive, infatti, determinano i livelli di specializzazione delle aggiunte, come nel caso dei giudizi artistici espressi da Pullo e studiati da Greco in altra circostanza²⁷. Anche le propensioni di gusto possono incidere sull’impronta delle scritture; le aggiunte, dalla lunghezza variabile, possono dare voce a pratiche sociali e religiose o possono rispondere a intenti di propaganda municipalistica e politica. Pensiamo, tanto per citare un caso, ai riferimenti a Carlo di Borbone, sovrano dal 1734 al 1759. Il curatore Francesco Porcelli plaudiva Carlo «perché erano trascorsi più di due secoli che [Napoli] non aveva goduto un re proprio» (p. 90): Napoli trovava in esso un proprio e nazionale re. Le finalità elogiative che animano le aggiunte di Porcelli si accompagnano alla consapevolezza della costituzione di un nuovo Regno, autonomo, legato da un lato alla pregressa tradizione vicereale, dall’altro al modello spagnolo settecentesco²⁸. La presenza del monarca

26 Sull’elaborazione del *topos*, cfr. G. Galasso, *Da Napoli gentile a Napoli fedelissima*, in Id., *Napoli capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli 1998, pp. 61-110.

27 Greco, *L’osservatorio artistico della Napoli di metà Settecento*, cit. (vedi nota 1).

28 Sulla corte napoletana di Carlo nei suoi sistemi rituali e amministrativi, cfr. E. Papagna, *La corte di Carlo di Borbone, il re «proprio e nazionale»*, Napoli 2011; Ead., *Costruire e ricostruire una corte*

amplifica il ruolo simbolico della corte; il fervore edilizio e urbanistico voluto da re Carlo per innalzare la città a capitale europea e riferito dallo stesso descrittore (pp. 378-379, 496-497) costituisce solo uno dei mezzi di espressione del potere: «Al presente piucché mai, e da che la nostra città ha ricevuto il contento di goder la presenza del proprio monarca, questo palazzo [Palazzo Reale] è degno da osservarsi, sia per la magnificenza delle pitture, o degli arredi e tapezzerie, come per le nuove fabbriche aggiunte, essendo abitazione del regnante, con tutta la sua regal famiglia» (p. 403). La città, rinnovata nella sua struttura urbanistica e architettonica, diventa l'immagine di una nuova legittimazione politica²⁹.

I percorsi di ricerca che è possibile rintracciare nelle settecentesche *Notizie* appaiono numerosi: si va dalle notizie sulle ricostruzioni, rifacimenti, conservazione e tutela dei monumenti³⁰, a quelle sull'evolversi della storia del gusto, del collezionismo, dell'orientamento estetico di artisti e committenti³¹. Salvatore Palermo è quello che presenta la Napoli delle residenze, delle biblioteche, delle sale e dei saloni, dei vestiboli e delle gallerie, sullo sfondo dell'interesse per l'ammodernamento architettonico delle dimore napoletane. È questo il caso, per esempio, di Gennaro Antonio Brancaccio (1697-1759)³², regio consigliere, membro della Giunta di Commercio ed Eletto del Popolo tra il 1738 e il 1741, responsabile dei rifacimenti del palazzo di famiglia. L'aggiunta testuale documenta l'esistenza, «nel secondo degli nobili surriferiti appartamenti»,

nel Settecento: Carlo di Borbone di Napoli, in *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*, a cura di J. Martínez Millán, C. Camarero Bullón, M. Luzzi Traficante, Madrid 2013, I, pp. 301-335; Ead., «Conservare con tanta esattezza le consuetudini e l'etiche spagnuole». Note sul regno di Carlo di Borbone di Napoli, in *Corte e cerimonie di Carlo di Borbone a Napoli*, a cura di A.M. Rao, Napoli 2020, pp. 31-53.

²⁹ Sulla politica culturale di Carlo Borbone si ricorda il passaggio delle collezioni di famiglia a Napoli per il quale A.E. Denunzio, *Gli esordi di Carlo Borbone a Napoli: i primi trasferimenti delle raccolte farnesiane*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Scritti in onore di Giuseppe De Vito*, Napoli 2014, pp. 109-114. Grande attenzione fu rivolta anche alla sistemazione dell'antico proveniente dagli scavi di Ercolano e Pompei utile alla definizione della rinata immagine della monarchia. A tal riguardo, cfr. P. D'Alconzo, *Carlo di Borbone a Napoli: passioni archeologiche e immagine della monarchia*, in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di A. Antonelli, Napoli 2017, pp. 127-145; Ead., *Parole e immagini. La diffusione delle antichità vesuviane negli anni di Carlo di Borbone: iniziative istituzionali, carteggi, riproduzioni grafiche*, in *Ercolano e Pompei. Visioni di una scoperta. Herculaneum and Pompeii. Visions of a Discovery*, catalogo della mostra (Chiasso, m.a.x. museo, 26 febbraio-6 maggio 2028; Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 29 giugno-30 settembre 2018), a cura di P.G. Guzzo, M.R. Esposito, N. Ossanna Cavadini, Milano 2018, pp. 54-73.

³⁰ Per un approfondimento sul tema, cfr. P. D'Alconzo, *La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento*, in *Archéologie et construction nationale en Italie (1870-1922)*, atti delle giornate di studio (Roma, 29-30 aprile 1999; Ravello, 7-8 aprile 2000), "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée", 113, 2, 2001, pp. 507-537; N. Ruggieri, *Il restauro dell'architettura nel Regno di Napoli (1734-1799). Criteri e metodi d'intervento*, "Bollettino d'ingegneri", 11-12, 2017, pp. 14-22.

³¹ L'aspetto è stato sondato da R. Cioffi, *Storia e critica d'arte nel secolo dei Lumi. Cochin, Richard e Sade in viaggio a Napoli*, in *Intra ed extra. Sguardi sulla città fra Antico e Moderno*, a cura di R. Cioffi e G. Pignatelli Spinazzola, Napoli 2014, pp. 27-34, a proposito della letteratura odepórica settecentesca espressa nei sottogeneri dei diari, epistolari, memorie, relazioni e resoconti.

³² Per una biografia sul personaggio, cfr. P. Macry, *Mercato e società nel Regno di Napoli: commercio del grano e politica economica del Settecento*, Napoli 1974, pp. 331, 344 e n. 42, 355, 357 ss.

di «una ben grande e molto proporzionata galleria, colla volta dipinta dal celebre pennello dell'architetto Giovanni Battista Natali lombardo, e le figure di Crescenzo Gamba, che tra gli scolari di Solimena fu uno de' più diligenti» (p. 539). Il curatore, oltre a nominare alcune personalità della stagione artistica coeva come il quadraturista Natali giunto a Napoli nel 1749 presso il re Carlo e il pittore Gamba, partecipa alla decorazione degli appartamenti di Palazzo Reale a Portici³³, riferisce della presenza di «una quadreria di più rinomati autori, ereditata da' suoi maggiori, come ancora una non indifferente collezione di cammei ed intagli antichi, alcuni mezzi busti ed una speciosa scoltura di legno dipinto di bronzo, che rappresenta in un gruppo, nelle mosse più vive che potesse essere, un Teseo che inveisce contro il Centauro, nel punto di rapire una vergine: opera delle più eccellenti del troppo rinomato Giovan Antonio Colicci napoletano»³⁴ (p. 539).

Il volume si completa con l'edizione delle *Reali Ville* (pp. 552-632), scritta da Salvatore Palermo e inclusa nell'edizione delle *Notizie*, opera relativa al sistema di residenze stagionali campane (Capodimonte, Portici e Caserta) dedite all'esercizio della caccia³⁵. In conclusione, il curatore presenta una sezione di *Apparati* (pp. 633-642) in cui dà conto delle particolarità editoriali di ciascuna edizione.

Le *Notizie* del Celano, già note agli studi, ora compaiono per la prima volta organicamente proposte e integrate, attraverso una procedura di ricostruzione critica basata su un complesso sistema di relazione di dati. Le stesure delle *Notizie* testimoniano la trasmissione e la fortuna del testo che si offre, come tutte le fonti storico-artistiche, a una duplice lettura: da una parte esso documenta l'assetto urbano e architettonico di Napoli, visto nella sua evoluzione e sistemazione settecentesca, dall'altra permette di verificare le competenze e le predilezioni di chi l'ha concepito.

33 Per un'analisi sull'argomento si vedano almeno C. De Seta, *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, Roma-Bari 1982; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento: dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1999.

34 Un breve cenno alla collezione si ritrova nel censimento di E. Doderò, *Ancient Marbles in Naples in the Eighteenth Century. Findings, Collections, Dispersals*, Leiden-Boston 2019, pp. 109-111.

35 Ampia la bibliografia al riguardo: cfr. almeno G. Brancaccio, *Il giardino napoletano: dalla città rinascimentale ai Siti reali dei Borboni*, in *Riscritture dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, a cura di A. Mariani, Venezia 2010, pp. 81-94; S. Conti, *Siti Reali Borbonici in Terra di Lavoro tra vedutismo e cartografia*, in *Cartografia di paesaggi. Paesaggi nella cartografia*, a cura di C. Cerretti, L. Federzoni, S. Salgaro, Bologna 2010, pp. 253-270; S. di Liello, «E tutto doveva essere fedelmente rappresentato secondo l'arte della caccia»: il paesaggio dei Siti Reali, in *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. d'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli 2014, pp. 225-237; G. Brancaccio, *Dal primato del bosco al predominio del giardino mediterraneo. Il real sito di San Leucio nell'ultimo periodo borbonico*, in *Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi dell'immaginario*, a cura di A. Mariani, Milano 2015, III, pp. 151-161; P. Rossi, *Le residenze di Carlo (1734-59) e di Ferdinando IV (1759-1806) di Borbone: architetture e luoghi di caccia, sviluppo del territorio e centri di insediamento produttivo*, in *La Extensión de la Corte: Los Sitios Reales*, Madrid 2017, pp. 591-609.

BECOMING LEO. STEINBERG E L'INSTITUTE OF FINE ARTS DI NEW YORK: DALL'EREDITÀ DEI PROFESSORI TEDESCHI ALLO SVILUPPO DI UN NUOVO CRITICISM*

Daniele Di Cola

1. La “resistenza” di Leo Steinberg

New York, 1958. In un caffè presso l'Institute of Fine Arts (d'ora in poi IFA) uno studente si avvicina al professore Erwin Panofsky chiedendogli di autografare una copia di seconda mano di *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Per Panofsky non si tratta di un anonimo esemplare del suo libro, può infatti leggervi il nome del precedente proprietario, Edgar Breitenbach, ovvero il suo primo allievo in Germania, anche lui fuggito in America proprio grazie all'aiuto del professore che gli aveva fatto ottenere una docenza salvandolo così dai nazisti. A possedere quello stesso libro era ora un promettente studente dell'IFA: Leo Steinberg (1920-2011). Come Panofsky e Breitenbach, anche Steinberg era un ebreo di origine europea¹. Nato a Mosca nel 1920, la sua famiglia abbandonò la Russia nel 1923 a causa delle vicende politiche del padre Isaac Steinberg. Gli Steinberg si trasferirono così a Berlino che, a distanza di un decennio, dovettero però abbandonare giacché il lungo coinvolgimento di Isaac con la politica russa lo rese particolarmente sospetto agli occhi della Gestapo tedesca. Nel 1933 tutta la famiglia raggiunse dunque Londra, mettendosi al sicuro anche dai successivi tragici eventi che avrebbero coinvolto gli ebrei in Germania. Nella capitale britannica, Leo Steinberg passò gli anni della guerra, studiando dal 1936 al 1940 alla Slade School of Fine Art dove si formò come artista, specializzandosi in disegno dal vivo e scultura. Solo nel 1945 giunse a New York con la sua famiglia, entrando a far parte di un ambiente di ebrei emigrati cosmopolita, razionalista e pluralista, in genere libero dalle convenzioni religiose². Certo di non voler proseguire il

* In onore di Leo Steinberg, per i cento anni dalla sua nascita (1920-2020). Vorrei ringraziare Giulia Accornero, Claudia Cieri Via, Sheila Schwartz, Giorgio Tagliaferro e David Zagoury per i consigli e le osservazioni.

1 Per la biografia di Steinberg si veda principalmente: S. Schwartz, *Leo Steinberg: A Biographical Introduction*, in *Leo Steinberg Now. Il pensiero attraverso gli occhi*, a cura di G. Cassegrain, C. Cieri Via, J. Koering, S. Schwartz, Roma 2020, in corso di pubblicazione. Si veda anche la cronologia a conclusione delle recenti antologie, ad esempio, in L. Steinberg, *Michelangelo's Sculpture. Selected Essays*, a cura di S. Schwartz, Chicago-London 2019, pp. 209-211. Di ulteriore supporto è inoltre l'intervista rilasciata da Steinberg nel 1998 per l'Art History Oral Documentation Project del Getty Research Institute, cfr. *The Gestural Trace, Leo Steinberg interviewed by R.C. Smith*, Los Angeles 2001 (<https://archive.org/details/gesturaltraceleo00stei>).

2 K. Michels, *Art History, German Jewish Identity, and the Emigration of Iconology*, in *Jewish Identity in Modern Art History*, a cura di C.M. Soussloff, Berkeley 1999, pp. 167-179. Si veda anche L. Dinnerstein, *Antisemitism in America*, New York 1994, capp. VI, VII, VIII.

suo percorso artistico, Steinberg si tenne inizialmente occupato con varie attività, scrivendo articoli, traducendo libri dall'Yiddish e insegnando disegno alla Parsons School of Design³. Tra il 1949 e il 1950 decise di riprendere gli studi, iniziando a seguire liberamente alcuni corsi di storia dell'arte all'IFA, senza essere regolarmente iscritto in quanto ancora non in possesso del *Bachelor's degree* che, una volta ottenuto, gli permise di accedere regolarmente all'Istituto nel 1954. Nel 1958, anno del faticoso incontro con Panofsky, Steinberg aveva già trentotto anni e il professore doveva molto probabilmente conoscerne i trascorsi biografici fin qui ripercorsi. Infatti, nel 1953, Steinberg aveva invitato il professore a tenere una conferenza presso il Young Men's Hebrew Association (YMHA), dove il futuro studente teneva già regolarmente dei corsi: un incontro avvenuto nella cornice di un'istituzione chiaramente segnata dalla comune radice ebraica. Nel 1958, Panofsky non si lasciò dunque sfuggire l'occasione di mettere in mostra tutta la sua erudizione e ironia firmando il libro con la dedica, ancora oggi leggibile: «Inscribed to Mr. Leo Steinberg in witness of direct Apostolic Succession»⁴ (fig. 1). In termini di “successione apostolica” Panofsky faceva così riferimento alla trasmissione da allievo in allievo dei suoi insegnamenti che avevano ormai varcato l'Atlantico seguendo il cammino che accomunava lui e i due proprietari del libro in quanto tutti e tre ebrei emigrati.

Le parole di Panofsky ci possono apparire oggi profetiche: Steinberg sarebbe divenuto uno degli storici dell'arte più brillanti della sua generazione. A ciò contribuì certamente il fatto di essersi formato a contatto con quei professori emigrati che lo introdussero alla tradizione della *Kunstwissenschaft* tedesca e lo munirono di solidi strumenti critici e metodologici, nonché di una rara erudizione. Prova della smisurata ammirazione per i suoi professori dell'IFA sono d'altronde i suoi quaderni dei corsi seguiti all'IFA che meticolosamente raccolse e custodì⁵. Si tratta di materiali inediti che non solo gettano luce sulla formazione di Steinberg ma che permettono anche di seguire le attività dell'IFA attraverso gli occhi di uno studente, sebbene di uno studente “anomalo”. Steinberg, infatti, già durante gli anni dei suoi studi universitari, guardò con una certa libertà e creatività alla tradizione critica e metodologica precedente,

3 Steinberg collaborò inizialmente con “This Month”, piccola rivista di cultura e attualità fondata dalla sorella Ada, la cui pubblicazione fu interrotta nel 1947. Si occupò poi della traduzione dall'yiddish all'inglese di due libri: *Ashes and Fire* (1947) di Jacob Pat e *Mary* (1949) di Sholem Asch. Nel 1948, grazie alla sua formazione artistica, ottenne un posto come insegnante di disegno dal vivo (e dal 1951 anche di storia dell'arte) presso la Parsons School, con la quale collaborò nel corso degli anni cinquanta.

4 Ringrazio Sheila Schwartz per avermi mostrato il libro con la dedica di Panofsky. L'episodio viene ricordato anche in E. Handler Spitz, *Leo Steinberg in Memoria Mea – Fragments*, “American Imago”, 68, 2, 2011, pp. 351-352.

5 Getty Research Institute (d'ora in poi GRI), *Leo Steinberg Research Papers* (d'ora in poi LSRP). Sugli appunti vedi più avanti nel testo. Una parte del fondo di Steinberg fu donato al Getty durante gli anni Novanta, mentre un secondo cospicuo nucleo di documenti vi è giunto dopo la morte dello studioso nel 2012. Questi ultimi non sono stati ancora inventariati ufficialmente. I riferimenti impiegati in questo saggio sono dunque ancora provvisori e per tale ragione sono segnalati con l'aggiunta della specifica «2012».

motivato in parte dalle proprie esperienze intellettuali personali che gli permisero di essere in grado di aprire le sue ricerche a nuove domande, senza affiliarsi alla scuola di pensiero di uno dei suoi maestri e, al contrario, mettendone spesso in discussione le idee. Per analizzare il singolare porsi di Steinberg verso i suoi maestri nel corso degli anni cinquanta, però, non dobbiamo tanto volgerci ai suoi rapporti con Panofsky (con il quale Steinberg ebbe in verità un confronto critico più diretto solo agli inizi degli anni sessanta⁶), ma piuttosto ad alcuni docenti dell'IFA. Emblematico, infatti, fu lo scontro con il suo *advisor* di dottorato, Richard Krautheimer, che disapprovò la sua tesi sulla chiesa romana di San Carlo alle Quattro Fontane del Borromini. In quanto “figlio ribelle” Steinberg provò per sempre nei confronti del maestro un senso di colpa filiale, come lo studioso confessò all'amico Irving Lavin nel 1965: «Io, in Richard [Krautheimer], stimolo una reazione immediata di disapprovazione; lui, in me, stimola un senso di colpa filiale e d'iniquità»⁷. Ma l'idea di “colpa” o “ribellione” non restituisce pienamente l'operazione intellettuale di Steinberg. In un suo più tardo saggio degli anni settanta, *Resisting Cézanne*, dedicato ai rapporti tra Cézanne e Picasso, Steinberg ben definì con il termine di “resistenza” il modo in cui un allievo può accostarsi e osservare un maestro o un modello di riferimento in modo creativo. Il rapporto tra Picasso e Cézanne non fu una semplice influenza ma una complessa operazione di ricezione dove Picasso «non assimilò semplicemente quel che Cézanne aveva da insegnargli, ma il modo in cui poteva resistergli»⁸. Parole che ben si adattano a Steinberg spingendoci a domandarci: come apprese dagli insegnamenti dei suoi maestri dell'IFA il modo in cui poteva resistervi? Per comprendere come questa “resistenza” ebbe luogo si ricorrerà in questa sede a un certo schematismo che potrebbe sembrare semplicistico nel contrapporre Steinberg ai suoi “maestri”. In

6 I due studiosi si riavvicinarono alla fine degli anni cinquanta, mentre Panofsky stava lavorando al saggio sugli affreschi di Correggio nel convento di San Paolo a Parma (1961). Steinberg fu ringraziato in quell'occasione per alcune segnalazioni fatte allo studioso, come avvenne nuovamente anche nel successivo libro postumo su Tiziano (1969), cfr. E. Panofsky, *L'iconografia della camera di San Paolo del Correggio* [London 1961], Milano 2017, p. 52 nota 1; Id., *Tiziano. Problemi di iconografia* [New York 1969], Venezia 2009, p. 49, n. 43. L'ultima lettera a me nota tra i due, datata 1966, aveva come argomento Michelangelo. Per la corrispondenza si veda GRI, *LSRP* (2012), box 4 [T4/63], Correspondence filed by name, G-Panofsky, *Panofsky*. Su Tiziano, Steinberg ebbe modo di seguire anche le conferenze di Panofsky preparatorie al suo libro e tenute all'IFA nel 1963, cfr. GRI, *LSRP*, VII, Course notes, box 27 B-C, *Titian* (1963). Per un confronto tra Steinberg e Panofsky su Tiziano e la sua *Presentazione al Tempio* cfr. G. Tagliaferro, *The “Eternal Mystery of the Picture Plane”: Leo Steinberg’s Unfinished Study on Titian*, “Getty Research Journal”, 12, 2020, pp. 151-193, soprattutto pp. 164-165, 172-173.

7 GRI, *LSRP* (2012), box 1 [T1/63], Professional correspondence, 1944-1988, 1965, 11 december: «I in Richard stimulate disapproval as an immediate automatic response; he in me stimulates a sense of filial guilt and wrongdoing». In altra sede Steinberg ha affermato: «I had learned a hell of a lot from Lotz, as I had from Krautheimer. They both rejected me, I think unjustly, and I was repeating, reenacting with both men, the pattern that came out of my family life. I was turning them into father figures to become once again the rebellious son»; cfr. *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), p. 97.

8 L. Steinberg, *Resisting Cézanne: Picasso’s “Three Women”*, “Art in America”, 66, 6, 1978, pp. 114-133, citazione a p. 116.

tal senso non si vuole certamente ridurre la portata e la complessità delle posizioni critiche e teoriche di autori come Panofsky o Krautheimer che, in altra sede, sarebbe impensabile ricondurre a uno stesso insieme sotto la livellante etichetta di “maestri”. Ciò che si vuole qui restituire è piuttosto il punto di vista “situato” di uno studente e allievo che, nel contesto della propria istituzione accademica, cercava di dimostrare le proprie capacità critiche personali e la sua originalità. Dare conto oggi di queste divergenze tra Steinberg e i suoi maestri è estremamente rilevante per correggere una erronea percezione del lavoro dello studioso che potrebbe apparire per certi versi un semplice continuatore delle precedenti tradizioni metodologiche: una lettura certamente condizionata dal fatto che lo studioso mai si adeguò a quelle tendenze che in America, soprattutto dalla fine degli anni sessanta, misero in discussione la tradizione dei professori europei dietro le spinte di nuove istanze sociali, ovvero quelle tendenze che saranno poi raggruppate successivamente sotto l’etichetta di *New Art History*. Così, espulso dal “canone” metodologico e teorico americano, Steinberg è stato solo negli ultimi recentissimi anni protagonista di una rilettura orientata a dare ragione dell’attualità e dell’originalità delle sue idee per la pratica storico-artistica di oggi, mettendone soprattutto in evidenza il carattere prettamente “visivo” del suo metodo e la sua capacità di far agire nell’interpretazione la sua soggettività in quanto spettatore⁹. Una siffatta rivalutazione, però, non può prescindere da una più precisa analisi storica dei “fondamenti” critici del lavoro di Steinberg e soprattutto dall’analisi del momento “fondativo” della formazione dello studioso¹⁰.

Se recentemente alcuni contributi hanno analizzato i primissimi scritti teorici di Steinberg degli anni cinquanta, nati sotto il segno di autori come Panofsky e Schapiro (si vedano a tal proposito gli studi di Michael Hill e di Claudia Cieri Via), e il successivo tentativo di Steinberg negli anni sessanta di distanziarsi da Panofsky (episodio analizzato da Giorgio Tagliaferro), l’intervallo cronologico tra questi due estremi, preso in esame in questa sede, necessita ancora di chiarimenti. Attraverso gli scritti di Steinberg e con l’ausilio dei materiali dello studioso conservati al Getty Research Institute di Los Angeles, si ripercorreranno i primi anni da studente fino ad arrivare alla stesura dei suoi due progetti di dottorato, il primo (mai completato) sull’*Afterlife of Romanesque Art* e

⁹ Alcuni di questi aspetti sono considerati, ad esempio, negli interventi del convegno *Leo Steinberg Now* (tenutosi a Roma nel 2017), in corso di pubblicazione. Una sorta di testamento steinberghiano per la storia dell’arte emerge in A. Nagel, *Introduction*, in L. Steinberg, *Michelangelo’s Painting. Selected Essays*, a cura di S. Schwartz, Chicago-London 2019, pp. XI-XIV. Sull’apporto di Steinberg allo studio delle riproduzioni e delle immagini non artistiche, si veda: T. Casini, *There’s no end to the enduring use of the fresco*, in *Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazione e diffusione*, a cura di T. Casini, Roma 2020, pp. 49-157. La presente bibliografia è solo rappresentativa di un dibattito aperto e non ancora pienamente strutturato.

¹⁰ In assenza ancora di una monografia dedicata al lavoro di Steinberg, un tentativo di compiere una tale analisi complessiva è stato avanzato nella mia tesi di dottorato alla quale mi permetto di rimandare: *L’arte come unità del molteplice. I fondamenti critici di Leo Steinberg*, Università di Roma “La Sapienza”, 2018. Per un inquadramento generale di Steinberg si veda anche M. Hill, ad vocem *L. Steinberg*, in *Encyclopedia of Aesthetics*, VI, a cura di M. Kelly, Oxford 2014, pp. 44-47.

la già citata tesi su San Carlino del Borromini, che segnò la definitiva cesura con la formazione dell'IFA. Si mostrerà come Steinberg sviluppò e sperimentò, già nel corso degli anni cinquanta, una propria impostazione metodologica che, nei suoi presupposti, anticipa alcune delle componenti che connoteranno gli scritti successivi più celebri come, solo per ricordarne alcuni, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (1972), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (1983), o i suoi numerosi saggi su Michelangelo (che oggi possiamo nuovamente apprezzare nelle due antologie appena comparse)¹¹. Già negli anni cinquanta, si può intravedere la figura dello studioso che considera le opere d'arte e le immagini come il “documento primario” dell'interpretazione, rendendole portatrici di un contenuto visivo che, solo attraverso complessi processi di figurazione, l'artista può rendere manifesto agli occhi dell'osservatore in una forma alternativa e indipendente dai limiti verbali dei testi. Lo Steinberg, dunque, che attribuisce allo spettatore e alla sua esperienza un ruolo d'investigazione non secondario rispetto all'erudizione e alla ricostruzione filologica, ricucendo così la distanza tra l'arte del passato e quella contemporanea, tra storia e critica, tra oggettività e soggettività. Così facendo sfidò alcuni dei presupposti dell'approccio storico dei suoi maestri tedeschi che, nei loro anni americani, rinunciarono alle speculazioni teoriche del precedente periodo europeo abbracciando una concezione sempre più pragmatica dell'indagine storico-artistica¹². Sebbene Steinberg ereditò da loro una certa refrattarietà alla teorizzazione sistematica (che dopo i primi tentativi degli anni cinquanta risulta infatti rara nel suo lavoro), non smise d'altronde di riflettere sui fondamenti della disciplina attraverso le sue indagini mirate solitamente allo studio di singole opere d'arte.

2. Steinberg e l'IFA: una questione di “affinità elettive”?

Prima di giungere negli Stati Uniti, Steinberg aveva trascorso venticinque anni in Europa. Negli anni londinesi, in quanto studente d'arte alla Slade School, nonché già autore di articoli (anche su tematiche artistiche)¹³, egli ebbe certamente familiarità

11 Steinberg, *Michelangelo's Sculpture*, cit. (vedi nota 1); Id., *Michelangelo's Painting*, cit. (vedi nota 9). Per il primo volume si veda la recensione di Tommaso Casini in “Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A.”, 2019, pp. 55-59. Per il secondo volume si veda la recensione di Michael Hill nel presente numero, pp. 99-103.

12 Cfr. ad esempio C.S. Wood, *Art History's Normative Renaissance*, in *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, a cura di A.J. Grieco, M. Rocke, F. Gioffredi Superbi, Firenze 2002, pp. 65-92.

13 Tra il 1941 e il 1944 Steinberg collaborò con varie riviste come “Lilliput”, “New Review” e “Picture Post”, scrivendo articoli promulgativi su tematiche di storia della musica e dell'arte, di politica e di questioni internazionali. Egli fu coinvolto anche nella propaganda bellica inglese messa in atto dal British Council e dal Ministero dell'Informazione durante la guerra. Nel 1942 intervenne al programma radiofonico della BBC Empire Service e gli fu affidato dal Ministero la scrittura di una serie di articoli dal titolo *Art and War: the Past, Present and Future of British Art*, da pubblicarsi sulla rivista “Persian Quarterly”. In questo periodo egli firmò spesso i suoi scritti con vari pseudonimi come John Avon e Vladimir Baranov.

con i dibattiti estetici, allora vivi nel contesto inglese, con l'affermarsi delle tendenze moderniste e astrattiste e il formarsi di un approccio formalista incentrato principalmente sull'idea di autonomia e autoreferenzialità della forma. Autori come Roger Fry, Clive Bell e Herbert Read costituirono i suoi primi modelli critici¹⁴. Proprio a questi autori Steinberg reagì dopo il suo arrivo negli Stati Uniti e ancor prima di divenire studente all'IFA. I suoi primi tentativi d'individuare una via alternativa di definizione della forma si possono rintracciare in due saggi pubblicati nei primissimi anni cinquanta: *The Twin Prongs of Art Criticism* (comparso sulla "Sewanee Review" nel 1952) e *The Eye is a Part of the Mind* (comparso sulla "Partisan Review" nel 1953). Definiti dallo stesso studioso «un rito di passaggio, una dichiarazione d'indipendenza dall'indottrinamento formalista» del periodo inglese¹⁵, questi saggi rappresentano quasi una rarità nella produzione di Steinberg che, nel corso della sua carriera, sarà sempre più refrattario alla stesura di testi teorici. Nei primi anni cinquanta, invece, la ricerca storica e la riflessione filosofica costituivano i due poli di un dualismo costante nel pensiero dello studioso che, prima di prendere definitivamente la decisione di dedicarsi alla storia dell'arte all'IFA, aveva anche pensato d'indirizzarsi piuttosto allo studio della filosofia¹⁶. Inoltre, nel 1952, come si evince da una lettera dell'amico del periodo londinese lo scrittore John Symonds¹⁷, Steinberg aveva già avuto l'idea di scrivere un libro d'arte e d'estetica che mai vide la luce ma del quale, i due menzionati saggi, costituiscono forse una traccia¹⁸.

Le posizioni di entrambi i saggi sono complesse e la loro analisi oltrepassa gli obiettivi di questo contributo, ma essi racchiudono alcuni nuclei fondamentali che guideranno gli interessi di Steinberg durante la sua formazione all'IFA¹⁹. Emerge infatti il tentativo dello studioso di prendere le distanze da un certo formalismo che considera la forma come un elemento "puro", autonomo e autoreferenziale, senza tener conto del rapporto e della compenetrazione di quest'ultima con tutta la sfera degli aspetti rappresentativi, narrativi, psicologici, simbolici e contenutistici dell'opera:

14 La copia di Steinberg del libro di Roger Fry, *Vision and Design* (ed. Penguin Books, 1937), è ancora in possesso di Sheila Schwartz. Fu acquistata dopo il 1938, come riporta l'indicazione scritta a matita sul frontespizio.

15 L. Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago 2007 (prima edizione 1972), p. XXI.

16 L'idea di dedicarsi alla filosofia nacque in Steinberg dopo aver seguito alla Columbia University un corso sulla *Critica della Ragion Pura* di Kant tenuto dal professor Paul Henle (1908-1962), cfr. *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 2-4.

17 Sull'amicizia con questo scrittore cfr. Ivi, pp. 26-27.

18 GRI, *LSRP* (2012), box 1 [T1/63], Professional correspondence, 1944-1988, 1952, 22 Jan., f. 1. Symonds scrisse a Steinberg: «I am glad you've decided to write a book. You're a fine writer and you have the widest knowledge on art of anyone I know or know of among living writers on the subjects, so, if you can stop being bashful, you should write a great book».

19 Per un'analisi di questi saggi cfr. M. Hill, *Leo Steinberg vs Clement Greenberg, 1952-72*, "Australian and New Zealand Journal of Arts", 14, 1, 2014, pp. 21-29; C. Cieri Via, *Leo Steinberg: "Art Criticism"*, in *Leo Steinberg Now*, cit. (vedi nota 1).

elementi che per Steinberg, proprio attraverso la forma, acquistano una dimensione “visiva”, divenendo formalmente rilevanti per comprendere le intenzioni e il linguaggio di un’opera²⁰. Nessuna distinzione, da questo punto di vista, tra l’arte figurativa del passato e l’arte astratta moderna: il contenuto infatti non si esprime nella sola rappresentazione, ragion per cui anche l’arte contemporanea astratta – ormai “purificata” dalla presenza di elementi rappresentativi – non costituirebbe un’arte priva di contenuto. Per Steinberg, infatti, tutte le forme di arte rispondono al comune impulso e capacità di fissare il pensiero umano in «forma visiva». In tal senso il naturalismo non costituirebbe una registrazione acritica e fotografica della realtà percepita dall’occhio, ma la raffigurazione di una certa interpretazione “mentale” del mondo che fa capo a specifiche definizioni storicizzabili e culturalmente collocate della percezione della realtà. Così, anche l’astrazione, rappresenterebbe altrettanto un tentativo di registrare, in forma diversa, la realtà fenomenologica del mondo che ci circonda: una realtà che non è più costituita da apparenze esteriori ma da pure energie cinestetiche, forze e spinte dinamiche dei corpi nello spazio²¹.

Ospitati sulle pagine di due delle maggiori riviste che avevano animato il dibattito critico negli Stati Uniti²², questi due contributi mostrano uno Steinberg già particolarmente affine a quella definizione di storia dell’arte che i professori emigrati dall’Europa stavano introducendo negli ambienti accademici statunitensi. Ovvero una concezione dell’opera d’arte dove forma, contenuto e contesto storico-culturale risultano strettamente interconnessi. Una storia dell’arte indirizzata a concepire lo stile come un prodotto storico complesso, escludendo la possibilità di fissare in termini aprioristici le qualità estetiche immutabili dell’arte e liberando così le opere, gli stili e gli artisti da certi pregiudizi estetici dettati dal gusto del momento. Come già notato da Claudia Cieri Via, le riflessioni di Steinberg dei primi anni cinquanta trovano un’eco in autori come Panofsky e Meyer Schapiro (quest’ultimo professore alla Columbia University di New York). La definizione “simbolica” della forma avanzata da Steinberg sembra inoltre evocare quella concezione cassireriana che Panofsky aveva abbracciato nel periodo europeo e che, negli Stati Uniti, veniva anche riproposta nella teoria estetica avanzata dalla filosofa Susanne Langer, figura altrettanto vicina a Steinberg²³. La forma come

20 Cfr. L. Steinberg, *The Twin Prongs of Art Criticism*, “Sewanee Review”, 60, 3, 1952, pp. 418-444.

21 Cfr. L. Steinberg, *The Eye is a Part of the Mind*, “Partisan Review”, 20, 2, 1953, pp. 194-212; ripubblicato in Id., *Other Criteria*, cit. (vedi nota 15), pp. 289-306.

22 La “Sewanee Review”, una delle prime riviste fondate negli USA alla fine dell’Ottocento, aveva ospitato dagli anni trenta i contributi dei massimi esponenti del *New Criticism* letterario anglosassone e americano. La “Partisan Review”, invece, fondata nel 1934 da un gruppo d’intellettuali marxisti rivoluzionari, accolse negli anni cinquanta importanti interventi per il dibattito estetico e artistico di quel periodo, ospitando autori come Meyer Schapiro, Clement Greenberg e Susan Sontag. Cfr. A.M. Wald, *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill 1987. Si veda anche F. Orton, G. Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, “Art History”, 4, 1981, pp. 305-327.

23 Langer deve aver trovato d’interesse la concezione simbolica di Steinberg, fu infatti lei a proporre

veicolo di un contenuto e, viceversa, il contenuto come un qualcosa di esprimibile solo attraverso lo sviluppo di specifici mezzi formali e tecnici trovava d'altronde paralleli con *Gothic Architecture and Scholasticism* che Panofsky aveva pubblicato nel 1951, nonché con quella definizione di stile che Schapiro aveva proposto nel 1953 nel noto saggio *Style*, anche questo da includere certamente tra le letture di Steinberg²⁴. A Schapiro, inoltre, Steinberg sembra aver guardato per l'invito a storicizzare l'arte astratta contro quella definizione teleologica e astorica che del Modernismo aveva dato Alfred H. Barr nella nota mostra newyorchese del 1936 *Cubism and Abstract Art*²⁵. Sebbene tutti questi autori non trovino una dovuta rappresentazione nella bibliografia citata nei due saggi di Steinberg, lo studioso doveva certamente essergli debitore e conoscerne pienamente il lavoro. Infatti, oltre a seguire già liberamente agli inizi degli anni cinquanta alcuni dei corsi dell'IFA (tra cui alcune conferenze di Panofsky), Steinberg ebbe anche un diretto incontro con Panofsky, Schapiro e Langer nel 1953. Steinberg tenne, dal 1951 al 1955, alcuni corsi presso il già citato centro culturale ebreo YMHA alla 92nd Street Y nell'Upper East Side. Durante queste lezioni, destinate a un pubblico eterogeneo ma colto, egli affrontò svariate tematiche di storia dell'arte come documenta una lettera al padre del 1952: «Ho tenuto 37 conferenze in 6 mesi [...]. Cronologicamente ho coperto dal 30.000 a.C. alle mostre correnti. Geograficamente, dal Giappone al Congo, fino a New York. I miei soggetti includono la Filosofia orientale, la Scolastica medievale, la Fisica classica e moderna, la storia della fotografia, la fisiologia dell'occhio, l'evoluzione dell'archeologia, dell'estetica, della storia dell'arte e l'analisi formale delle opere d'arte»²⁶. Parole che trovano riscontro nei programmi del YMHA dove è possibile individuare i titoli dei corsi tenuti dallo studioso²⁷. È in questo contesto che, tra l'ottobre e il dicembre del 1953, Steinberg ebbe anche modo d'invitare a tenere alcune conferenze nel suo corso i tre illustri professori: Panofsky

a Steinberg di ripubblicare il suo *The Eye is a Part of the Mind* nel volume da lei curato *Reflections on Art: a Source Book of Writing by Artists, Critics, and Philosophers*, New York 1958. Su Steinberg e Langer si vedano le osservazioni in M. Piccioni, «Two Moving Bodies». *Sul rapporto tra arte e scienza nella critica steinberghiana*, in *Leo Steinberg Now*, cit. (vedi nota 1).

24 Questi paralleli sono stati già notati da Claudia Cieri Via. A sostegno della sua tesi si conferma in questa sede che Steinberg possedeva una copia del saggio di Schapiro *Style* (pubblicato in *Anthropology Today*, a cura di A.L. Kroeber, Chicago 1953) che gli fu donato dallo stesso Schapiro nel 1953, sebbene gli fu autografata dall'autore solo nel 1978 durante una cena con Albert E. Elsen e consorte presso la casa di Schapiro, cfr. GRI, LSRP (2012), box 25 [T28/63], Miscellaneous, Meyer Schapiro.

25 Cfr. M. Forti, *Le forme dell'Astrattismo: Meyer Schapiro, Alfred H. Barr Jr., e il dibattito negli Usa alla fine degli anni Trenta*, in *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, a cura di L. Bortolotti, C. Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte, Milano 2010, pp. 151-170. Si veda anche S. Noyes Platt, *Modernism, Formalism, and Politics: The Cubism and Abstract Art Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art*, "Art Journal", 47, 4, 1988, pp. 284-296.

26 Lettera al padre del 13 maggio 1952, su comunicazione di Sheila Schwartz.

27 Nel 1951-1952: *The Elements of Art; The Sources of Contemporary Art; An Introduction to Art and Aesthetics; An Outline History of Art and Drawing*. Nel 1952-1953: *Modern Art, its Background and Scope; Art History as a Contemporary Issue*. Nel 1953-1954: *Six Topics Suggested by Contemporary Art*.

(con un intervento dal titolo *Texts and Pictures: Traffic Accidents on the Roads of Tradition*)²⁸, Schapiro (che si concentrò sui rapporti tra arte moderna e scienza) e Langer (con la conferenza *The Meaning of Expressiveness in Art*).

Al momento del suo ingresso all'IFA nel 1954, Steinberg era dunque uno studente "anomalo", più grande di almeno dieci anni rispetto all'età media dei suoi colleghi, e con un percorso intellettuale che aveva già assunto una propria direzione ben determinata grazie alle sue esperienze personali tra Londra e New York, con alle spalle un *background* da artista, da scrittore, da traduttore, da saggista, da conferenziere e da teorico. Nei primi anni cinquanta, prima ancora di porsi sotto la guida dei suoi futuri maestri, Steinberg aveva già visto nel loro approccio all'arte un correttivo al formalismo del precedente periodo inglese. Negli insegnamenti dell'IFA avrebbe poi trovato ulteriori strumenti metodologici per affrontare quelle questioni del rapporto tra forma e contenuto, tra giudizio estetico e mutazione storica del gusto che egli aveva abbozzate nei suoi due primi saggi di debutto.

3. L'IFA attraverso gli occhi di uno studente

Fondato nel 1923, l'IFA era negli anni cinquanta uno dei centri universitari più rappresentativi per la storia dell'arte negli Stati Uniti. Sotto la direzione di Walter W.S. Cook – al quale si è voluto attribuire la storica frase «Hitler shakes the tree and I pick up the apples» – l'istituto accolse numerosi studiosi europei, soprattutto ebrei tedeschi emigrati dopo l'introduzione delle leggi razziali nel 1933²⁹. Nel 1938 gli studiosi europei erano quasi la metà del corpo docenti. Erano stati invitati all'istituto, tra gli altri: Walter Friedlaender, Adolph Goldschmidt, Richard Krautheimer, Karl Lehmann,

28 In una lettera del 6 maggio 1953 indirizzata da Panofsky a Steinberg, il professore scriveva: «I remember you and our conversation about the possibility of a talk at the YMHA very well and would be quite willing to accept your invitation provided that I may repeat what may be called a canned lecture instead of coming up with something flesh». Egli proponeva dunque il testo di una conferenza già in precedenza pronunciata il cui soggetto riassumeva in questi termini: «It is a kind of survey of misunderstandings (both of works of art by writers and of written sources by artists) which prove to be interesting in one way or another». Inoltre Panofsky specificava, considerando il pubblico del YMHA: «There will be some Latin and even Greek involved, but I shall be careful to explain the thing in such a way that a normal layman will not have too much difficulty in following». La lettera è pubblicata in *Erwin Panofsky Korrespondenz 1950 bis 1956*, a cura di D. Wuttke, III, Wiesbaden 2006, p. 427.

29 K. Brush, *The Unshaken Tree. Walter W.S. Cook on German Kunstwissenschaft in 1924*, "Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", 52-53, 1998-1999, pp. 25-51. Cfr. anche Id., *German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts*, "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 26, 1999, pp. 7-36. Sull'IFA cfr. H. Bober, *The Gothic Tower and the Stork Club*, "Arts and Sciences", 1, 1962, pp. 1-8; C.H. Smyth, *The Department of Fine Arts for Graduate Students at New York University*, in *The Early Years of Arts History in the United States. Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars*, a cura di C.H. Smyth e P.M. Lukehart, Princeton 1993, pp. 73-78.

Erwin Panofsky (inserito nel programma dell'Institute for Advanced Studies³⁰), Alfred Salmons, Martin Weinberger. Inoltre, Richard Ettinghausen e Julius S. Held furono presenti per un breve periodo³¹. Sotto la guida di questi studiosi l'IFA fu indirizzato alla tradizione intellettuale europea e della *Kunstwissenschaft* tedesca, sebbene il passaggio dall'Europa all'America segnò per molti di loro un radicale ripensamento concettuale e linguistico del loro approccio alla disciplina, ora adeguato alle necessità della società statunitense³². Si registrò tendenzialmente un rifiuto della riflessione teorica della loro fase europea, a favore invece di un approccio più pragmatico, finalizzato a comprendere le opere nel loro contesto storico-culturale, unendo l'analisi formale e l'attribuzione con gli strumenti dell'indagine iconografica e iconologica e degli aspetti materiali e sociali. In ciò Steinberg individuò un possibile correttivo ai limiti di ogni teoria estetica aprioristica, preferendo investigare attraverso la storia del gusto e della ricezione il mutare dei giudizi estetici e dei valori attribuiti all'arte o a un certo stile. Dietro queste spinte lo stesso Steinberg abbandonerà tendenzialmente le teorizzazioni dei primi anni cinquanta, sviluppando un certo scetticismo verso la possibilità della teoria di poter abbracciare con le sue formulazioni tutta l'arte nella sua complessità storica.

Cosa prevedesse la didattica dell'IFA in quegli anni e quali orientamenti metodologici o interessi storico-cronologici fossero predominanti tra i corsi è possibile ripercorrerlo anche grazie all'aiuto di Steinberg. Un'istantanea dell'istituto in quegli anni ci viene infatti fornita proprio dai quaderni dove lo studente raccolse ordinatamente gli appunti dei corsi e dei seminari da lui seguiti (vedi la Tabella in appendice)³³. Tra

30 Della vasta bibliografia su Panofsky e le sue vicende intellettuali negli Stati Uniti si rimanda qui a C.H. Smyth, *Thoughts on Erwin Panofsky's First Years in Princeton*, in *Meaning in the Visual Arts*, a cura di I. Lavin, Princeton 1995, pp. 353-361; I. Lavin, *American Panofsky*, in *Migrating Histories of Art: Self-translations of a Discipline*, a cura di M.T. Costa e H.C. Hönes, Berlin-Boston 2019, pp. 91-96. Nonché, anche per ulteriore bibliografia, a C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma 2009, capp. IV, V, VI. Sulle mutazioni concettuali del suo lavoro si veda anche M.A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Milano 1991; J. Elsner, K. Lorenz, *The Genesis of Iconology*, "Critical Inquiry", 38, 3, 2012, pp. 483-512. Rimane inoltre fondamentale E. Panofsky, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti*, in Id., *Il significato nelle arti visive* [Garden City, N.Y., 1955], Torino 1999, pp. 305-329.

31 Sugli studiosi emigrati cfr.: C. Eisler, *Kunstgeschichte American Style: A Study in Migration*, in *The Intellectual Migration*, a cura di D. Fleming e B. Baylin, Cambridge 1969, pp. 544-629; L.A. Coser, *Refugee, Scholars in America. Their Impact and their Experiences*, New Haven-London 1984, pp. 255-260; A. Heilbut, *Exiled in Paradise. German Refugee Artists and Intellectuals in America from 1930s to the Present*, Berkeley 1997; K. Michels, *Transfert et transformation: le période allemande dans l'histoire de l'art américaine*, in *Exilés+émigrés. L'exode des artistes européens devant Hitler*, a cura di S. Barron, Montréal-Los Angeles 1997, pp. 304-316; Id., «Pineapple and Mayonnaise – Why not?». *European Art Historian Meet New World*, in *The Art Historian National Tradition and Institutional Practices*, a cura di M.F. Zimmermann, New Haven-London 2003, pp. 57-66.

32 *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 80-85. Steinberg ricorda di aver letto in quegli anni anche gli scritti della tradizione storico-critica tedesca dell'Ottocento e del Novecento tra i quali Heinrich Wölfflin, Gerhard Krahmer e Franz Kugler, cfr. Ivi, pp. 100-105.

33 La Tabella in appendice è stata elaborata a partire dal *transcript* degli esami rilasciato dall'IFA allo stesso Steinberg e integrata con i quaderni di appunti di Steinberg da me individuati presso il Getty

il 1950 e il 1953, ancor prima di essere ufficialmente iscritto, Steinberg ebbe modo di seguire i corsi di Harry Bober sull'arte bizantina, di Herbert Weissberger sull'arte islamica, di Karl Lehmann sull'arte egizia e greca, di Alfred Salmony su quella preistorica e giapponese e di Panofsky sulla pittura fiamminga del XV secolo, pressoché paralleli alla pubblicazione del suo noto libro *Early Netherlandish Painting*³⁴. Dopo il 1954 Steinberg seguì invece con assiduità, oltre ai già citati Lehmann e Bober, i corsi di Walter Friedlaender, Richard Krautheimer e Wolfgang Lotz. Gli appunti venivano a volte dattiloscritti da Steinberg e arricchiti da note personali. Lo studioso curava particolarmente anche l'apparato illustrativo, accompagnando gli appunti con immagini ritagliate, riproduzioni fotografiche o disegni e schemi di sua mano. Anche da storico dell'arte Steinberg continuò, infatti, a far ricorso alle sue abilità artistiche come utile strumento di analisi e indagine visiva delle opere: nei quaderni dell'IFA, ad esempio, i disegni sono impiegati per memorizzare le opere e i dettagli mostrati a lezione e per sopperire all'assenza di riproduzioni fotografiche³⁵ (figg. 2-3).

Dai corsi seguiti da Steinberg si deduce come l'arte medievale ricoprisse un ruolo centrale nella formazione dell'IFA, confermando così una tendenza radicata nel contesto statunitense fin dall'inizio del secolo. All'arte medievale erano dedicati soprattutto i corsi di Krautheimer e di Bober. Con Bober (1915-1988) Steinberg, più giovane di soli cinque anni, intrattene un rapporto di amicizia fin dai primi anni cinquanta. Bober, che aveva studiato all'IFA dal 1936, fu uno dei più brillanti allievi di Panofsky, dal quale trasse alcuni degli aspetti principali del suo metodo, specializzandosi sui manoscritti miniati medievali e l'iconografia astrologica³⁶. Fu soprattutto al rapporto tra immagini e testi che Bober orientò dunque i suoi insegnamenti, concentrandosi soprattutto sugli *schemata*, ovvero quelle forme di organizzazione concettuale impiegate nel Medioevo per ordinare la conoscenza umana³⁷. Se Bober fu la “prima guida”

Research Institute di Los Angeles. Steinberg, infatti, ha spesso seguito corsi supplementari per il proprio interesse personale come è testimoniato dalla discordanza tra gli esami ufficialmente inclusi nel *transcript* e gli appunti custoditi a Los Angeles. Gli appunti universitari si dividono tra il fondo già inventariato e donato negli anni novanta: GRI, *LSRP*, VII, Course notes, box 13-28; e il fondo donato dopo la morte dello studioso e non ancora inventariato: GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers.

34 GRI, *LSRP*, VII, Course notes, box 14, folder 1-3, 15-17C.

35 Sull'uso del disegno nella pratica storico-artistica di Steinberg cfr. 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* (2), a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Roma 2018, pp. 295-302; J. Koering, *Dessiner voir. Steinberg et l'enquête graphique*, in *Leo Steinberg Now*, cit. (vedi nota 1).

36 Su Bober: C.H. Smyth, L.J. Majewski, W. Dynes, *Introduction*, “Gesta”, 20, 1, *Essays in Honor of Harry Bober*, 1981, s.n.p.; *In Memoriam Harry Bober (1915-1988)* (Institute of Fine Arts, New York, 20 novembre 1988), New York 1988; B. Drake Boehm, *Harry Bober (1915-1988)*, “Gesta”, 28, 1, 1989, pp. 103-106.

37 Proprio per un corso di Bober del 1955, Steinberg scrisse un elaborato conclusivo dedicato alle prime raffigurazioni delle Sette Arti liberali nell'arte medievale. Egli mostrava già di saper padroneggiare gli strumenti dell'iconografia, ripercorrendo con attenzione le fonti testuali per delineare l'origine e lo sviluppo dell'idea delle Sette Arti, compiendo così un'analisi parallela ed erudita delle immagini e dei testi antichi e medievali, cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *Liberal Arts in the*

di Steinberg, un ruolo ancora maggiore lo ebbe Krautheimer (1897-1994) del quale Steinberg divenne inizialmente uno degli allievi prediletti. Formatosi a Monaco con Heinrich Wölfflin e Paul Frankl, e a Berlino con Adolph Goldschmidt, Krautheimer perse il ruolo d'insegnante a Marburgo a causa delle leggi razziali e giunse negli Stati Uniti nel 1935 insegnando all'Università di Louisville nel Kentucky (1935-1937) e al Vassar College (1937-1952). Fu docente in modo stabile all'IFA dal 1952 fino al pensionamento nel 1971³⁸. Steinberg ebbe modo di seguirne vari corsi, dedicati ai suoi grandi temi di ricerca: dall'architettura paleocristiana e bizantina a quella carolingia e romanica³⁹. Il metodo di Krautheimer era caratterizzato dalla volontaria astensione da ogni speculazione teorica per confrontarsi direttamente con le opere e le fonti. Egli considerava, di volta in volta, gli aspetti stilistici e formali (con una precisa descrizione degli edifici, degli elementi architettonici e delle tipologie delle piante), tecnici e materiali, tanto quanto la funzione liturgica, la committenza e in generale il ruolo culturale, sociale e ideologico dell'architettura.

Oltre all'arte medievale, il secondo grande ambito di ricerca al centro degli insegnamenti seguiti da Steinberg fu il Barocco: un dato assai rilevante giacché l'interesse per il Seicento e il Settecento si diffuse tra gli studiosi statunitensi soprattutto a partire dagli anni cinquanta. Nella prima metà del Novecento, il Barocco era stato in effetti al centro di un interesse tutto europeo che aveva i suoi centri nella scuola austriaca e tedesca e in quella italiana. Negli Stati Uniti la riscoperta di questo periodo si avviò solo a partire dagli anni della Seconda Guerra mondiale proprio grazie al contributo di alcuni studiosi emigrati⁴⁰. Già nel 1934 Panofsky tenne negli Stati Uniti la confe-

Middle Ages. La tematica scelta (l'illustrazione dei codici) e il metodo d'indagine presentano chiari rimandi agli insegnamenti di Bober e, nello specifico, al suo concetto di *schemata*, argomento al quale era dedicato proprio uno dei corsi seguiti da Steinberg (cfr. Tabella in appendice). Per il concetto di *schemata* cfr. H. Bober, *In Principio: Creation before Time*, in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, a cura di M. Meiss, I, New York 1961, pp. 13-28.

38 Su Krautheimer cfr.: J.S. Ackerman, *Richard Krautheimer: an Homage*, in *Rome: Tradition, Innovation and Renewal*, Victoria 1991, pp. 81-91; N. Adams, J.S. Ackerman, P. Askew *et al.*, *In Memoriam: Richard Krautheimer (1897-1994)*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 54, 1, 1995, pp. 4-7, 115-121; W. Sauerländer, *Richard Krautheimer*, "Burlington Magazine", 137, 1103, 1995, pp. 119-120; *In Memoriam Richard Krautheimer*, relazione della giornata di studi (Roma, 20 febbraio 1995), a cura di J. Kliemann, Roma 1997; K. Parker, *L'Histoire de l'Art e l'Exil: Richard Krautheimer et Erwin Panofsky*, in *Exilés+émigrés* cit. (vedi nota 31), pp. 317-325; D. Kinney, *Richard Krautheimer at the Institute of Fine Arts*, "Byzantinische Forschungen", 27, 2002, pp. 177-195; J.S. Ackerman, *Richard Krautheimer*, "Proceedings of the American Philosophical Society", 148, 2, 2004, pp. 229-234; D. Kinney, *Civis romanus. Richard Krautheimer*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Die Geschichte des Instituts 1913-2013*, a cura di S. Ebert-Schifferer e M. von Bernstorff, München 2013, pp. 192-199; C.B. McClendon, *Encounter: Richard Krautheimer*, "Gesta", 54, 2, 2015, pp. 123-126. Si veda anche la sua autobiografia: R. Krautheimer, *And Gladly Did He Learn and Gladly Teach*, in *Rome: Tradition*, cit. (vedi sopra), pp. 93-126; cfr. anche Id., *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Torino 1993, pp. XIII-XLIV.

39 Per i corsi di Krautheimer cfr. GRI, *LSRP*, Course notes, VII, box 23B (*Byzantine Art in the Age of Justinian*, 1950, 1957, 1958); box 24 B-C (*Carolingian and Romanesque Architecture*, 1958).

40 T. Marder, *Renaissance and Baroque Architectural History in the United States*, in E. Blair

renza *What is Baroque?*, considerata anni dopo da Steinberg una delle «più brillanti esposizioni dello sviluppo dell'arte del XVI e XVII secolo», a tal punto da proporre lui stesso la pubblicazione nel 1959 alla casa editrice Harper&Brothers (progetto mai concretizzatosi: solo nel 1995 la conferenza fu infatti pubblicata)⁴¹. Non minore fu l'apporto di Wolfgang Stechow, professore all'IFA, che già nel 1946 pubblicava un saggio sulla definizione di Barocco nel *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, curando poi, insieme Charles Parkhurst, il catalogo della mostra sulla pittura italiana del Seicento tenuta, con grande successo, all'Allen Memorial Art Museum di Oberlin in Ohio nel 1952⁴². Nel corso degli anni cinquanta il Barocco aveva attratto ormai l'attenzione del mondo accademico statunitense tanto quanto del pubblico, dei collezionisti e delle istituzioni museali. Alla fine del decennio la situazione era dunque sensibilmente mutata a tal punto che Panofsky, nel 1960, valutava il suo saggio del 1934 (alla cui pubblicazione fu più volte refrattario) «molto poco attuale oggi, dopo che un'intera generazione di storici dell'arte, non solo americani, ha dedicato tanti sforzi alla ricerca sull'arte barocca»⁴³. L'IFA poteva contare su alcuni importanti nomi di specialisti del Seicento, tra cui il già citato Stechow. Steinberg ebbe modo di seguirne nel 1956 un corso su Rubens che però il professore fu costretto, per motivi di salute, a far terminare a Walter Friedlaender⁴⁴. Formatosi a Berlino, Friedlaender insegnò a Friburgo, per poi giungere all'IFA nel 1935. Il Seicento aveva coinvolto molte delle sue ricerche dedicate ad esempio a Poussin e a Caravaggio⁴⁵. Su quest'ultimo Friedlaender pubblicò nel 1955 una monografia, i *Caravaggio Studies*, recensita dallo stesso Steinberg per la rivista *Arts* dove lodò il libro come un modello di «creative scholarship», soprattutto perché l'autore forniva uno dei primi tentativi di riconsiderare il realismo del Merisi, a lungo discriminato dalla critica, mettendone in luce il significato religioso

MacDougall, *The Architectural Historian in America* (Symposium, Washington, National Gallery, 1988), Hanover 1990, pp. 161-174; E.M. Zafran, *A History of Italian Baroque Painting in America*, in *Botticelli to Tiepolo. Three Centuries of Italian Painting from Bob Jones University*, a cura di R.P. Townsend, Tulsa 1994, pp. 21-99; *Aux origines d'un goût: La peinture baroque aux États-Unis / Creating the Taste for Baroque Painting in America*, a cura di A. Ottani Cavina e K. Christiansen, Paris 2015.

41 GRI, *LSRP* (2012), box 1, Professional correspondence: 1944-1988, *Nov. 17 1959*. Steinberg possedeva anche una copia dattiloscritta della conferenza di Panofsky: ivi, box 4, Correspondence filed by name, G-P, Panofsky. Per il testo si veda E. Panofsky, *Che cos'è il Barocco?*, in *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce* [Cambridge 1995], a cura di I. Lavin, Milano 2011, pp. 11-68.

42 W. Stechow, *Definitions of the Baroque in the Visual Arts*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 5, 2, 1946, pp. 109-115.

43 19 febbraio 1960, da Panofsky a W.B. Walker, cit. in I. Lavin, *Humor e stile nella storia dell'arte di Panofsky*, in *Tre saggi sullo stile*, cit. (vedi nota 41), pp. 154-155 nota 13. Agli inizi degli anni sessanta Wittkower affermò invece: «Studiosi anglo-americani che tra il 1920 e il 1930 e perfino tra il 1930 e il 1940 si mantennero a distanza [dal Barocco] si appassionano ora alle ricerche...», cfr. R. Wittkower, *Il barocco in Italia*, in *Manierismo, barocco, rococò. Concetti e termini*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 21-24 aprile 1960), Roma 1962, pp. 319-326.

44 *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 75-77.

45 K. Posner, D. Posner, C.H. Smyth, J. Coolidge, *Walter Friedlaender (1873-1966)*, "Art Journal", 26, 3, 1967, pp. 258, 260.

e culturale⁴⁶. Probabilmente è proprio a questo esempio di «creative scholarship» che Steinberg deve aver guardato quando presentò a Friedlaender il suo *paper* d'esame di fine corso su Rubens, dedicato all'analisi della funzione dei putti nei dipinti dell'artista fiammingo. Unendo insieme analisi iconografica, formale e della personalità dell'artista, Steinberg aveva impiegato il motivo figurativo dei putti per giungere alla “radice” del linguaggio formale di Rubens, tentando di replicare quell'analisi penetrante dello stile che Friedlaender aveva condotto su Caravaggio⁴⁷. Steinberg giungeva alla conclusione che i putti di Rubens – gioiosi, innocenti, ma anche sensuali – non avessero solo un ruolo funzionale sul piano iconografico e compositivo, ma fossero un vero e proprio simbolo artistico della personalità dell'artista e del suo atteggiamento positivo verso il mondo, nonché espressione della sua pittura fatta per esaltare i sensi e il piacere dell'occhio: «I putti ignudi gli servono per esprimere attitudini estremamente interne al cuore e ai sensi, per proiettare le sue qualità più nobili: la sua generosità e il suo disprezzo per gli ostacoli, la sua tenerezza e la sua sconfinata capacità di essere amichevole e amorevole, la sua sensuale esaltazione e pagana innocenza nel godimento della carne»⁴⁸.

Allo studio dell'architettura del XVII secolo Steinberg fu invece introdotto dallo stesso Krautheimer e da Wolfgang Lotz (1912-1981), sebbene ebbe modo anche di confrontarsi con Rudolf Wittkower (1901-1971), dal 1955 professore alla Columbia University e autore d'importanti studi sul Bernini e sul Seicento⁴⁹. Krautheimer, nonostante la sua dedizione all'arte medievale, dedicò al Barocco alcuni seminari e corsi seguiti da Steinberg, sebbene il suo testo più noto su questo periodo, *The Rome of Alexander VII*, comparve solo nel 1982⁵⁰. Non deve dunque stupirci se proprio a

46 L. Steinberg, recensione a W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, “Arts”, 30, 1, 1955, p. 46.

47 Steinberg distinse tre diverse funzioni dei putti: quella “iconografica e aneddotica” (es. reggere gli attributi, contribuire alla narrazione, commentare per lo spettatore); quella “compositiva e decorativa” (produrre tridimensionalità, restituire unità al dipinto, dare un senso di ariosità e luminosità); e in ultimo quella “psicologica” connessa alla personalità e alla biografia dell'artista, tentando così di restituire Rubens «come uomo e come pittore», cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *Rubens Putti*.

48 Ivi, f. 15: «The naked child serves him for the expression of very inward attitudes of heart and sense, for the projection of his noblest qualities – his generosity and his disdain of obstacles, his manly tenderness and boundless capacity for friendship and love, his sensuous exultation and almost pagan innocence in the enjoyment of flesh».

49 Alla fine degli anni cinquanta furono Lotz e Krautheimer a mettere Steinberg in contatto con il professore della Columbia. Nel 1958 Steinberg seguì anche un suo corso sull'arte del Seicento in Piemonte, pressoché contemporaneo alla pubblicazione del noto libro di Wittkower *Art and Architecture in Italy* (per gli appunti di questo corso cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers). Il professore sottopose a Steinberg anche le bozze della prima edizione del suo testo, sebbene ciò fu oggetto di una controversia fra i due. Wittkower infatti non accettò in quella occasione la proposta di Steinberg di togliere al Borromini l'attribuzione di alcuni disegni dell'Albertina di Vienna. Wittkower fu costretto a distanza di anni a ricredersi seguendo l'ipotesi di Steinberg nella seconda edizione del suo libro.

50 Si veda ad esempio GRI, *LSRP*, Course notes, VII, box 19 B-C, *17th Century Architecture in France and England*, (1955, 1960); ma anche il corso su Bernini e Borromini in GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers.

Krautheimer Steinberg si rivolse per la sua tesi di dottorato su Borromini. Lotz, che si era invece addottorato nel 1937 ad Amburgo con una tesi su Carlo Maderno, si era trasferito negli Stati Uniti nel 1952 sostituendo Krautheimer al Vassar College. All'IFA, dove fu presente inizialmente come *visiting professor* e poi ufficialmente come docente dal 1959 (lasciando poi l'incarico nel 1962 per divenire direttore della Bibliotheca Hertziana di Roma), egli dedicò i suoi corsi all'architettura italiana del Rinascimento e del tardo Cinquecento, fino alle soglie del Seicento⁵¹. Proprio sotto la guida di Lotz, Steinberg seguì a Roma, nell'estate del 1957, un corso dedicato all'architettura del XVII secolo, con lezioni frontali tra i monumenti della città, tra i quali palazzo Barberini, Sant'Agnese in Agone, Santa Maria della Pace e il Gesù⁵². Proprio durante quel viaggio Steinberg trovò l'ispirazione per il suo primo saggio storico-artistico dedicato alle tele di Caravaggio in Santa Maria del Popolo, comparso nella prestigiosa rivista *Art Bulletin*⁵³. Il saggio, che analizza il rapporto tra i dipinti e lo spettatore all'interno della cappella Cerasi, rappresentava una vera anomalia nella bibliografica caravaggesca del tempo. Nell'arrivare a sviluppare il suo approccio innovativo alla fruizione, come ho avuto modo di dimostrare in altra sede, Steinberg mise comunque a frutto alcuni insegnamenti tratti dai suoi professori, tra cui l'approccio dello stesso Lotz, che era stato sempre particolarmente sensibile alla questione del rapporto tra osservatore ed esperienza dello spazio architettonico⁵⁴.

Se negli anni in cui Steinberg fu studente all'IFA furono soprattutto il Medioevo e il Barocco a rappresentare i due maggiori poli d'interesse dei suoi professori, influenzando – come si vedrà – anche sulla scelta degli argomenti della tesi di dottorato di Steinberg, colpisce invece notare la minore presenza nel suo percorso formativo d'insegnamenti dedicati a quegli ambiti cronologici dei quali egli diverrà uno specialista: l'arte del Rinascimento italiano e quella del Novecento. Mentre la prima trovava comunque dei degni rappresentanti nel programma dell'IFA (tra i quali ovviamente Panofsky, Richard Offner, ma anche il direttore in carica dell'IFA Craig Hugh Smyth, in quegli anni impegnato nei suoi studi sul Manierismo), l'arte contemporanea era invece in genere esclusa dai *curricula* universitari e il coinvolgimento di Steinberg con essa arrivò in realtà attraverso altre vie⁵⁵. Durante gli anni dell'IFA, tra il 1955 e il 1956, egli

51 GRI, *LSRP*, VII, Course notes, box 21B, *Italian High and Late Renaissance Architecture* (1956).

52 Gli appunti del corso sono conservati presso GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers. Il corso viene ricordato anche in L. Steinberg, *False Starts, Loose Ends*, CAA Distinguished Scholar Award, 2002 (<http://www.brooklynrail.org/2006/06/art/leo>).

53 L. Steinberg, *Observations in the Cerasi Chapel*, "The Art Bulletin", 41, 2, 1959, pp. 183-190; ripubblicato in Id., *Renaissance and Baroque Art: Selected Essays*, a cura di S. Schwartz, Chicago 2020, pp. 130-143.

54 Mi permetto di rimandare, per un approfondimento su questo tema e bibliografia specifica, al mio contributo *Forms of Reconciliation: Leo Steinberg on the Beholder (1959-1972)*, in *Leo Steinberg Now*, cit. (vedi nota 1).

55 Cfr. Tabella in appendice. Per l'arte contemporanea fanno eccezione una serie di conferenze sulla pittura americana tra Ottocento e Novecento, seguite nel 1950, e tenute dal *visiting professor* Dimitri Tselos.

infatti collaborò con la rivista “Arts Magazine”, invitato dal direttore il critico Hilton Kramer a curare una rubrica dal titolo *Month in Review*, dedicata ogni mese alla recensione di uno o più importanti eventi espositivi nelle gallerie o nei musei di New York. *Arts* puntava a farsi strada nel panorama artistico newyorchese, in una città in pieno fermento. Così Kramer, cosciente della novità dell’impresa, si era accaparrato la collaborazione di Steinberg, del quale doveva già conoscere i precedenti contributi teorico-estetici, promettendogli che avrebbe ottenuto «un’improvvisa reputazione nel mondo dell’arte newyorchese, per il semplice fatto che non esiste simile rubrica o rassegna regolare oggi scritta che abbia la statura che tu potresti dargli»⁵⁶. Steinberg divenne in effetti una voce influente nel contesto critico di quegli anni, venendo notato dall’ex direttore del MoMA Alfred H. Barr e da sua moglie Margaret (Daisy) Scholari Barr. Fu soprattutto lei a prendere a cuore la carriera di Steinberg, vedendovi una sorta di “erede” del consorte, auspicandone la nomina a qualche ruolo istituzionale al MoMA: una proposta che Steinberg non accettò⁵⁷.

La scelta di Steinberg di occuparsi della scena artistica contemporanea doveva comunque rappresentare un “fuori percorso” poco ortodosso agli occhi dei professori dell’IFA infatti, nonostante il grande successo espositivo e museale dell’arte contemporanea in America, erano ancora pochi gli storici dell’arte inseriti nel mondo accademico a dedicarsi ufficialmente (tra le eccezioni, ad esempio, Schapiro e Robert Goldwater). Per citare lo stesso Steinberg: «A quei tempi, a metà degli anni cinquanta, i critici d’arte attivi erano soprattutto artisti o uomini di lettere. Pochi storici dell’arte prendevano la scena contemporanea abbastanza seriamente per dedicarle del tempo. Deviare l’attenzione dalla Roma dei Papi alla Decima Strada di New York sarebbe apparso a loro frivolo, e io rispettavo la loro rettitudine. Pertanto, quando un collega faceva riferimento a un mio articolo, io lo pregavo di abbassare la voce. Stava facendo

Tra i pochi docenti dell’IFA interessati all’arte contemporanea si segnala Robert Goldwater (autore nel 1938 del libro *Primitivism in Modern Art*) del quale Steinberg seguì un corso dedicato all’arte africana e oceanica ma nessun corso (per quanto mi sia stato possibile constatare) sull’arte contemporanea.

56 GRI, *LSRP*, IV, Correspondence and lectures (1952-1995), box 9, folder 4, Correspondence with Hilton Kramer (1955-1979), *August 9, 1955*, f. 1: «[...] you would gain a sudden reputation in the art world of New York, simply because there is no other regular column or department of this kind written today which has the kind of stature you would give it».

57 Cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 3 [T3/63], Correspondence filed by name, A-F, Daisy Barr (Margaret Scholari), 1958 o 1959. Nella lettera Daisy Barr sembra offrire a Steinberg una posizione da curatore: «I don’t want to influence you in your decisions about the Museum [...] I saw you as the inheritor of Alfred and thought of you for the better part of the year in these terms. [...] after you have set root, you can have the most imaginative shows, not restricted to the present, you can make people see the past with modern eyes, and the present in the light of the past [...] you would be the intellectual master of the institution with no rivals within the place [...] I say these things to help you to decide». Daisy sembra inoltre attribuire a sé stessa l’idea di coinvolgere direttamente Steinberg: «I know that neither Alfred [Barr] nor [James Thrall] Soby nor René [d’Harnoncourt] can project themselves into the future the way I can». Nell’intervista degli anni novanta Steinberg sembra però attribuire ad Alfred Barr il desiderio di un suo diretto coinvolgimento al MoMA; cfr. *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), p. 134.

riferimento alla mia vita segreta»⁵⁸. Nonostante ciò, una tale separazione fu assolutamente effimera nella mente di Steinberg. Nel suo lavoro di critico “militante”, infatti, egli portò con sé il metodo rigoroso dei suoi professori dell’IFA, cercando sempre, di fronte a opere d’arte portatrici di nuovi linguaggi ed esperienze, di riarticolare il suo pensiero, rispettando la specificità e l’intenzione delle singole opere, senza lasciarsi guidare da un gusto estetico prefissato. Viceversa, in quanto storico dell’arte, Steinberg tentò di gettare un ponte tra l’esperienza contemporanea e il passato, scorgendo così un limite nell’approccio dei suoi maestri, refrattari a confrontarsi con l’arte del loro tempo. Limiti che Steinberg gradualmente contesterà nei due progetti di tesi di dottorato che, sebbene in linea con le tematiche dell’IFA, lo furono meno per l’ingegnosità delle idee sostenute.

4. Atto I: The Afterlife of Romanesque art, un progetto incompiuto di storiografia “visiva”

Quando Steinberg si trovò a dover scrivere la sua tesi di dottorato, fu a Krautheimer che si rivolse. La tematica di ricerca concordata tra i due, inizialmente suggerita da Bober, riguardava la storia della ricezione dell’architettura romanica dal Rinascimento all’Ottocento⁵⁹. Alla luce di una formazione grosso modo incentrata sull’arte medievale, non deve stupirci se la scelta di Steinberg ricadde su un argomento legato al Romanico che proprio negli Stati Uniti, attraverso il lavoro di autori come Arthur Kingsley Porter e Schapiro, aveva goduto di grande fortuna. Se questa rara incursione steinberghiana nell’arte medievale è oggi perlopiù ignota, ciò si deve al fatto che la tesi rimase inconclusa⁶⁰. I materiali conservati ci permettono però di abbozzare l’impianto generale e gli ambiziosi obiettivi di questo progetto, nonché di compiere alcune considerazioni su alcuni aspetti critici che manifestano già la necessità di Steinberg di prendere distanza dagli insegnamenti dei suoi maestri.

Nel gennaio del 1956 Steinberg presentò a Krautheimer un primo progetto intitolato *On the Emergence of Romanesque as an Architectural Concept*⁶¹. L’intenzione iniziale dello studioso era di concentrarsi sulle dinamiche storiche che avevano condotto alla nascita e allo sviluppo del Romanico come etichetta storiografica e

58 Steinberg, *Other Criteria*, cit. (vedi nota 15), p. XXI.

59 *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), p. 78. Sulle vicende della tesi, a cui Steinberg lavorò per due anni, si veda quanto affermato in Ivi, pp. 34-35.

60 La tesi sul Romanico è un raro esempio di “esplicito” interesse di Steinberg per il Medioevo: un’epoca che invece, nell’arco della sua intera produzione intellettuale, ricoprirà solitamente un ruolo marginale sebbene, secondo Alexander Nagel, costituirebbe sempre «an implicit, if enabling, field of reference» nel lavoro dello studioso, cfr. A. Nagel, *Medieval Modern: Art Out of Time*, London 2012, p. 157.

61 GRI, LSRP (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *On the Emergence and Development of Romanesque as an Architectural Concept*.

stilistica, incrociando i dati relativi alla storia del gusto e della critica. La nascita del concetto di Romanico era stato il prodotto di quel movimento di riscoperta dell'arte medievale che, dai primi timidi passi nella tradizione erudita del Seicento-Settecento interessata alle opere come testimonianze della storia religiosa ed ecclesiastica, era giunto tra Ottocento e Novecento a riconoscere all'arte medievale, non solo un valore storico-documentario, ma anche estetico⁶². Il termine Romanico, tratto dalla filologia, comparve per la prima volta negli scritti di Charles de Gerville e Arcisse de Caumont e in modo decisivo nel libro di Franz Kugler *Handbuch der Kunstgeschichte* del 1841. Il Romanico prendeva così il suo posto nella narrazione storiografica e, come sottolineava Steinberg, veniva da allora studiato «per la sufficiente ragione di esistere come parte della totalità dell'arte»⁶³.

Steinberg si poneva però la questione della possibilità di tracciare una storia della ricezione del Romanico prima ancora della formazione di questa etichetta, guardando soprattutto al Rinascimento, epoca troppo spesso considerata dalla storiografia come il momento di frattura decisiva con il Medioevo. Esisteva già a quei tempi una qualche consapevolezza storica ed artistica relativa all'esistenza di quel linguaggio formale che sarebbe stato poi definito Romanico? Vi erano tracce di una qualche comprensione delle sue caratteristiche formali e un qualche apprezzamento e riconoscimento estetico delle sue qualità intrinseche? Rispetto alla condanna del Gotico da parte del Vasari, nelle *Vite* sono rintracciabili alcuni giudizi positivi per alcuni monumenti romanici toscani come il battistero di San Giovanni, la chiesa di San Miniato e dei Santi Apostoli a Firenze, o il duomo di Pisa, sebbene all'epoca erroneamente creduti edifici paleocristiani o carolingi. Ma secondo Steinberg il fenomeno del recupero del Romanico nel Rinascimento non sarebbe veramente apprezzabile a partire dalle fonti scritte della trattatistica e della letteratura artistica del Rinascimento. Sarebbero infatti le opere d'arte a documentare piuttosto l'esistenza di un interesse per l'arte romanica superiore a quello delle coeve fonti scritte. Il fenomeno era rintracciabile, ad esempio, nella pittura fiamminga del Quattrocento dove è spesso riscontrabile la rappresentazione di edifici romanici e gotici. Su tale argomento Panofsky si era d'altronde già soffermato fin dagli anni trenta, ad esempio nel suo saggio del 1935 sull'*Annunciazione* "Friedsam" del Metropolitan Museum che egli ascriveva a Hubert van Eyck, tornandovi e sviluppandolo ulteriormente poi nel suo *Early Netherlandish Painting* del 1953 sul quale, come si è già detto, Steinberg aveva avuto modo di seguire alcuni corsi nei primi anni cinquanta⁶⁴. Secondo Panofsky la rappresentazione "archeologicamente

62 Ivi, ff. 1-8.

63 Ivi, f. 14.

64 Cfr. E. Panofsky, *The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece*, "The Art Bulletin", 17, 4, 1935, pp. 432-473, vedi pp. 449-450; Id., *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, I, New York 1971 (prima edizione 1953), pp. 133-137. Steinberg seguì il corso di Panofsky, gli appunti sono conservati presso GRI, LSRP, VII, Course notes, box 14, folder 1-2, *Early Netherlandish Painting*.

corretta” di edifici romanici nella pittura fiamminga non era «esclusivamente un fatto di preferenza estetica o di “gusto”» ma, impiegata in antitesi al Gotico, costituiva parte di un sistema simbolico celato: il Romanico, per la sua precedenza cronologica rispetto al Gotico e il suo legame con la Terra Santa, rimanderebbe infatti all’Antica Legge e alla Sinagoga, mentre il Gotico, al contrario, simboleggerebbe la successiva Età della Grazia e la Chiesa cristiana. Una tale proposta implicava, ovviamente, una piena consapevolezza da parte degli artisti fiamminghi delle differenze formali e cronologiche tra i due linguaggi: un’ipotesi che fu però respinta nel 1948 da Esmond S. de Beer, secondo il quale una tale distinzione filologica sarebbe del tutto impensabile prima del XVII secolo⁶⁵. Nei confronti di questo dibattito Steinberg prese posizione in favore di Panofsky, riconoscendo apertamente come le opere d’arte fiamminga fossero una prova, una testimonianza «in purely visual terms» (per riprendere la bella espressione steinberghiana), dell’esistenza di una piena comprensione delle qualità formali del Romanico già nel XV secolo⁶⁶. Pur essendo vicino a Panofsky nel riconoscere dunque l’esistenza di una certa consapevolezza del Romanico “in quanto stile” già nel Quattrocento fiammingo, per Steinberg il recupero di questo linguaggio artistico non era però stato motivato tanto da esigenze «puramente simboliche» ed esegetiche ma piuttosto dall’interesse estetico per le forme romaniche in quanto tali⁶⁷. Dove Panofsky aveva visto un simbolismo legato al Giudaismo e alla Sinagoga, Steinberg si fermò invece sulla soglia del visibile dell’opera, facendo di queste rappresentazioni delle testimonianze di una sorta di “storiografia visiva” del Romanico. Una simile

65 E.S. de Beer, *Gothic: Origin and Diffusion of the Term. The Idea of Style in Architecture*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 11, 1948, pp. 143-162.

66 Cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *On the Emergence and Development of Romanesque as an Architectural Concept*, f. 9. Vedi anche GRI, *LSRP*, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 5, Material for chapter V, Romanesque in Northern Renaissance. L’espressione «in termini puramente visivi», pur non essendo impiegata da Steinberg per i fiamminghi ma per Giotto nella cappella degli Scrovegni, ben si applica anche al presente caso; scrive infatti lo studioso: «Another example of stylistic awareness is Giotto’s contrast of architecture in Padua allegorical figures of Justizia and Injustizia. The stylistic differences were crystal clear to the artist in purely visual terms», cfr. GRI, *LSRP*, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 4, *On Literary canonization of stylistic concepts*, f. 1.

67 L’opinione di Steinberg sull’interpretazione di Panofsky può essere compresa solo sulla base di alcune note e poche frasi frammentarie, come ad esempio: «Jan [van Eyck]’s symbolic play of styles seems to be accompanied by an esthetic preference. [...] This does not strengthen the Panofskian argument for a purely symbolic use of the style» cfr. GRI, *LSRP* (2012), box 14 [T17/63], Course notes and student papers, *On the Emergence and Development of Romanesque as an Architectural Concept*, f. 9. E ancora: «Symptoms of overstrain and improbability in Pan[ofsky]’s theory. Contradicts theory of aesthetic preference, which he says is not enough [...]. I believe Rmsq suggested only the old or distance as opposed to the here and now of contemporary modern Gothic», cfr. GRI, *LSRP*, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 4, *Reasons for Rmsq revivals in C15*, f. 1. Sul successivo dibattito attorno alla rappresentazione degli edifici romanici nella pittura fiamminga e sul suo valore simbolico cfr. anche J. Baltrušaitis, *Réveils et prodiges: Le gothique fantastique*, Paris 1960, pp. 186-194; S. Hoppe, *Romanik als Antike und die baulichen Folgen. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs*, in *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten um 1500*, a cura di N. Nußbaum, C. Euskirchen, e S. Hoppe, Köln 2003, pp. 88-131; A. Nagel, C.S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, pp. 147-158.

contestazione delle indagini simboliche di Panofsky da parte di Steinberg avrà luogo anche nel decennio successivo quando, a metà degli anni sessanta, confrontandosi sulla *Presentazione al Tempio della Vergine* di Tiziano (Venezia, Gallerie dell'Accademia), l'interpretazione dei due studiosi divergerà sulla figura della cosiddetta «*vecchia*» al margine destro del dipinto che Panofsky identificava come la personificazione del Giudaismo, e che Steinberg – in termini meno simbolici – considerava invece una figura della realtà dello spettatore entrata nel quadro mediando così tra spazio reale e spazio pittorico⁶⁸.

Altro ambito in grado di documentare una possibile ricezione dell'arte romanica nel XV secolo era quello dell'architettura rinascimentale italiana, soprattutto fiorentina e lombarda. A questo tema Steinberg dedicò nel 1956 la stesura dei primi due capitoli consegnati a Krautheimer (gli unici portati a termine) della sua tesi, che nel frattempo aveva assunto il titolo di *The Afterlife of Romanesque Art*⁶⁹. Nello specifico Steinberg aveva osservato come alcuni architetti, quali Filippo Brunelleschi, Michelozzo di Bartolomeo, Leon Battista Alberti, Antonio Filarete e Bernardo Rossellino, presentassero in alcune loro opere dei richiami alle forme e alla concezione spaziale del Romanico. Una tale connessione era stata avanzata, fin dal tardo Ottocento, da vari studiosi tedeschi e della Scuola viennese tra i quali: Jacob Burckhardt (1868), Georg Dehio (1886), Dagobert Frey (1924), Nikolaus Pevsner (1943), nonché successivamente anche dall'italiano Giulio Carlo Argan (1955)⁷⁰. Il numero di esempi considerato da Steinberg evidenziava ulteriormente l'estensione e l'importanza del fenomeno osservabile in una coincidenza di problemi tecnici, strutturali ed estetici tra Romanico e Rinascimento: «Entrambi gli stili tentano di esprimere nell'organismo architettonico la chiara congiunzione di parti autonome [...]; entrambi gli stili apprezzano la semplice geometria delle proporzioni; entrambi assaporano muri e masse; entrambi si sforzano di far rivivere l'Antico con un senso della sua logica interna e con una conoscenza imperfetta del suo vero vocabolario. In ultimo, entrambi si trovano in opposizione al Tardo Gotico»⁷¹. Steinberg ricollegava al Romanico, ad esempio, la solidità, densità e severità delle masse murarie e dei supporti degli edifici di Michelozzo, come ad

68 Tagliaferro, *The "Eternal Mystery"*, cit. (vedi nota 6), pp. 171-176.

69 GRI, LSRP, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 1 (cap. I), folder 2 (cap. II), folder 3 (cap. III), *The Afterlife of Romanesque Art*. Il capitolo terzo restò incompleto: giunto alla pagina 51 Steinberg scrisse a matita: «What follows was never typed up». Seguono solo note e appunti sparsi.

70 Cfr. J. Burckhardt, *Geschichte de Renaissance in Italien* [Basel 1932], Stuttgart 1878, trad. it. *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, a cura di M. Ghelardi, Venezia 1991, pp. 119, 123; D. Frey, *Architettura della Rinascenza*, Roma 1924, p. 15; N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, London 2009 (prima edizione 1943), p. 99; G.C. Argan, *Brunelleschi*, Milano 1955, pp. 65-66, 68. Si veda anche: G. Dehio, *Romanische Renaissance*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 7, 1886, pp. 129-140; H. Tietze, *Romanische Kunst und Renaissance*, "Vorträge der Bibliothek Warburg", 1926-1927, pp. 43-57.

71 GRI, LSRP, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 1, *The Afterlife of Romanesque Art, Chapter 1*, f. 24: «Both styles seek to express in the architectural organism the clear conjunction of autonomous parts [...]; both styles cherish a simple geometry of proportions; both relish the wall and the mass; and both strive to revive the antique with a sense of its inward logic, and with imperfect knowledge of its actual vocabulary. Finally, both stand opposed to the late Gothic».

esempio la chiesa di San Francesco al Bosco in Mugello, o la tipologia di capitelli impiegati in alcuni progetti fiorentini a lui attribuiti come il cortile di Palazzo Canigiani (in via dei Bardi) o il portico della chiesa di San Jacopo in Campo Carbolini, entrambi documentati anche da alcuni appunti grafici dello studioso⁷² (fig. 4).

La tesi *The Afterlife of Romanesque Art*, se conclusa, avrebbe certamente rappresentato un importante contributo alla ricostruzione di un fenomeno del quale ancora oggi non è stata fornita un'analisi altrettanto organica e cronologicamente ampia come quella proposta da Steinberg⁷³. Ma tralasciando lo specifico apporto che avrebbe dato alla tematica, sono piuttosto le questioni storico-critiche di fondo di questa ricerca che si vogliono qui evidenziare. Essa era certamente frutto di quel principio che, fin dai primi anni cinquanta, aveva portato Steinberg a contestare l'idea dell'apprezzamento delle qualità estetiche dell'opera d'arte come un fattore immutabile e immediato, per dare invece spazio al continuo mutare dei giudizi attraverso la storia del gusto. Quella che potrebbe apparire come una piena adesione all'approccio storico dei suoi maestri dell'IFA rivela però un'altrettanta contestazione dei limiti di una visione storica che esclude la dimensione estetica e critica. Piuttosto che essere in linea con i più convenzionali studi sul Romanico – incentrati sul ricostruire le vicende documentarie, artistiche e materiali degli edifici sulla base delle testimonianze e delle fonti del loro tempo – Steinberg aveva preferito guardare all'arte romanica attraverso lo sguardo dei secoli successivi: così facendo andava ridefinendo il Romanico non come un oggetto storico fisso, ma piuttosto come un prodotto mutevole che ogni epoca ha saputo riattualizzare secondo le istanze del proprio tempo. Citando un appunto dello stesso Steinberg il problema potrebbe essere riassunto in questi termini: «Quali ragioni spiegano un cambiamento di preferenza estetica che fa sembrare improvvisamente uno stile, dormiente o morto [...], moderno e rilevante?»⁷⁴. Una domanda che Steinberg sembrava porre a quella storia dell'arte che, cercando di riscoprire “oggettivamente” il passato, riteneva

72 GRI, LSRP, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 1, *The Afterlife of Romanesque Art*, Chapter 1, ff. 11-14. Steinberg aveva confrontato i capitelli di Michelozzo con alcune soluzioni utilizzate nell'architettura romanica, come ad esempio nel cortile di Pilato e nella chiesa dei Santi Vitale e Agricola nel complesso bolognese di Santo Stefano (tale confronto fu da lui individuato solo dopo la stesura del capitolo e lo segnalava a Krautheimer in una lettera del 2 ottobre 1956).

73 Tra gli studi successivi sulla ricezione del Romanico si veda: C.H. Krinsky, *Romanesque Architecture and Some Eighteenth Century Critics*, “Gesta”, 1-2, 1964, pp. 20-21; T.H. Cocke, *Pre-Nineteenth-Century Attitudes in England to Romanesque*, “Journal of the British Archaeological Association”, 3, 36, 1973, pp. 72-97; Id., *Rediscovery of the Romanesque*, in *English Romanesque Art (1066-1200)*, a cura di G. Zarnecki, London 1984, pp. 360-366; E.H. Gombrich, *Dall'archeologia alla storia dell'arte: tappe della fortuna critica dello stile romanico*, Torino 1990; T. Waldeier Bizzarro, *Romanesque Architectural Criticism. A Prehistory*, Cambridge 1992; X. Barral I Altet, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano 2008 [ed. orig. 2006], soprattutto pp. 7-50; M.H. Caviness, *The Politics of Taste: An Historiography of “Romanesque” Art in the Twentieth Century*, in *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in honor of Walter Cahn*, a cura di C. Hourihane, Princeton 2008, pp. 57-81.

74 GRI, LSRP, VI, Abandoned dissertation, box 13, folder 4, Material for chapter IV and conclusions, *Prerequisite for any attempt to explain “Rmsq Revival” in C15*.

la serie dei giudizi estetici espressi nel tempo il prodotto fazioso di una errata percezione da revisionare, o un ostacolo da rimuovere per raggiungere i puri “fatti storici”. In tal senso, un singolare parallelismo emerge dalla tesi di Steinberg tra artisti e storici dell’arte, ponendo le testimonianze visive e quelle testuali sullo stesso piano. Sono gli artisti, ancor prima degli storici e degli eruditi, ad aver sviluppato con la loro arte un giudizio positivo sul Romanico, sebbene non vi siano altre tracce al di fuori delle loro opere, e sebbene tale “riscoperta” non fu spinta dall’erudizione ma da un impulso creativo ed artistico. È soprattutto su questo aspetto, ovvero l’elaborazione di una tradizione di pensiero puramente visiva, che la tesi incompiuta sul Romanico si dimostra in realtà in sorprendente continuità con il successivo progetto su San Carlino, sebbene in quest’ultimo caso sarà piuttosto il simbolismo ad attrarre l’interesse di Steinberg.

5. Atto II: *La molteplicità di San Carlo alle Quattro Fontane, ovvero Steinberg vs. Krautheimer*

Nell’estate del 1957, durante il corso sul Barocco tenuto da Lotz a Roma, Steinberg rimase affascinato dalla chiesa di San Carlino del Borromini che Lotz, durante una visita, definì “indescrivibile” per la sua complessità. Steinberg accolse tale sfida. Nel 1958 presentò a Krautheimer, in conclusione di un suo seminario sull’iconografia dell’architettura, una possibile interpretazione dell’edificio proponendogli di abbandonare la tesi sul Romanico per occuparsi di San Carlino: una scelta che fu disapprovata dal professore che, pur rimanendo il relatore della tesi, ne affidò completamente la revisione a Lotz⁷⁵. Intitolata *San Carlo alle Quattro Fontane. A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, la dissertazione fu conclusa nel 1959 (Steinberg ottenne il suo dottorato nel 1960) ma rimase inedita fino al 1977⁷⁶. Nonostante ciò, nel 1973, Howard Hibbard poteva già affermare: «Steinberg’s still unpublished dissertation is without doubt the most thoughtful and ingenious investigation of San Carlo yet written»⁷⁷. Il testo, considerato nel corso del tempo una delle letture formali più precise della chiesa di San Carlino, nonché un esempio pionieristico d’iconologia dell’architettura, rovescia in realtà alcune delle basi critiche ed ermeneutiche di questi metodi piuttosto che esserne un semplice ulteriore sviluppo⁷⁸.

⁷⁵ *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 35-39.

⁷⁶ L. Steinberg, *San Carlo alle Quattro Fontane: A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, Ph.D. dissertation, New York 1960. Poi pubblicata come: Id, *Borromini’s San Carlo alle Quattro Fontane: a study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, New York-London 1977. Per un’analisi di questo contributo cfr. M. Hill, *Steinberg’s Complexity*, in *The Baroque in Architectural Culture. 1880-1980*, a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke, Farnham 2015, pp. 211-221.

⁷⁷ H. Hibbard, *Recent Books on Earlier Baroque Architecture in Rome*, “The Art Bulletin”, 55, 1, 1973, p. 134 nota 19.

⁷⁸ Portoghesi, ad esempio, ha definito il testo di Steinberg come «il contributo critico più ricco e

Il problema centrale affrontato da Steinberg era relativo alla definizione della complessa forma della pianta della chiesa di San Carlino. Dalla fine dell'Ottocento l'edificio era stato oggetto di almeno tre generazioni di studiosi impegnati nella sua descrizione. Steinberg ne ripercorse dunque le vicende critiche e, attraverso i testi d'importanti studiosi come Cornelius Gurlitt, Antonio Muñoz, Vincenzo Fasolo, Albert Erich Brinckmann, Nikolaus Pevsner, Hans Sedlmayr, Eberhard Hempel, Rudolph Wittkower e Paolo Portoghesi, individuò ben dodici diverse ipotesi di lettura della pianta della chiesa, ognuna caratterizzata dall'assunzione di una certa "forma geometrica primaria" impiegata per ricostruire l'articolazione complessiva dell'edificio. Tali forme potevano essere essenzialmente ridotte a tre: l'ottagono, l'ovale e la croce greca. Invece di dover scegliere necessariamente una sola di esse, Steinberg proponeva di considerarle tutte e tre come compresenti simultaneamente nell'edificio. Attraverso un'attenta ed articolata analisi formale, accompagnata da schemi e planimetrie, egli mostrava così come solo l'articolazione e intersezione delle tre forme unite fosse in grado di restituire la complessità dell'edificio. La proposta di Steinberg non si limitava però alla sola descrizione formale, rivolgendosi anche all'interpretazione simbolica dell'edificio. Secondo lo studioso le tre forme, sia individualmente sia compenstrate, rimanderebbero infatti alla Trinità con esplicito richiamo alla nuova intitolazione ufficiale della chiesa, appartenuta ai Padri Trinitari scalzi. Steinberg attribuiva inoltre un significato specifico anche a ognuna delle tre singole forme: l'ottagono evocerebbe la crociera della cupola e dei pilastri della basilica vaticana, sede della cattedra di San Pietro, centro della Chiesa; l'ellisse rimanderebbe invece all'*orbis terrarum* (il Mondo), ovvero alla diffusione universale del Verbo; in ultimo, la croce, costituirebbe un chiaro rimando a Cristo e all'Eucarestia. Oltre a un emblema della Trinità, San Carlino era dunque per Steinberg anche un'allegoria stessa della Chiesa universale, introducendo così più di un livello interpretativo.

In molti aspetti il testo di Steinberg traeva importanti insegnamenti proprio dalle lezioni di Krautheimer. Tra gli anni quaranta e cinquanta, infatti, un importante impulso all'applicazione dell'indagine iconologica all'ambito architettonico era stata data proprio dal professore dell'IFA, autore del saggio *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"* del 1942 e che Steinberg doveva ben conoscere essendo il tema di alcuni dei corsi da lui seguiti all'IFA⁷⁹. Nel suo saggio Krautheimer aveva dedicato

illuminante alla lettura e alla comprensione della fabbrica di San Carlo», cfr. P. Portoghesi, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma 2001, p. 160. Anche Arnheim ha considerato la descrizione di San Carlino come la più vicina al "percepto oggettivo" dell'edificio, cfr. R. Arnheim, *Percetti oggettivi, valori oggettivi*, in Id., *Intuizione e Intelletto: nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Milano 1987, p. 343. Un esempio di precoce ripresa dell'approccio steinbergiano al simbolismo dell'architettura, facendone un esempio metodologico, si riscontra invece nell'altrettanto irregolare E. Battisti, *Il simbolismo in Borromini*, in *Studi sul Borromini*, I, Roma 1970-1972, pp. 229-284.

⁷⁹ R. Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture"*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 5, 1942, qui citato nella traduzione italiana, *Introduzione a*

alcune pagine al tema dell'utilizzo e della diffusione nell'arte medievale di certe tipologie architettoniche connotate da particolari significati simbolici. A definire il significato potevano essere, ad esempio, il richiamo a un prototipo importante (come la basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme) o il ricorso a certi numeri o forme geometriche specifiche. Se lo studio di Krautheimer aveva riguardato principalmente il Medioevo, le sue idee influirono successivamente anche sullo studio di altri periodi, soprattutto il Rinascimento, come nel caso di *Architectural Principles in the Age of Humanism* di Wittkower del 1949. Steinberg sembra dunque aver ulteriormente esteso l'approccio di Krautheimer, portandolo fino al Barocco. Sulla possibilità dell'applicazione del suo metodo ad altri periodi cronologici Krautheimer fu però molto cauto segnalando come, dal Quattrocento in poi, l'architettura mostrasse un maggiore disinteresse per il contenuto simbolico dei modelli architettonici⁸⁰. La vera divergenza tra Steinberg e Krautheimer, però, non si rivela tanto nei limiti cronologici del fenomeno, quanto piuttosto nella diversa natura dell'interpretazione. È proprio nel concetto di "molteplicità" delle forme e dei livelli di significato, già evocato nel titolo della tesi steinberghiana, che risiede la capacità del testo di superare l'approccio di Krautheimer.

Per Steinberg, le difficoltà di descrizione di San Carlino adottando una sola forma geometrica, con il risultato di produrre sempre nuove ipotesi discordanti, non era il frutto di un semplice errore dettato dall'incapacità dei suoi predecessori e dunque superabile attraverso la formulazione di un'ipotesi definitiva "più oggettiva" delle altre; esso era piuttosto un fenomeno che già nella sua natura «richiede una spiegazione». La complessità di San Carlino non poteva essere "chiarita", riducendola ad una sola ipotesi, poiché l'edificio stesso domandava all'interprete di accettare l'ambiguità e l'indeterminatezza della sua pianta. Il "riduzionismo" interpretativo, secondo il quale a un'opera corrisponde una sola intenzione e un solo significato, veniva accusato da Steinberg di fraintendere quelle opere che, come nel caso del Borromini, erano volutamente pensate per essere "esuberanti". La molteplicità e l'ambiguità non sono dunque necessariamente il prodotto dei dubbi dell'interprete, della sua incapacità di chiarire in modo certo il pensiero di un autore, ma possono essere essi stessi una "forma d'intenzione" premeditata dall'artista⁸¹. Era questo il caso del Borromini, la cui molteplicità progettuale e simbolica ben rifletteva quel pensiero religioso proprio dell'esegesi cristiana, aperta alla lettura *multiplex* dei testi sacri, nonché della sensibi-

un'iconografia dell'architettura sacra medievale, in Id. *Architettura sacra paleocristiana*, cit. (vedi nota 38), pp. 98-150. Su questo testo cfr. C. Carver McCurrach, "Renovatio" Reconsidered: Richard Krautheimer and the Iconography of Architecture, "Gesta", 50, 1, 2011, pp. 49-55. L'influsso del testo di Krautheimer su Steinberg è confermato da quest'ultimo in *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 35-39. Gli appunti di uno dei corsi da lui seguiti su questo tema è conservato presso GRI, LSRP, VII, Course notes, box 20.

⁸⁰ Krautheimer, *Introduzione*, cit. (vedi nota 79), p. 124.

⁸¹ Cfr. Steinberg, *San Carlo*, cit. (vedi nota 76), pp. 24-26; Id., *Borromini's*, cit. (vedi nota 76), pp. 41-43.

lità e della spiritualità dell'epoca barocca⁸². Il rimando alla Trinità era così radicato nel “dispositivo” stesso della chiesa e nel congiungersi delle tre forme in una: «La sostanza è una, scriveva Steinberg, ma si manifesta sotto tre forme, in tre sembianze. In altre parole, l'ovale, l'ottagono e la croce sono consustanziali, la chiesa è trina»⁸³. Era d'altronde Borromini, in un suo disegno dell'Albertina di Vienna relativo a San Carlino, ad annotare: «Croce, Trinità, tre et uno assieme»⁸⁴.

Sulla falsariga del “modello trinitario”, Steinberg era riuscito a chiarire il rapporto esistente tra le parti e l'insieme della chiesa, metaforizzando così il processo di condensazione formale messo in atto da Borromini e che gli aveva permesso d'integrare tre forme in un'unica entità. Un tale processo di condensazione, che trova i suoi presupposti nel pensiero cristiano, non mancava però di gettare un ponte con altre forme di sensibilità più prossime al nostro tempo. Steinberg non nascondeva infatti come fossero stati gli stimoli contemporanei a condurlo a una tale rilettura dell'arte del Borromini:

Scarabocchi e giochi di parole sono, come sappiamo da Freud e James Joyce, sintomi dell'inconscio all'opera. Il meccanismo dei sogni è costantemente proiettato nei giochi di parole, in simboli timidi o sfacciati, in doppi sensi assurdi e grotteschi, in immagini sottoposte ai più irrazionali processi di trasformazione. [...] Sappiamo oggi che un gioco di parole, noto mezzo di basso umorismo, può anche essere promotore di una rivelazione, che potrebbe indicare quell'inconscio profondo da cui il simbolo proviene. Potrebbe dunque essere che, presso la nostra generazione, le fantasie di Borromini siano meglio comprese come scaturite da una fonte più profonda nella sua natura, più di quanto comunemente accada in un'arte così pubblica come quella dell'architettura barocca⁸⁵.

Steinberg riconosceva alla riflessione freudiana sul sogno (*L'interpretazione dei sogni*, 1899) e sul motto di spirito (*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1905), tanto quanto alle sperimentazioni letterarie di James Joyce⁸⁶, il ruolo di aver aperto la sensibilità moderna alla possibilità di riconoscere il valore espressivo, estetico e simbolico di forme apparentemente incoerenti, contraddittorie, bizzarre e

82 Il termine *multiple*, impiegato nel titolo della tesi del 1960, è stato sostituito con *multiplex* nel 1977. Nella sua interpretazione del *Cenacolo* di Leonardo, Steinberg ha affermato: «Like an object of Scriptural exegesis, it proliferates into levels of meaning», cfr. L. Steinberg, *Leonardo's Last Supper*, “The Art Quarterly”, 36, 1973, p. 310.

83 Steinberg, *San Carlo*, cit. (vedi nota 76), pp. 175-176; Id., *Borromini's*, cit. (vedi nota 76), pp. 288-289.

84 Su questo disegno (inv. Alb. 211) cfr. Portoghesi, *Storia di San Carlino*, cit. (vedi nota 78), p. 118.

85 Steinberg, *San Carlo*, cit. (vedi nota 76), pp. 243-244; Id., *Borromini's*, cit. (vedi nota 76), pp. 348-349.

86 Joyce fu uno degli autori letterari preferiti di Steinberg e sulle sue opere egli apprese l'inglese quando da giovane si trasferì da Berlino a Londra, cfr. *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), pp. 18-21, 26-27. È superfluo forse qui ricordare come i testi di Joyce siano ricchi di giochi di parole e molteplici significati quasi accostabili alla riflessione psicanalitica freudiana. Sul possibile impatto della psicanalisi sugli scritti di Joyce cfr. J. Kimball, *Joyce and the Early Freudians. A Synchronic Dialogue of Texts*, Gainesville 2003.

ambigue. Queste non erano più da giudicarsi come aberrazioni di una mente fuori controllo ma specifici mezzi impiegati per esprimere idee e intenzioni. Se la questione del rapporto tra psicanalisi e Steinberg è assai complessa, e ci si promette di affrontarla altrove, è qui importante sottolineare che in nessun modo Steinberg si proponeva di studiare Borromini attraverso Freud (non più citato nella tesi), o di accedere a eventuali significati inconsci, o proporre letture patologiche o intrafisiche dell'artista. Piuttosto Steinberg aveva colto la portata ermeneutica dei testi freudiani recuperando così quel "lavoro del sogno" che per Freud, attraverso complessi processi di "condensazione", "sostituzione" e "spostamento", permetteva ai contenuti latenti di divenire manifesti, facendosi oggetto di una rappresentazione visiva nel sogno (un processo parallelo secondo Freud a quello messo in atto verbalmente nel motto di spirito). La condensazione permette a significati molteplici e addirittura in antitesi di essere inglobati insieme in modo simultaneo in una stessa rappresentazione: «L'alternativa "o-o", scriveva Freud, non può essere espressa in alcun modo dal sogno; esso di solito ne accoglie i termini in un nesso, come fossero equivalenti. [...] La regola d'interpretazione è la seguente: i singoli termini dell'alternativa apparente vanno equiparati e uniti mediante una "e"»⁸⁷. I diversi significati non si escludono ma coesistono così che il sogno permette «di ammettere sovrainterpretazioni, di rappresentare in un unico contenuto formazioni ideative e impulsi di desiderio differenti e per loro natura spesso molto divergenti»⁸⁸. Steinberg attribuiva dunque una stessa capacità al funzionamento visivo delle immagini o dell'architettura sebbene ad essere oggetto di tali processi di figurabilità fosse un intenzionale programma simbolico-esegetico, piuttosto che l'inconscio dell'artista.

La tesi di Steinberg si basava dunque sull'attribuzione all'artista di una intenzionalità altamente "sovradeterminata", richiedendo all'interprete di adottare un approccio ermeneutico volutamente "sovrainterpretativo". Di tutto ciò era l'opera stessa la sola e unica testimone: per Steinberg nessuna fonte avrebbe mai potuto eguagliare verbalmente i sottili mezzi visivi e formali messi in atto da Borromini nella sua arte e chiarire, una volta per tutte, le intenzioni molteplici dell'artista. Era San Carlino la "prova documentaria primaria" dell'interpretazione di Steinberg⁸⁹. Molto probabilmente un tale metodo interpretativo deve essere sembrato a Krautheimer rischioso e fuori controllo, ragion per cui il professore mosse al suo allievo molte obiezioni e critiche che, stando alle parole dello stesso Steinberg nei ringraziamenti della sua tesi, rappresentarono «una sfida seconda solo a quella posta dallo stesso Borromini»⁹⁰. Sarebbe stato infatti proprio Krautheimer a chiedergli, in merito alla sua interpre-

87 S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere di Sigmund Freud*, III [1899], Torino 1966, pp. 291-292.

88 Ivi, p. 325.

89 Steinberg, *Borromini's*, cit. (vedi nota 76), pp. XXVIII-XIX.

90 Steinberg, *San Carlo*, cit. (vedi nota 76), p. II.

tazione, «How can you prove it?»⁹¹. Al professore dell'IFA l'approccio di Steinberg doveva essere apparso, in conclusione, «non storico, ma analitico»⁹². L'incompatibilità di pensiero tra i due emerge in modo evidente in un *post-scriptum* di Krautheimer del 1987 al suo saggio sull'Iconografia dell'architettura dove il professore avvertì, forse non a caso, l'esigenza di lanciare un monito metodologico, distinguendo nettamente tra «le interpretazioni a posteriori» di un'opera d'arte e i «significati attribuiti già nella fase progettuale e capaci quindi di determinare la forma dell'edificio»⁹³. Krautheimer sottolineava dunque l'importanza di distinguere il significato «documentato da specifiche testimonianze contemporanee», più prossimo alle «vere» intenzioni dell'artista, e quello «rintracciato nel monumento dai suoi moderni interpreti»⁹⁴. Lo studioso introduceva così le prove testuali come principio correttivo per evitare il rischio di «interpretazioni fondate su concezioni moderne». È probabile che, a distanza ormai di anni, Krautheimer pensasse formulando queste parole alla tesi del suo «allievo ribelle» (ormai edita nel 1977). Fu dunque una radicale divergenza sulla natura del metodo storico, dell'interpretazione e della sua provabilità la vera ragione del contrasto tra maestro e allievo, come sembra confermare anche un passo inedito di Steinberg per la nuova introduzione alla tesi per la pubblicazione del 1977, poi successivamente ommesso:

Krautheimer mi ha insegnato a guardare l'architettura e mi ha insegnato tutto il rigore e il metodo scientifico che sono riuscito ad apprendere. Ma in questa tesi l'erudizione è al servizio della persuasione per supportare un'intuizione e ciò era estremamente alieno al metodo storico che Krautheimer provava a inculcare ai suoi studenti; così entrammo in disaccordo e la tesi divenne, ahimè, l'oggetto del nostro allontanamento. Fu la tolleranza del dottor Wolfgang Lotz che mi permise di continuare e di giungere alla fine. Ad entrambi questi nobili studiosi, che non voglio siano ritenuti responsabili per quel che da me fatto qui o altrove, esprimo ancora il mio più profondo affetto e obbligo⁹⁵.

Il testo di Steinberg mostra tutto il potenziale di un atto di «resistenza» che, ricuperando gli insegnamenti e gli strumenti metodologici del suo maestro, li stravolge per

91 *The Gestural*, cit. (vedi nota 1), p. 38.

92 Questo commento fu riportato a Steinberg da Lotz, cfr. Ivi, p. 39.

93 Krautheimer, *Introduzione*, cit. (vedi nota 79), pp. 146-147.

94 Ivi, p. 145.

95 GRI, *LSRP*, I, Borromini research, box 1, folder 12, *S. Carlino – Introduction*, f. 9: «Re[garding] Krautheimer who taught me to look at architecture and taught me whatever rigor and scholarly method I was able to make my own. But in this dissertation, scholarship was placed in the service of persuasion, to support an intuition; and this was so alien to the historical method Krautheimer tried to inculcate in his students, that we diverged, and the dissertation became, alas, the instrument of our estrangement. It was Doctor Wolfgang Lotz whose tolerance enabled me to proceed and to finish it. To both of these noble scholars, neither of whom would want to be held responsible for what I did here and subsequently elsewhere, I continued to feel deep affection and obligation».

interrogarne consciamente i presupposti critici e storiografici: quella definizione di “metodo storico”, di “provabilità” e “oggettività” che determinano il livello di correttezza di un’interpretazione. Questioni che nel decennio successivo sarebbero divenute centrali nel dibattito accademico.

6. Conclusioni: verso gli anni sessanta, tra storia dell’arte e Criticism

Alla fine del decennio della sua formazione all’IFA, Steinberg stava chiaramente sfidando gli insegnamenti ricevuti dai suoi maestri: invece di assumerli come esempio di massima oggettività scientifica da replicare, egli tornava a interrogare i presupposti concettuali del loro lavoro e della storia dell’arte stessa, “resistendo” così al dilagante conformismo metodologico e critico dell’accademia statunitense del tempo. Negli stessi anni, nel 1958, anche James Ackerman, a fronte del sempre crescente carattere specialistico e settoriale della storia dell’arte, faceva notare l’assenza di una adeguata riflessione sui fini e gli obiettivi della disciplina:

Il tipico storico dell’arte americano, come lo scienziato o l’uomo d’affari suoi pari, si distingue per il suo *knowhow*. Ha sviluppato tecniche raffinate per analizzare i dati storici ed è straordinariamente libero dai pregiudizi nazionali o parrocchiali. Egli non stravolge i fatti per adattarli a una teoria perché, per lui, i fatti sono sacrosanti. [...] Ma io non posso credere che l’esperienza di mezzo secolo, la travolgente influenza dell’arte contemporanea sul nostro modo di vedere, gli sviluppi della psichiatria, dell’antropologia, della logica e così via, non suggeriscano alcuna revisione dei nostri fini. Senza teoria siamo più o meno giustificati nel nostro descrivere e analizzare le opere d’arte, nel nostro datarle, ricostruirle, iconografizzarle, ma non siamo in grado di valutarle, d’interpretarle, di discuterne le relazioni reciproche⁹⁶.

In un contesto ancora dominato da una certa visione negativa dell’*art criticism*, Ackerman evidenziava quanto fosse effimera l’idea di una separazione netta tra storia e critica. Nel 1960, ormai all’indomani della conclusione della sua tesi, proprio Steinberg, in una lettera indirizzata all’amico Ackerman, gli confidava di voler ulteriormente intensificare nel suo futuro lavoro il tentativo di «riconciliazione tra questi due poli alienati» della storia dell’arte⁹⁷. Un progetto che, nel decennio successivo, non sarebbe stato solo individuale ma “collettivo” con il crescente emergere dalla fine degli anni sessanta di un movimento che avrebbe contestato le tradizioni disciplinari

⁹⁶ J.S. Ackerman, *On American Scholarship in the Arts*, “College Art Journal”, 17, 4, 1958, pp. 357-362, citazione a pp. 359, 361. Cfr. anche in Cieri Via, *Nei dettagli*, cit. (vedi nota 30), p. 221.

⁹⁷ GRI, *LSRP* (2012), box 1 [T1/63], Professional correspondence, 1944-1988, *June 5 1960*, f. 1.

e metodologiche denunciandone la natura precostruita e ideologica. In questo clima mutato anche Steinberg si esprimerà sulla questione in uno dei suoi contributi critici più acuti, *Objectivity and the Shrinking Self*, testo di un convegno organizzato da Ackerman, poi pubblicato su “Daedalus” in un numero dedicato al «Futuro delle scienze umanistiche»⁹⁸. Il saggio affondava il dito nella piaga del rapporto tra soggettività e oggettività nella ricerca storica portando Steinberg ad affermare: «Ammiro lo storico dell’arte che dà spazio al suo coinvolgimento privato. Benché tutti ci auguriamo di giungere a conclusioni oggettivamente valide, un tale fine non si ottiene con la dissimulazione della soggettività degli interessi, dei metodi e della storia personale che di fatto condizionano il nostro lavoro»⁹⁹. Parole che, se pienamente in linea con le rivendicazioni degli anni sessanta, trovano in realtà la loro anticipazione in una lettera scritta da Steinberg quasi vent’anni prima, nel 1951, all’amico nonché suo professore Harry Bober. A quel tempo Steinberg, riferendosi ai corsi da lui tenuti al YMHA, ne sottolineava l’impostazione «madly speculative» chiarendo: «Credo che l’oggettività – in qualcuno, o in qualcosa – sia una vera arroganza. Essa finge di propugnare l’unica verità incondizionata. Ma la verità incondizionata non è alla portata di nessuno. È solo attraverso una lenta acquisizione e vagliatura di opinioni private che ogni generazione trova il suo aspetto della verità. [...] L’oggettività scientifica finge che la mente non abbia una cornice. Come si può essere più presuntuosi? A confronto sono un modello di umiltà, senza dovermene vantare e senza cercare approvazione»¹⁰⁰. L’oggettività, lungi dall’essere un parametro fisso e sempre disponibile intuitivamente, sarebbe un costrutto storico, il prodotto di una condivisione, ridefinito in ogni epoca a partire dal confronto di esperienze interpersonali. Per lo Steinberg del 1969 ciò significava invitare gli storici dell’arte a non eclissare il proprio presente, prendendo coscienza del loro porsi nei confronti dell’opera e dell’intervallo intercorso tra essa e il loro momento storico. Alle nuove esperienze storiche e culturali si doveva, per Steinberg, il continuo mutare della percezione e comprensione del passato, in grado così di rivelare un qualche aspetto in precedenza inosservato, giacché «a rendere le cose rilevanti è solo il modo in cui le guardiamo»¹⁰¹. Steinberg tornava dunque, questa volta con intento programmatico, sul suo ricorso alle sovrainterpretazioni. Chi esclude l’esistenza di più significati in un’opera d’arte non sta riaffermando semplicemente un

98 L. Steinberg, *Objectivity and the Shrinking Self*, “Daedalus”, 98, 3, 1969, ripubblicato in Id., *Other Criteria*, cit. (vedi nota 15), pp. 307-321.

99 Ivi, p. 309.

100 Cfr. GRI, LSRP (2012), box 3 [T3/63], Correspondence filed by name, A-F, Bober, *Dec 24 1951*, f. 1: «I claim that objectivity – in anyone, on anything, - is the true arrogance. For it pretends to purvey the unconditioned truth itself. But unconditioned truth is not within any man’s reach. It is only by a slow gathering and sifting of private opinions that each generation finds its typical aspect of truth. [...] The objective scientist pretends that his mind has no frame. Was ever man more boastful? Compared to him I am a model of humility, if I say so myself, and with nobody to agree».

101 Steinberg, *Objectivity*, cit. (vedi nota 98), p. 317.

criterio di oggettività, ma sta compiendo una specifica scelta ermeneutica, basando la propria idea di “validità d’interpretazione” su modelli «derivanti dalla meccanica classica, o dalla Logica, ovvero da concezioni di verità che si sono evolute in tempi diversi dal nostro»¹⁰². Ecco che lo studioso poteva dunque proporre altri modelli ermeneutici e, con parole prossime a quelle impiegate già nella tesi su Borromini, affermava:

Sono cosciente di appartenere a una generazione educata da Freud e James Joyce. *Ulysses* e *Finnegans Wake* furono il nutrimento della mia adolescenza: dunque sono sempre pronto ad accogliere qualsiasi altro artista che sappia concepire forme simboliche a più livelli. Questo significa che corro continuamente il rischio di proiettare la mia esperienza artistica contemporanea sul passato: cosa che ogni rispettabile storico dell’arte sa essere riprovevole. Ma c’è un altro modo di porre la questione. Se ci fosse nel passato un qualsiasi altro artista che abbia saputo concepire forme simboliche a più livelli, la nostra generazione sarebbe ben equipaggiata a scovarle essendosi, per così dire, allenata leggendo Joyce¹⁰³.

Cosciente della sua posizione storica, Steinberg riduceva così quello che poteva apparire come un “parametro di oggettività” unico e naturale a una scelta altrettanto soggettiva, rivelando l’assoluta parzialità di quei principi ermeneutici sulla base dei quali si definisce la correttezza o l’infondatezza di un’interpretazione. E concludeva: «È ingenuo immaginare che si eviti il rischio di proiezione semplicemente non interpretando. Desistendo dall’interpretazione, non si cessa di proiettare. Si proietta solo più inconsciamente. Per questa ragione non vi è scappatoia da sé stessi, né sicurezza nel chiudere la storia dell’arte al confronto con l’immaginazione contemporanea»¹⁰⁴.

Nel contributo del 1969 Steinberg non smetteva di ammirare e riconoscere l’importanza dei suoi professori, «i grandi immigrati europei», il cui approccio basato su un «rigoroso scientismo» aveva costituito un importante correttivo per la disciplina: ma ora che la loro idea di “oggettività storica” era stata riconosciuta e accettata, fino a divenire una sorta di dogma non questionabile, aggiungeva Steinberg, «i correttivi dei quali abbiamo bisogno non sono più i loro»¹⁰⁵. Non era la validità dei loro insegnamenti che lo studioso contestava, ma la riduzione del loro pensiero a una norma, a un mero insieme di “tecniche della ricerca” e di prassi da seguire, in grado così di sollevare ogni futuro storico dell’arte dalla fatica di porsi domande sul rapporto esistente tra il momento storico che egli indaga e il proprio tempo. Il rischio era quello di produrre nel mondo accademico un clima in grado di scoraggiare ogni nuovo orienta-

102 Ivi, p. 320.

103 *Ibidem*.

104 Ivi, p. 321.

105 Ivi, p. 309.

mento e l'emergere di nuove domande: «Le istituzioni, scriveva Steinberg, non possono insegnare alle persone a porsi nuove domande o a spingerle ad essere più creative di quel che sono. Ma possono sostenere e osteggiare. Creare un clima incoraggiante o disapprovare una certa serie di qualità. E in larga misura possono predeterminare chi sopravvivrà al rigore dell'ambiente che loro stesse creano»¹⁰⁶. Non sarebbe difficile leggervi tra le righe un ricordo delle vicende biografiche e delle difficoltà incontrate da Steinberg all'IFA.

È ormai chiaro come, quanto affermato da Steinberg negli anni sessanta, nel pieno di un clima ormai in trasformazione dietro le spinte degli eventi sociali e politici di quel decennio, fosse ben radicato e in assoluta continuità con un'esigenza di mutamento, di ripensamento della disciplina, che lo aveva accompagnato fin dagli anni cinquanta. In quel decennio Steinberg aveva già sviluppato gli anticorpi per resistere a una facile assimilazione degli approcci e dei punti di vista ereditati, e li aveva sviluppati attraverso un lungo e complesso percorso di formazione non riducibile a quanto appreso nelle classi dell'IFA: il suo *background* europeo, il suo contatto con il formalismo inglese, la sua formazione artistica, il suo primo interesse per le questioni estetiche e per la critica "militante", le sue letture giovanili di Joyce e Freud. Ognuno di questi aspetti aveva poi reagito agli insegnamenti dei suoi professori in un percorso di formazione segnato da più momenti tutti interconnessi e necessari.

Torniamo dunque, in conclusione, alla nostra domanda di apertura: come apprese Steinberg dagli insegnamenti dei suoi maestri il modo in cui poteva resistervi? La "resistenza" di Steinberg era in verità insita nei suoi professori. Con le sue critiche, con la sua necessità di ripensare la disciplina a partire dalle sue basi, di creare una connessione tra passato e presente e tra storia e critica, Steinberg aveva riattivato quella libertà di pensiero, quella volontà di "scrivere" attivamente la storia dell'arte e di sfidarne gli assunti, che aveva connotato anche il lavoro dei suoi maestri europei e che, soprattutto negli anni precedenti alla loro emigrazione negli Stati Uniti, aveva costituito per loro la sfida più grande. Se di "successione apostolica" vogliamo dunque parlare, essa andrà ricercata in una sorta di continuità nella discontinuità. Ovvero in quella consapevolezza auto-critica della disciplina che Steinberg aveva ereditato dai suoi maestri e che egli riaffermò, anche se ciò significò seguire una strada che essi stessi non avrebbero approvato, ricordando a loro, come a noi, che «non è l'esattezza scientifica a determinare il problema, ma una certa idea di libertà umana»¹⁰⁷.

106 Ivi, p. 308.

107 Ivi, p. 313.

LISTA DEI CORSI SEGUITI DA LEO STEINBERG ALL'INSTITUTE OF FINE ARTS DI NEW YORK DAL 1950 AL 1959			
<i>Anno</i>	<i>Semestre</i>	<i>Titolo del corso seguito</i>	<i>Professore</i>
1950	II	Byzantine art*	H. Bober
	Estivo	Islamic art*	H. Weissberger
1950-1951	II	Art of the Stone Age*	A. Salmony
1951-1952	I	Egyptian art*	K. Lehmann
	II	Arts of Japan*	A. Salmony
	II	Aegean art*	K. Lehmann
1952-1953	I-II	Origins and character of the early Flemish painting*	E. Panofsky
1954-1955	II	Medieval Schemata	H. Bober
1955-1956	I	Romanesque to high Gothic	H. Bober
		17 th century architecture in France and England	R. Krautheimer
	II	Classical Greek sculpture	K. Lehmann
		Peter Paul Rubens	W. Stechow / W. Friedlaender
	Estivo	Florentine painting from Masaccio to Leonardo	R. Offner
		Italian architecture of the high and late Renaissance	W. Lotz
1956-1957	I	Hellenistic art	K. Lehmann
	II	Roman architecture	J.B. Ward Perkins
	Estivo	Early and high Baroque architecture [a Roma]	W. Lotz
1957-1958	I	Byzantine architecture	R. Krautheimer
		Studies in the iconography of architecture	R. Krautheimer
		African and Ocean art	R. Goldwater
		Aegean art** (cfr. <i>supra</i> : 1951-1952)	K. Lehmann
	II	Renaissance and Antiquity: problems of architecture	R. Krautheimer
		Problems in central Italian painting of the 16 th century	C.H. Smyth
		Greek Archaic sculpture and painting**	K. Lehmann
Estivo	16 th -17 th century painting and architecture in Piedmont	R. Wittkower	
1958-1959	II	Bernini and Borromini**	R. Krautheimer
		Carolingian and Romanesque Architecture**	R. Krautheimer

* Corsi seguiti da Steinberg prima dell'iscrizione all'IFA.

** Corsi seguiti da Steinberg, non presenti nel *transcript* dell'IFA, ma inclusi tra gli appunti del GRI.

Legenda: I – Fall semester (settembre-gennaio)
 II – Spring semester (febbraio-maggio)
 Estivo – Summer semester (giugno-agosto)



1. *Idea* di Erwin Panofsky, copia autografata dall'autore e appartenuta a Edgar Breitenbach e Leo Steinberg, Archivio di Sheila Schwartz

2. Leo Steinberg, appunti del corso *Classical Greek sculpture* di Karl Lehmann seguito all'IFA nel 1956, Los Angeles, Getty Research Institute



3. Leo Steinberg, appunti con disegni sull'oratorio dei Filippini di Francesco Borromini risalenti al corso sul barocco seguito a Roma e tenuto da Wolfgang Lotz nel 1957, Los Angeles, Getty Research Institute



4. Leo Steinberg, note con disegni sui capitelli di Michelozzo (?) a San Jacopo in Campo Corbolini per la ricerca *The Afterlife of Romanesque art*, Los Angeles, Getty Research Institute



REVIEW OF LEO STEINBERG, *MICHELANGELO'S PAINTING: SELECTED ESSAYS*, EDITED BY SHEILA SCHWARTZ, CHICAGO-LONDON, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2019

Michael Hill

The mid-1970s saw Leo Steinberg in the midst of a torrent of publications. In 1972, his near book-length account of Picasso's *Algerian Women* appeared in *Other Criteria*, an anthology of otherwise published material; also appearing that year was the revolutionary "Philosophical Brothel", spread over two issues of *ARTnews* (the essays were parts of a trilogy on the non-abstract dimensions of the artist, rounded out five years later by a study of *Three Women*). The very next year, Steinberg published in *Art Quarterly* a similarly lengthy and disruptive essay on Leonardo's *Last Supper*. 1974 saw in *Art Bulletin* a quieter but no less ground-breaking article on Pontormo's Capponi Chapel. The strange mix of journals reflected Steinberg's fecundity. New projects continued to ripen, including the revision of his 1960 doctoral dissertation on Borromini's church of San Carlo alle Quattro Fontane. This was an important taking stock, as it had been in San Carlo that Steinberg discovered he needed to write on topics to which he was suited. Here he asked the most important research question of his career: how is it that something so perfectly made can generate multiple and even incompatible interpretations?

Above all, by 1975 Steinberg was living in the world of Michelangelo's paintings. "The *Last Judgment* as Merciful Heresy" appeared in *Art in America*, an unusual location fitted to the experimental structure of the argument, which consists of fifteen mainly negative propositions. Each derive from the prior premise that since the time it was painted the mood has been mistaken – the *Last Judgment* conveys not retribution, but mercy. The falsehood was originally dissimulating and later due to the bad habit of not checking what can actually be seen in the painting.

"Merciful Heresy" was accompanied that same year by Steinberg's first purpose-written book, *Michelangelo's Last Paintings*, concerning the murals in the Vatican's Pauline Chapel. Although one of Steinberg's lesser-known works, it is something of a masterpiece of dogged interpretation. The paintings had always been occluded: Michelangelo's contemporaries found them grim and opinions didn't change much after that. They challenged Steinberg and he strived to understand the *Conversion of St Paul* in particular. Anachronisms were used to access the intended impact of the painting (a method Steinberg had advocated in "Objectivity and the Shrinking Self", written six years earlier). Thus dive-bombers on the beach in World War II helped him

understand the majestic onslaught of Christ “in a wasteland that offers no cover”. Near the end of the third chapter, Steinberg asks one question after another: “did the painter recall” St Peter’s epistle, “did he remember” a penitential psalm, “did he reflect” on the etymology of *conversus*, and “why those clusters of angels above”, what do they mean? The questing voice eventually leads the reader to an epic vision of the fresco’s dynamic centre, a first cause in which Christ the hammer strikes Paul the anvil; potential energy expands into a massive *serpentinata*, and the apparently disparate composition, which has left interpreters nonplussed for centuries, is given the shape of a single counter-balanced and symmetrical body. Steinberg’s famously rich language is no more copious than here: angels around Christ are a “seraphic formation [that] seems tilted up in a frictionless ether”; later, those same angels regroup “like shoals of fish”. The vividness of imagery stems from seeing the painting as a living body, while shifting metaphors are symptoms of the plight of retelling a vision whose very condition is Protean.

It comes as a surprise to see *Michelangelo’s Last Paintings* anthologized in a collection of essays. The sense of its singular quality and mid-career importance had been affirmed by its original physicality. Phaidon published it as a coffee table book, a format made popular in the 1930s, where quick orientation via a generic text preceded the enjoyment of deluxe reproductions. Prima facie, such a format seemed perverse for Steinberg; yet it worked well, as if a scale suited to the argument had been discovered by accident. However, the disconnection of words and main images deflated Steinberg and it is gratifying to see the text now supported by the sort of photographs it deserves. The editor Sheila Schwartz, Steinberg’s longtime assistant and now curator of his literary legacy, also augments the text with evidence that Steinberg continued to accumulate for the rest of his life. No less importantly, Schwartz’s collection, the second in a series of five planned volumes of Steinberg’s essays, enables one to see that Steinberg’s account of the Pauline Chapel was embedded in a larger and continuously shifting account of Michelangelo’s painting.

1975 was also when Steinberg left Hunter College in New York to take up the post of Benjamin Franklin Professor of Art History at the University of Pennsylvania. There he initiated a graduate seminar on Michelangelo, which included a lecture that would be decades long in development, “*The Last Judgment* and its Environs”. If this were being taught in a studio today it would be called situated painting. Although it may seem unsurprising that a fresco might be related to its wall, it is well to remember that it was Steinberg himself (“Observations in the Cerasi Chapel”, *Art Bulletin*, 1959) who had helped make the approach acceptable to art historians. In “Environs” he started from first principles, defining site in the broadest sense as the limit against which the artist pushes. Steinberg seemed to forget that we already know what context is, and defined it again, in an active and even urgent manner, such that the artist

moves as if in an arena. The compelling tone suits the investigation, in which propositions about visual peculiarities are tested against the physicality of the chapel. Steinberg found that the figural groups on both sides of Christ are set in torsion against the real stone cornice that projects from the adjacent walls, while the illusionistic depth of the scene, its z axis, appears to factor in the actual cant of the wall, installed at Michelangelo's command. Finally the reader sees what is going on, and it is as if the fresco is being witnessed face to face: "The painting [...] represents an Advent, a Coming. And we suddenly realize that the supreme gift of this moment that we call the Last Judgment is Christ come to take over". For Steinberg, the meaning of the fresco was revealed as an outcome of an encounter. The beholder is folded into the beholden and the essay concludes with the promise of the embrace offered by the *Last Judgment*, "if you let it work upon you, and allow yourself to be taken in".

Steinberg's approach enacts the demand of the viewer that was made in the immortal final line of Rainer Maria Rilke's 1907 sonnet on the Archaic Torso of Apollo, "you must change your life". Rilke wrote the poem in wake of his relationship with Rodin, and in fact one of the epigraphs to his study of the sculptor is likewise illuminating, namely Emerson's maxim: "The hero is he who is immovably centred" (on the complex impact Rilke's monograph had on Steinberg, which he read at ten years of age, see the 1971 preamble to "Rodin", in *Other Criteria*). The voluminous writings of Steinberg have him forever circling the self, whether of the artist or the interpreter. This was not a concern with personality, which he scorned, but with the platform of viewing and acting; and as Steinberg needed to walk in different realms, his sense of self had to be agile, constantly adjusting to context and criticism from within. His work on Michelangelo's painting is replete with selfhood, from the section on "The Confessional Self" in the essay on the Sistine *Deluge*, in which painted characters act out Michelangelo's grudging acceptance of his destiny as a papal painter, to the chapter on "The Included Self" in the study of the Pauline chapel, in which the self-portrait functions not as sly testimony but as passionate surrender, one whose end is expressed in a terse style of conviction: "his [Michelangelo's] self-projection into the role of Saul is a petition". And someone else was always a negative mirror for Steinberg's own sense of self. A characteristic formulation of Steinberg is, "It begins to dawn on one how much [...] is needed to understand" (from "A Corner of the Last Judgment"). Such a thought is a normal part of research, as material newly garnered creates fresh views. But Steinberg wrote the draft into the finished report, since the process of comprehension was a part of what is comprehended, as he indeed argued in "The Eye is a Part of the Mind", a 1953 sortie into formalist critical territory.

The phrase "begins to dawn" suggests that art history is a voyage. On that score, Michelangelo was a guide through Christian theology par excellence. In a 1998 interview (available in the Getty online archive), Steinberg said that he thought of

Michelangelo as one of those rare individuals – St Augustine was another – who had absorbed Christianity in its totality and who thus spoke of its worldview with an originality that others could only partly match. Steinberg was enraptured by Michelangelo, and the upshot is that his painting is shown and not told. Such a subtle distinction might be no more than a matter of voice were it not the result of Steinberg's belief that interpretation remains provisional because it springs from a vantage that is inside time – there is no providential spot from which the artist can be correctly seen (the mobility implied by such a position is reinforced by Steinberg's language, in which things are parts of continuums: even stillness is rendered in the dynamic form of "unmoving"). Conversely, Steinberg often chided his colleagues for not looking more wholeheartedly. There are a hundred variations in Steinberg's corpus of the scolding that one historian received for not slowing down: "his glimpse of a Michelangelo picture is as from a speeding car bound for the library" ("All about Eve"). This was not a preference for images over texts: as Alexander Nagel points out in the introduction to the collection, Steinberg's arguments were always nested within primary written sources and historiography. It was simply wariness at treating images as vessels that await their fill with words; more deeply, it was an attitude that had artworks as active agents in the formation of art historical knowledge. The result was that for Steinberg visual analysis was not the supporting evidence, but the argument itself.

This is a method of teaching as much as writing. Some of the essays in this volume never got beyond the lecture hall and are here published for the first time, namely the chapters on the *Doni Madonna*, the *Deluge* in the Sistine Chapel ceiling, another on the *Ancestors* underneath, and the "The *Last Judgment* and Environs". The pedagogical atmosphere of the live classroom is apparent in these pieces, which include many observations made by students. My favorite is one who noted that in the *Last Judgment* St Peter was not holding onto the keys as his attribute, but handing them back to Christ. This is a detail that speaks of the whole, as the scene is at the end of history and Christ's power on earth is being returned. The student is unidentified, but what I take to be his or her rhetorical role is to convey the safe space of curiosity, in which an image may yield its truth to open-minded eyes.

Unorthodox academics often see students, rather than peers, as their true constituents. When it first came out as a book, *Michelangelo's Last Paintings* was one of two art history nominations (the other was *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, by Robert Rosenblum) for the 1976 National Book Award in Arts and Literature. Yet what Steinberg remembered was the carping. E.H. Ramsden pointed out that he got his dates wrong, while Ernst Gombrich chastised him for excessive license. To Steinberg's ears the school masterly tone of the criticisms was meant to put him in his place. In a review in *Burlington Magazine*, in which the verve of the text was praised, Paul Joannides called Steinberg's method "associational formalism".

To a casual reader the phrase, evoking imagination and rigour, sounds harmless. For Steinberg, however, no slur could have been better contrived, as it implied that he extemporized from mere vision and did not test against fact.

Although Steinberg was aware of his renown, he harbored a feeling that his work was futile. Indeed, his style of analysis was perforce a solitary mode and reward was negative, success being measured by the sense in which, as he wrote in the introduction to “Michelangelo’s Last Paintings”, the “picture seems to confess itself and the interpreter disappears”. Perhaps this contributed to his abiding suspicion that he was barely tolerated by his colleagues. In the abovementioned interview, he predicted that, “In the year 2020, assuming that people still read and take an interest in art history [...] most references to my work in professional literature will be disagreements and sneers”.

It’s nice to see that Steinberg got it wrong. The flourishing scholarly interest in his legacy starts from a conviction that he is a model worth following. Beyond the encochia that appeared after Steinberg’s death in 2011, his findings and method continue to be discussed by students of art, philosophy, and aesthetics. The symposium *Leo Steinberg Now*, held in Rome in 2017, was remarkable for its broad scope, featuring renowned critics and curators of modernism, along with specialist art historians of the Renaissance and Baroque. More recently, Giorgio Tagliaferro, Daniele di Cola, and Kerr Houston, among others, have published substantial studies on Steinberg, each one coming at the topic from an understanding that art history is connected to the creative arts as much as the humanities. This surely is one of the preconditions for the so-called “material turn” of the discipline in recent times, as it demands that otherwise bookish scholars engage with how things are conceptually and physically made. Steinberg’s lack of influence, self-declared and often restated by admirers, is untrue.

RECENSIONE A MONTAÑÉS, MAESTRO DE MAESTROS, CATALOGO DELLA MOSTRA (SIVIGLIA, MUSEO DE BELLAS ARTES, 29 NOVEMBRE 2019-15 MARZO 2020), A CURA DI IGNACIO CANO RIVERO, IGNACIO HERMOSO ROMERO E MARÍA DEL VALME MUÑOZ RUBIO, SEVILLA, JUNTA DE ANDALUCÍA, 2019

Review of Montañés, maestro de maestros, exhibition catalogue (Sevilla, Museo de Bellas Artes, 29 November 2019-15 March 2020), edited by Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero and María Del Valme Muñoz Rubio, Sevilla, Junta de Andalucía, 2019

Raffaele Casciaro

The critical review, recent restorations and an excellent photographic campaign have allowed a new reading of the work of Juan Martínez Montañés, the greatest wood sculptor of the Andalusian Renaissance. The Seville exhibition and its catalog explored themes such as the role of the wood arts in 16th and 17th century Andalusia, the contextual meaning of the art of the retable and the importance of polychromy in Montañés's sculpture. Some attributions appear less convincing and a summary biographical profile that would have facilitated the reading of the essays and catalog entries is missing. This paper takes its cue from the theme of the exhibition to compare the Italian and Spanish critical tradition on polychrome wood sculpture. In Spain the high consideration for this sector of artistic production has always kept it at the center of the interests of the client and critics, unlike what has happened in Italy.

ALBRECHT DÜRER (E MARCANTONIO RAIMONDI) NELLA *FELSINA PITTRICE* DI
CARLO CESARE MALVASIA: BIOGRAFIA, AUTOGRAFIA E COLLEZIONISMO

Albrecht Dürer (and Marcantonio Raimondi) in Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice: biography, autography and print-collecting

Giovanni Maria Fara

Thanks to a new analysis of some passages from the *Life of Marcantonio Raimondi*, both in the printed version of *Felsina pittrice* and in the manuscript submitted by Carlo Cesare Malvasia in 1677 to the approval of the Inquisition, the author proposes a more complete evaluation of the role that Malvasia recognizes to Albrecht Dürer, with new considerations on the autography of his prints, on their importance in the artistic training of Marcantonio Raimondi, on their widespread collecting in Bologna shortly after the mid-seventeenth century.

RAGIONAMENTI INTORNO A *L'IDEA DEL THEATRO* DI GIULIO CAMILLO DELMINIO.
LAVORI IN CORSO

Some insights on L'idea del theatro of Giulio Camillo Delminio and its critical reception. Preliminary draft

Angelo Maria Monaco

Preliminary proof of a work in progress, the essay is given as a reasoned recognition of the critical reception of Giulio Camillo Delminio's *L'idea del theatro* (1550). Intended, on the one hand, as a compendium useful to orient Scholars in the magmatic bibliography on *L'idea*, on the other hand, as a starting point for new study hypotheses about Camillo as an iconographer. Divided into three sections, the essay focuses, first, on the relevant role played by images in the architecture of *L'idea*. The second part is a sort of annotated bibliography that starts from Frances Yates' famous essay, published in 1966. In the third part, two new proposals are discussed. The first one deals with the origin and meaning of the name 'Delminio', explained from a philological point of view as a latinization aiming at Camillo's own self-fashioning. The second one highlights the helpfulness of the list of annotated images in a manuscript in the Biblioteca Apostolica Vaticana, recently rediscovered, to clarify the meaning of some cryptic images in *L'idea*.

RECENSIONE A CARLO CELANO, *NOTIZIE DEL BELLO, DELL'ANTICO E DEL CURIOSO DELLA CITTÀ DI NAPOLI*, EDIZIONE CRITICA DELLA RISTAMPA DEL 1792 CON LE AGGIUNTE DEL 1724 E DEL 1758-1759, A CURA DI GIANPASQUALE GRECO, NAPOLI, ROGIOSI EDITORE, 2018

Review of Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, critical edition of the 1792 reprint with additions from 1724 and 1758-1759, edited by Gianpasquale Greco, Napoli, Rogiosi Editore, 2018

Daniela Caracciolo

The author presents the review of the recent critical edition conducted by Gianpasquale Greco on the *Notizie* of Carlo Celano. They are considered the philological and critical choices of Greco and reconstruction of the events of the descriptive odeporico genre since the sixteenth century Neapolitan area.

BECOMING LEO. STEINBERG E L'INSTITUTE OF FINE ARTS DI NEW YORK:
DELL'EREDITÀ DEI PROFESSORI TEDESCHI ALLO SVILUPPO DI UN NUOVO
CRITICISM

Becoming Leo. *Steinberg at the Institute of Fine Arts in New York: from the heritage
of German professors to the development of a new criticism*

Daniele Di Cola

Leo Steinberg, born in Moscow in 1920 but raised in Berlin and London, arrived in New York in January 1945. Trained as an artist in London in the early 1950s, when he was already in his thirties, he decided to study art history at the Institute of Fine Arts (IFA), where he was educated by Jewish-German refugee art historians such as Richard Krautheimer, Wolfgang Lotz, and Erwin Panofsky. This essay reconsiders Steinberg's work, which is well-known for its unconventional and revisionist interpretations, through the lens of his academic formation and the legacy of German *Kunstwissenschaft* in postwar America. Taking into account unpublished material (including university course notes and papers and an abandoned dissertation on the afterlife of Romanesque art), I point out how Steinberg's first scholarly works, while respecting the methodologies of his professors, at the same time tried to "resist" their heritage. His engagement with contemporary art, for example, led him to challenge the biases of his professors, sometimes to their annoyance, as was the case with his Ph.D. dissertation on Borromini's church of San Carlino, which was contested by his adviser Richard Krautheimer. The essay argues that during the IFA years Steinberg had already developed some of the concepts that would characterize his later intellectual trajectory: the dialogue between Old Master art and contemporary experience, the emphasis on the beholder's physical and psychological response to artworks, the epistemological reevaluation of subjectivity, the priority of visual data over texts, and the hermeneutical validity of ambiguity and multiple levels of meaning. Through these means, Steinberg achieved a personal synthesis between historical investigation and criticism, anticipating the rethinking of the methodological tradition in the 1960s and 1970s.

REVIEW OF LEO STEINBERG, *MICHELANGELO'S PAINTING: SELECTED ESSAYS*,
EDITED BY SHEILA SCHWARTZ, CHICAGO-LONDON, UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS, 2019

Michael Hill

Leo Steinberg, *Michelangelo's painting: selected essays*, is an anthology of the author's published and unpublished essays on the artist. The book is a volume in the collected essays of Steinberg, edited by his long-time assistant, Sheila Schwartz.



INEDITI E RIPROPOSTE



IL TEATRO È ARTE VISIVA. LE PREMESSE CRITICHE DI TOTI SCIALOJA PER UNA MODERNA CONCEZIONE DELLA SCENA*

Martina Rossi

«Si può fare teatro senza parole, non si può fare teatro senza apparizione»¹ così prende avvio *Il teatro è arte visiva* un testo ancora inedito di Toti Scialoja rintracciato nell'archivio dell'artista, conservato fra le carte relative alla sua attività di insegnamento presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Le parole in apertura del brano chiariscono fin dal principio la linea scelta dal pittore per presentare la sua moderna e aggiornata concezione della scena come luogo elettivo per le sperimentazioni dell'arte figurativa.

Con *Il teatro è arte visiva* l'artista proclama il suo credo teorico: mette in discussione il primato logocentrico della tradizione naturalistica a teatro; e da artista e critico d'arte propone una lettura globale del fenomeno teatrale in una prospettiva che renda conto della dimensione "apparitiva"², immaginativa e visuale non solo della pittura, sotto forma di scenografia, ma dell'intera azione scenica.

Come si vedrà, il testo si inserisce in un percorso critico già consolidato condotto da Scialoja a partire dalla metà degli anni quaranta che lo vede impegnato nel proporre, all'interno del dibattito culturale italiano, un nuovo ruolo per le arti a servizio della *mise en scène*. Il brano riscoperto si presenta così come una *summa* delle principali idee sul teatro maturate dal pittore sia grazie all'attività di scenografo e costumista, a partire dal 1943³; sia in campo speculativo, come testimoniano le dissertazioni sulla

* Intendo ringraziare Elisa Genovesi e Claudio Zambianchi per l'attenta lettura e per i loro preziosi consigli; inoltre, per il costante supporto nella ricerca la Fondazione Toti Scialoja di Roma e in particolare Onofrio Nuzzolese.

1 Roma, Fondazione Toti Scialoja (d'ora in poi FTSR), T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, s.d. [1968-1985], dattiloscritto, 2 pagine, cartella "Insegnamento. Accademia di Belle Arti di Roma". Si propone in questa sede, in *Appendice*, la trascrizione completa del documento. Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma.

2 Termine ricorrente nel testo di Scialoja, vedi FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

3 L'attività di Scialoja per il teatro si svolge principalmente a fianco di Vito Pandolfi per la prosa e di Aurel M. Milloss per il balletto. Sull'attività da scenografo e costumista di Toti Scialoja si rimanda a *Teatro da quattro soldi. Toti Scialoja scenografo*, a cura di A. Mancini, Bologna 1990; B. Drudi, *Toti Scialoja: il teatro e la pittura*, in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, a cura di F. D'Amico, Milano 1999, pp. 29-47; G. Bonini, *Catalogo critico. Le scenografie*, in *Toti Scialoja*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, dipartimento Arte Contemporanea, Parma 1977, pp. 170-171; C. Lonzi, *Rapporto tra la scena e le arti figurative*, Firenze 1995; P. Veroli, *Scialoja scenografo ovvero come riempire con il colore della pittura lo spazio scenico*, "Critica d'arte", V, 54, gennaio-marzo 1989, pp. 79-83; P. Veroli, *Modernità e teatro musicale. L'esperienza dell'Anfiparnaso*, "TerzOcchio. Trimestre d'arte contemporanea", XXI, 74, marzo 1995, pp. 36-38; D. Tortora, *Danza Pittura Musica. Intorno ai sodalizi artistici degli anni Quaranta. Dallapiccola, Milloss, Petrassi*, Roma 2009; O. Nuzzolese, *Toti Scialoja scenografo*, in *100 Scialoja. Azione e pensiero*, catalogo della mostra (Roma, Macro-Museo d'Arte Contemporanea, 28 marzo-6 settembre 2015),

scenografia affidate alle pagine della rivista “Mercurio”⁴ nel 1944 e nel 1946, e poi a quelle de “L’Immagine”⁵ nel 1949.

Rispetto alle precedenti formulazioni teoriche tuttavia lo scritto segna una differenza significativa: si tratta infatti della descrizione degli obiettivi e dell’impostazione metodologica adottata da Scialoja per un suo corso all’Accademia di Belle Arti di Roma. Con alle spalle già una complessa esperienza dello spazio scenico, che lo aveva visto impegnato non solo come scenografo e teorico, ma anche come regista e librettista, l’artista giunge nel 1953 all’istituzione romana come docente di Scenotecnica e Storia del Teatro, ruolo che ricoprirà fino al 1957⁶. Anche se *Il teatro è arte visiva* non è datato, si può supporre che sia stato scritto non prima della fine degli anni sessanta. L’ipotesi viene suggerita dalla citazione nel testo di Jerzy Grotowski e del suo “teatro povero”, non ancora teorizzato durante la prima fase dell’attività didattica di Scialoja⁷. Plausibile invece che il brano appartenga al periodo in cui il pittore insegna Scenografia, e dunque dall’ottobre del 1968 al suo ritorno in Accademia dopo una lunga pausa che lo aveva visto soggiornare diversi anni fra New York e Parigi⁸.

a cura di C. Crescentini, Roma 2015, pp. 62-78; R. Di Tizio, *L’Opera dello Straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell’Italia fascista*, Roma 2018; M. Verdone, *Scenografie di Scialoja*, “TerzOcchio. Trimestre d’arte contemporanea”, XXIV, 89, 1998, pp. 41-42.

4 T. Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, “Mercurio”, I, 3, novembre 1944, pp. 142-148; T. Scialoja, *Danza-Pittura*, “Mercurio”, III, 17, gennaio 1946, pp. 143-151. Entrambi gli articoli sono stati ripubblicati in *Toti Scialoja critico d’arte. Scritti in “Mercurio”, 1944-1948*, a cura di A. Tarasco, Roma 2015, pp. 49-54, pp. 116-125. Si farà riferimento d’ora in avanti alla più recente pubblicazione.

5 Toti Scialoja tiene la conferenza dal titolo *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro* all’Accademia Filarmonica Romana, il 20 gennaio 1949, Roma. Il testo derivato dell’intervento viene contemporaneamente pubblicato sulla rivista diretta da Cesare Brandi, vedi: T. Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, “L’Immagine”, II, 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98.

6 Toti Scialoja inizia a insegnare all’Accademia di Belle Arti di Roma nel 1953 incaricato alla cattedra di Scenotecnica (1° ottobre 1953-30 settembre 1957), per poi passare alla cattedra di Bianco e Nero (1° ottobre 1957-30 settembre 1959). Dal settembre 1959 fino alla prima metà del 1968 sospende il suo ruolo da docente presso l’Accademia per compiere trasferte a Parigi e New York. Successivamente vince la cattedra di Figura designata al I Liceo artistico di Roma, ma viene comandato all’Accademia sulla cattedra di Scenografia già a partire dall’ottobre 1968 (1° ottobre 1968-31 marzo 1974), sarà titolare della cattedra solo a partire dal 1974 (1° aprile 1974-30 settembre 1985). Si veda G. Simongini, *Astrattismo, realismo e oltre. Roma e l’Accademia 1945-1975*, in *Romaccademia, Un secolo d’arte da Sartorio a Scialoja*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 21 ottobre-21 novembre 2010), a cura di T. D’Acchille, A.M. Damigella, G. Simongini, Roma 2010, p. 207. Per maggiori approfondimenti sull’insegnamento di Scialoja all’Accademia di Belle Arti di Roma e sulle sue ripercussioni nell’arte italiana del secondo dopoguerra si rimanda alle ricerche di Elisa Genovesi, *Insegnare l’amore per l’arte. La didattica di Toti Scialoja*, dottorato di ricerca in Storia dell’arte, Sapienza Università di Roma.

7 Negli anni cinquanta Scialoja ricopre solo due incarichi all’Accademia, di cui soltanto uno incentrato sul teatro: Scenotecnica e Storia del Teatro dal 1953 al 1957 (vedi nota n. 5). Jerzy Grotowski invece realizzerà la sua prima regia (*Les Chaises* di Eugène Ionesco) nel 1957, e darà vita all’esperienza del Teatro Laboratorio nella città di Opole solo a partire dal 1959. Si veda la voce *Grotowsky J.*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, X, *Aggiornamenti. 1955-1965*, a cura di S. D’Amico, Roma 1966, pp. 456-458. Le date inducono dunque a pensare che il testo *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1), si possa collocare durante l’incarico di Scenografia assunto da Scialoja a partire dal 1968 e svolto fino alla metà degli anni ottanta. Ulteriore riprova di tale datazione è la diffusione delle ricerche di Grotowski in Italia a partire dalla metà degli anni sessanta, come ad esempio con la pubblicazione di E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell’avanguardia polacca*, Padova 1965.

8 Vedi nota 6.

Le riflessioni contenute nello scritto possono considerarsi dunque una sintesi dell'esperienza didattica già maturata negli anni cinquanta e nello stesso tempo si pongono come premesse per il nuovo ciclo di insegnamento avviato dalla fine degli anni sessanta. Scialoja, per il suo corso, adotta una visione globale del fenomeno teatrale dove la ricerca artistica è intrinsecamente connessa con le sperimentazioni sceniche, intenzioni dichiarate nello stesso documento d'archivio: «Questo corso si propone di studiare e approfondire il linguaggio della scenografia contemporanea, nel suo porsi in relazione con le esperienze visive del nostro secolo»⁹.

Nello scenario artistico e culturale romano del secondo dopoguerra, non è secondario il fatto che Scialoja assuma presso l'Accademia, anche se in maniera non continuativa, incarichi quasi esclusivamente incentrati sul teatro e sulla disciplina scenica, formando così diverse generazioni di artisti sui precetti di Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, e sulle ricerche dell'avanguardia novecentesca¹⁰. Il testo ritrovato parla proprio di questa importante funzione di Scialoja come docente e divulgatore ai suoi giovani studenti di una rinnovata idea della pittura sul palcoscenico e del valore visuale della rappresentazione scenica nella sua interezza. Le ripercussioni di una tale impostazione sono molteplici se si considerano i nomi di alcuni degli allievi del pittore, a partire da quelli che frequentano Scenotecnica¹¹, che si ritrovano fra i protagonisti del panorama artistico italiano.

Il documento emerso dall'archivio dell'artista non è però eloquente solo sul fronte dell'esperienza di insegnamento all'Accademia. Se si parte dagli scritti degli anni quaranta si delinea un lungo percorso di sistematizzazione critica del fenomeno della pittura a teatro che negli stessi anni stava impegnando Scialoja e altri protagonisti della scena artistica romana a lui strettamente legati, come Cesare Brandi, Aurel M. Milloss e Giovanni Carandente. *Il teatro è arte visiva* si concatena a questi sforzi permettendo di ridisegnare le tappe da teorico del fenomeno teatrale compiute da Scialoja. Un pensiero critico, quello del pittore, dal valore programmatico rispetto alle ricerche condotte da alcuni artisti negli anni sessanta sulle possibilità visive dello spazio scenico. I

⁹ FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

¹⁰ Al riguardo si veda il programma del corso di Scenotecnica e Storia del Teatro redatto da Toti Scialoja. FTSR, T. Scialoja, *Programma per l'insegnamento straordinario della Scenotecnica – Storia del Teatro*, s.d. [1953-1957], carta intestata con dicitura dell'Accademia di Belle Arti, Roma, cartella "Insegnamento". Nel documento viene riportato il seguente programma sulla storia del teatro: «I e II annualità: La tragedia del teatro greco; Il teatro drammatico e la commedia nel teatro greco e romano; Il Teatro del Rinascimento. Il teatro comico francese, tedesco, il teatrino inglese del medioevo e del Rinascimento; Origini del teatro e della scena-teatro sacro e medievale. III e IV annualità: Il teatro spagnolo; Il teatro classico francese; Formazione del teatro tedesco. Il teatro romantico. Il teatro musicale (l'oratorio, il melodramma, l'opera la danza); Il barocco nel teatro europeo. L'800, il paesismo, il romanticismo neoclassico. Le nuove tendenze della Scenografia in Italia e all'Estero; Gli innovatori della scena: Appia, Balest [Léon Bakst n.d.r.], Gordon Craig».

¹¹ Fra i suoi allievi di Storia del Teatro e Scenotecnica si ricorda Pino Pascali, Jannis Kounellis, Umberto Bignardi, Giosetta Fioroni. Vedi G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in Toti Scialoja, *Opere 1955-1963*, cit. (vedi nota 3), p. 148; e Genovesi, *Insegnare l'amore per l'arte*, cit. (vedi nota 6).

suoi scritti mostrano il perdurare dell'attenzione sulle esperienze dei "pittori a teatro" maturata durante gli anni della guerra fino al secondo dopoguerra. Il testo permette in più di collegare idealmente lo studio compiuto sulle sperimentazioni sceniche avanguardiste in corso dagli anni quaranta e le ripercussioni visibili nei risultati offerti dalla neoavanguardia.

Il linguaggio scenico come arte visiva negli scritti di Toti Scialoja degli anni quaranta

Lo scritto qui presentato si offre come un ponte di congiunzione fra gli sforzi pratici e speculativi di Scialoja per il teatro e la sua lunga attività di docenza dimostrando come queste due vicende della biografia del pittore siano inscindibili. Ma quali concetti persistono nel nuovo documento in continuità con i testi noti dell'artista? E quali sono invece gli elementi di novità? Si vedrà come, rispetto ai testi degli anni quaranta, ritornino alcuni punti teorici ricorrenti come quelli della "illusività", del "ritmo", della "apparizione", della "frontalità" o della "superficie"; cardini che strutturano il pensiero dell'artista sul teatro come un'arte figurativa autonoma.

Negli stessi anni nei quali Scialoja inizia ad affrontare il palcoscenico come scenografo, si registra la pubblicazione di testi nei quali il giovane artista inizia a dispiegare la sua visione dell'apparato scenico come parte attiva e centrale dell'azione teatrale. Il pittore nel 1944 giunge a collaborare con la rivista "Mercurio" per la quale firma la rubrica "Arti Figurative" fino al 1948¹². Sulle pagine della rivista non dimentica di parlare anche del connubio pittura e scena a partire dal suo celebre saggio *Premesse per una moderna scenografia*¹³, pubblicato nel novembre 1944¹⁴. La possibilità di una nuova concezione pittorica sul palcoscenico viene individuata da Scialoja nelle esperienze dei Balletti russi di Sergej Djagilev¹⁵ e negli interventi di Natalia Gončarova, Mikhail Lario-

12 Vedi C. Zambianchi, *Il "sedimento della coscienza": gli scritti di Toti Scialoja su "Mercurio"*, in *Toti Scialoja critico d'arte*, cit. (vedi nota 4), pp. 13-19, a p. 13.

13 Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, cit. (vedi nota 4), pp. 49-54.

14 Nel momento in cui Scialoja scrive il testo aveva già maturato due importanti prove nella prosa e nel balletto, prima per Vito Pandolfi con *L'Opera dello Straccione* (Roma, Teatro Argentina, 11 febbraio 1943, libero adattamento di *The Beggar's Opera* di John Gray [sec. XVIII], tradotto da R. Aragno, con musica di R. Vlad, coreografie di R. Mazzucchelli, regia di V. Pandolfi, allievo del terzo anno alla Regia Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Tra gli interpreti: Vittorio Gassman, Luciano Salce, Luigi Squarzina, Nino del Fabbro e Lea Padovani, tutti allievi del primo, secondo e terzo anno dell'Accademia. Vedi Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, cit. [vedi nota 11], p. 135); e poi con Aurel M. Milloss con la messa in scena dei *Capricci alla Stravinskij* (Roma, Teatro delle Arti, 30 aprile 1943, nell'ambito delle manifestazioni musicali del XXI anno di regime. Due suites per piccola orchestra di I.F. Stravinskij, direttore F. Capuana, coreografia di A.M. Milloss, scene e costumi di T. Scialoja. Lo spettacolo verrà replicato più volte al Teatro dell'Opera).

15 Gli esempi proposti da Scialoja sono: *Le coq d'or* (Parigi, 1914, balletto in tre atti, di N. Rimskij-Korsakov, libretto di V. Belskij su favola di A. Puskin, coreografie di M. Fokine, Ballet Russes di S. Djagilev, scene e costumi di N. Gončarova); *Kikimora* (Parigi, 28 agosto 1916, musica di A. Ljadov, coreografie di L. Massine, Ballet Russes di S. Djagilev, scene e costumi di M. Larionov); *Parade* (Parigi, Théâtre du Châtelet, 18 maggio 1917, opera in un atto di L. Massine, musiche di E. Satie, libretto di J. Cocteau, Ballet russes di

nov, Pablo Picasso e Giorgio de Chirico¹⁶. «Poetici compromessi»¹⁷ così definisce l'autore il lavoro di questi pittori per la scena, collaborazione che si fonda sulla partecipazione visiva dell'artista al dramma messo in atto¹⁸. Ne è un esempio *Parade* dove Picasso – scrive Scialoja – pensa a una pittura-teatro così come parallelamente Erik Satie crea una musica-teatro e Léonide Massine una danza-teatro. Ciò per dire che l'arte figurativa, in queste prove di inizio secolo, partecipa consapevolmente come componente attiva della messa in scena invece che limitarsi alla mera descrizione di un'ambientazione. Per Scialoja, l'arte fauve e cubista calca le scene teatrali con ardore e brutalità, mettendosi al servizio del dramma, proprio grazie alla sua capacità di creare uno spazio mentale e intellettualizzato¹⁹. Scialoja stila così un disegno genealogico nel quale inserisce alcune esperienze teatrali realizzatesi in Italia durante gli anni della guerra capaci di raccogliere l'eredità delle sperimentazioni avanguardistiche di inizio Novecento²⁰.

Una volta individuato il modello da cui prendere avvio, l'artista entra nel merito della sua concezione della pittura a teatro inaugurando una visione che rimarrà una costante anche nei suoi testi critici successivi. Innanzitutto, l'autore si domanda quali siano le implicazioni per il linguaggio artistico una volta inserito all'interno della messa in scena: «come indispensabile premessa a noi pare che il teatro tenda alla creazione di uno spazio illusivo, incommensurabile certo allo spazio naturale, ma diverso da quello propriamente fantastico costitutivo della immagine poetica, musicale, pittorica, ecc.»²¹.

Nella lettura di Scialoja il palcoscenico si connota come uno spazio differente sia da quello contingente, sia da quello generato dalla superficie pittorica, è un luogo rituale e simbolico e per questo “illusorio”. Questo termine ritornerà con regolarità negli scritti dell'artista con un significato preciso: non ha la connotazione di ingannevole, ma definisce piuttosto la scena come spazio simbolico, la cui condizione è consapevolmente accettata dagli attori e dagli spettatori che vi partecipano, entrambi protagonisti

S. Djagilev, scene e costumi di P. Picasso), o *Le Bal* (Monaco, Gran Théâtre de Monte Carlo, 7 maggio 1929, balletto in due scene, musiche di V. Rieti, coreografie di G. Balanchine, scene e costumi di G. de Chirico).

16 Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, cit. (vedi nota 4), p. 49.

17 *Ibidem*.

18 *Ibidem*.

19 Ivi, pp. 49-51.

20 Scialoja ricollega all'esperienza dei Ballet russes di S. Djagilev alcuni spettacoli andati in scena durante gli anni della guerra e che coinvolgono artisti italiani: come il lavoro di Renato Guttuso per l'*Histoire du Soldat* (Roma, Teatro delle Arti, 21-23-24-26 novembre 1940, opera da camera in due parti, musica di I.F. Stravinskij, costumi e scene di R. Guttuso); le scene di Orfeo Tamburi per la *Camera dei Disegni o Un balletto per Fulvia* (Roma, Teatro delle Arti, 27-28-30 novembre 1940, balletto in un atto per orchestra da camera, musica di A. Casella, coreografie di A.M. Milloss, scene di O. Tamburi); le scene e i costumi di Mario Mafai per il *Coro dei morti* (Roma, Teatro dell'Opera, 10 novembre 1942, musica di G. Petrassi, madrigale drammatico in tre parti sul *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie* di G. Leopardi del 1824, coreografie di A.M. Milloss, scene e costumi di M. Mafai); giungendo infine alle opere del 1944 per le quali l'artista collabora in prima persona. Vedi Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, cit. (vedi nota 4), pp. 51-52.

21 Ivi, p. 52.

dell'azione rituale, in una precisa e unica dimensione di luogo e di spazio²². "L'illusività" per Scialoja «dovrà costituire l'ispirazione prima»²³ di ogni *medium* che partecipa alla messa in scena, in questo modo ogni linguaggio potrà far rimanere intatte o addirittura esaltare le sue peculiari risorse espressive e tendere a quell'unificazione delle arti possibile a teatro²⁴. La pittura per la scena diventerà in questo modo qualcos'altro rispetto a semplici pannelli decorativi acquistando una forma "novissima"²⁵.

Bisogna sottolineare come in questa sede l'artista consideri ancora la scena in una chiave esclusivamente pittorica, fatta di soluzioni cromatiche, tonali e lineari. Ciò non implica, tuttavia, che l'artista debba limitare il proprio intervento alla realizzazione di quinte pittoriche a corollario del testo drammaturgico. Al contrario i dipinti in scena devono essere, secondo le parole di Scialoja, i padroni assoluti dello spazio facendo diventare il palcoscenico una "camera di pittura" immersiva²⁶.

Altro elemento ricorrente nella lettura dell'artista è il concetto di "ritmo" come susseguirsi dei diversi rapporti in atto sulla scena²⁷. Si è visto come l'opera degli artisti inserita nello spazio "illusivo" della *mise en scène* si trasformi in qualcosa di nuovo e di mutevole, ma ciò accade anche grazie ai rapporti intessuti sul palco fra le scenografie, il movimento degli attori o dei ballerini e il pubblico che li sta a guardare²⁸. Al riguardo è significativo come non solo le scene, ma anche i costumi realizzati dagli artisti vengano investiti da Scialoja di uno specifico ruolo: sono "accenti pittorici"²⁹ da indossare così come gli interpreti e i ballerini, con i loro movimenti all'interno dello spazio scenico, sono «frammenti pittorici volanti»³⁰. A partire da queste prime idee il lavoro dell'artista a teatro dovrà estendersi all'intera azione teatrale e in questo modo tutto lo spazio del palcoscenico diventerà un tessuto pittorico diffuso.

Nell'Italia liberata Scialoja continua a realizzare molte opere per il teatro³¹ e scrive un altro testo teorico *Danza-Pittura*³², pubblicato nuovamente su "Mercurio" nel gennaio 1946. Nello scritto l'artista prosegue le sue riflessioni sulla teoria della sce-

22 Ivi, pp. 52-53.

23 Ivi, p. 53.

24 *Ibidem*.

25 Ivi, pp. 52-53.

26 *Ibidem*.

27 Scrive Toti Scialoja: «il ritmo che si incarna in questa fittizia vita di esseri umani che parlano, cantano e si agitano esprimendo qualcosa dialetticamente cioè drammaticamente ad altri uomini che li stanno a contemplare. Ove non si verifichi questa specie di consacrazione sulla scena e di comunione tra scena e pubblico, non nascerà teatro»; Ivi, p. 53.

28 Scialoja, *Premesse per una moderna scenografia*, cit. (vedi nota 4), p. 54.

29 Ivi, p. 54.

30 *Ibidem*.

31 Continua la collaborazione con Pandolfi e Milloss. Si veda la cronologia stilata da Nuzzolese, *Toti Scialoja scenografo*, cit. (vedi nota 3), pp. 76-78; inoltre si veda la bibliografia dedicata all'attività da scenografo di Scialoja indicata alla nota 3.

32 Scialoja, *Danza-Pittura*, cit. (vedi nota 4), pp. 116-125.

nografia di qualche anno prima, soffermandosi però di più sull'esperienza coreutica sperimentata in quegli anni a fianco di Milloss. In questa prova Scialoja affina la sua definizione del teatro, o per meglio dire – come specifica l'autore – «delle arti che entrano a teatro»³³: forma linguistica non solitaria e assoluta come la pittura, ma piuttosto fondata su un insieme di rapporti che si svolgono in uno specifico “qui e ora”. Questa condizione, come si è visto, è definita più volte dall'artista “illusività”: «marchio fantastico che contraddistingue ogni arte che il teatro trascina del suo orizzonte incandescente o tira per i capelli sul palco delle meraviglie»³⁴.

È con *Danza-Pittura* che l'artista introduce la sua visione della messa in scena come arte innanzitutto figurativa. Lo spettatore immobile fissa la *mise en scène* da un punto di vista determinato, per lui l'azione che si svolge sul palco si risolve nei modi dell'“apparizione” e della “frontalità”³⁵, due caratteristiche proprie del *medium* pittorico. Nella visione dell'artista la messa in scena si esperisce nel “qui e ora” della fruizione, su un piano verticale fatto di spessori tonali e cromatici. La predominanza del dato visuale dell'azione teatrale trova una riprova nel sipario che nella lettura suggestiva di Scialoja è «frangia di mondo esterno [...] simile alla cornice attorno al quadro [...]»³⁶. I concetti di “apparizione” e di “frontalità” si manifestano nell'attuarsi dell'azione sul palcoscenico poiché questo è un luogo dove «non è possibile ai suoi abitanti voltar le spalle senza che immediatamente le spalle divengano petto e la nuca maschera; dove è impossibile allontanarsi e al massimo è concesso impicciolire e affievolirsi appena; e chi svicola dal campo visivo si annulla, piomba nel vuoto»³⁷. In funzione della “frontalità” il palcoscenico diventa così uno «spazio divorante la forma»³⁸, dove anche la scultura e l'architettura dovranno necessariamente svuotarsi di materia strutturiva³⁹.

Questo modo di vedere il sistema di rapporti messi in campo sulla scena sotto l'egida della “apparizione”, come se la quarta parete fosse una vasta superficie pittorica, trova in questa sede una prima e chiara formulazione, conquistando poi ampio spazio successivamente. Non è casuale che questa visione del teatro come arte figurativa si concretizzi in un testo dedicato al balletto e più nello specifico si costruisca attorno all'esempio degli spettacoli romani di Milloss. Difatti, nell'alveo delle esperienze condotte dal coreografo si crea un sodalizio di intenti condiviso da intellettuali di diversa formazione che vedevano nelle proposte di Milloss una nuova possibilità di sviluppo del progetto di Djačilev⁴⁰. Negli anni nei quali scrive Scialoja, Milloss decide di non

33 Ivi, p. 116.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, p. 118.

38 Ivi, p. 117.

39 *Ibidem*.

40 Per maggiori approfondimenti si rimanda alla monografia dedicata al coreografo di P. Veroli,

affidare le scene esclusivamente a scenografi di mestiere, ma piuttosto ai cosiddetti “pittori da cavalletto”⁴¹. La scelta di coinvolgere gli artisti del fronte d’avanguardia romano è eloquente della nuova importanza assegnata alla parte visuale dello spettacolo: rispetto ai mestieranti i pittori non si sarebbero piegati ad assumere un ruolo subalterno nella resa complessiva della messa in scena, come non avrebbero limitato il proprio contributo alla resa di dettagli naturalistici dell’ambiente.

In parallelo con Scialoja, tuttavia, alcuni storici dell’arte e teorici della scena non si soffermano solo sull’autonomia delle arti a teatro, ma insistono anche sulla dimensione visuale del balletto nella sua totalità. Uno di questi è Cesare Brandi, attento osservatore del fenomeno teatrale⁴². Il critico già nel 1940 scrive una recensione apparsa su “Le Arti”⁴³ nel quale dimostra la sua avversione verso la falsificazione naturalistica sul palco e dove incensa le ultime scene di Renato Guttuso per la *Storia del soldato*⁴⁴ e quelle di Orfeo Tamburi per la *Camera dei disegni*⁴⁵, spettacoli coreografati entrambi da Milloss. In merito ai balletti di quest’ultimo, il critico ritorna anche qualche anno dopo sulle pagine de “L’Immagine”. In *I nuovi balletti di Milloss*⁴⁶ Brandi non solo descrive le ultime prove del coreografo, ma parallelamente a Scialoja esplicita il suo pensiero sul teatro di danza come arte figurativa. Se per lo studioso il movimento del ballerino sul palco determina una nuova spazialità esattamente come avviene con la scultura⁴⁷; per l’artista la dimensione visiva del teatro si sviluppa nell’occhio dello spettatore dove lo spazio scenico diviene superficie nel quale il danzatore è un guizzo pittorico in movimento⁴⁸. Nonostante questa diversa visione della *mise en scène*, una concentrata sui termini della spazialità scultorea e l’altra su quelli della superficie pittorica, sia Brandi sia Scialoja condividono la medesima concezione di partenza. Sono noti gli stretti legami che uniscono in questi

Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità, Lucca 1996; inoltre a Tortora, *Danza Pittura Musica*, cit. (vedi nota 3); *Il teatro delle Arti 1940-1943. Le Manifestazioni musicali nei bozzetti inediti della collezione Antonio D’Ayala*, a cura di D. Margoni Tortora e P. Veroli, Roma 2009.

41 Negli anni quaranta risultano coinvolti nei balletti di Milloss artisti di diversa esperienza: da quelli della vecchia guardia, alcuni dei quali avevano già alle spalle l’esercizio della scena in chiave avanguardistica, come Enrico Prampolini, Gino Severini, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Mario Mafai; agli esordienti Renato Guttuso, Toti Scialoja e Orfeo Tamburi. Vedi nota 40.

42 Si vedano i testi raccolti in *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di V. Brandi Rubiu, Roma 2013.

43 C. Brandi, *Le scene*, “Le Arti. Rassegna bimestrale dell’arte antica e moderna”, III, 2, dicembre 1940-gennaio 1941, p. 127.

44 *La storia del soldato (L’histoire du soldat)*, Roma, Teatro delle Arti, 20-26 novembre 1940, storia recitata e danzata di C.F. Ramuz, musica di I. Stravinskij, regia di E. Fulchignoni, coreografie di A.M. Milloss, scene e costumi di R. Guttuso.

45 *La camera dei disegni*, Roma, Teatro delle Arti, 24-30 novembre 1940, balletto in un atto di A. Milloss, musiche di A. Casella, coreografie di A. Milloss, scene e costumi di O. Tamburi.

46 C. Brandi, *I nuovi balletti di Milloss*, “L’Immagine”, 6-7, gennaio-febbraio 1948, pp. 432-434; poi ripubblicato in *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro*, cit. (vedi nota 42), pp. 55-61. Si farà riferimento d’ora in avanti alla più recente pubblicazione.

47 Ivi, p. 57.

48 Scialoja, *Danza-Pittura*, cit. (vedi nota 4), pp. 117-118.

anni lo studioso e l'artista e la profonda influenza del pensiero brandiano su quello di Scialoja in merito all'arte⁴⁹. La stessa vicinanza può essere individuata sul fronte scenico, anche se in questo caso non appare così chiara la derivazione del pensiero di Scialoja da quello di Brandi⁵⁰. Si può parlare piuttosto di una comunanza di vedute sul fenomeno teatrale maturata dal critico e dal pittore nello stesso giro di anni e probabilmente frutto di lunghe conversazioni. È lo stesso Scialoja a ricollegare le sue idee sul teatro a quelle di Brandi in un testo pubblicato proprio sulla rivista diretta da quest'ultimo⁵¹. Ormai teorico e scenografo maturo, l'artista viene chiamato dall'Accademia Filarmonica Romana⁵², nel 1949, a parlare delle sue idee scenografiche e sul rapporto fra pittura, musica e danza. Nella trascrizione della conferenza pubblicata su "L'Immagine" Scialoja ribadisce come il balletto sia uno spettacolo essenzialmente visivo nel senso in cui nell'estetica brandiana ogni arte è figurativa. Il pittore pone così al lettore la domanda: «la pura figuratività dell'immagine, che si risolve attraverso il ritmo nella realtà pura della forma, non è dunque caratteristica della sola pittura, ma di ogni arte?»⁵³.

Alla fine degli anni quaranta le due idee sul teatro corrono parallelamente: sulla stessa rivista e sullo stesso numero Scialoja presenta *Discorsi sulla pittura, la musica e il teatro*, mentre Brandi la prima puntata di *Arcadio o della scultura*⁵⁴, che nella sua pubblicazione completa nel 1956⁵⁵ prevederà una parte dedicata alla teorizzazione del balletto come arte insostituibilmente visiva⁵⁶. La visione maturata da Brandi e Scialoja viene ribadita qualche anno più tardi anche da Milloss, durante un suo intervento alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dove sintetizza le teorie viste poc'anzi. Il coreografo nel 1959 afferma come il teatro di danza sia una forma linguistica capace di svi-

49 Vedi Zambianchi, *Il "sedimento della coscienza"*, cit. (vedi nota 11), pp. 18-19. Inoltre, si veda M.I. Catalano, *Per "inventarsi una vita umanistica"*, in *Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di M. Andaloro e M.I. Catalano, Roma 2009, pp. 59-99, alle pp. 84-88, e le corrispondenze fra Brandi e Scialoja pubblicate in "Il gusto della vita e dell'arte". *Lettere a Cesare Brandi di Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Ceroli, Conti, De Pisis, Loncillo, Maccari, Mafai, Manzù, Marini, Mastroianni, Mattiacci, Morandi, Ontani, Pascali, Paulucci, Perez, Rahäel, Rosai, Romiti, Sadun, Scialoja, Stradone, Tacchi*, a cura di V. Rubiu Brandi, Siena-Prato 2007.

50 La cronologia delle pubblicazioni sul teatro di Brandi corre pressoché parallela a quella di Scialoja. A partire dalla recensione del 1940-1941, cfr. Brandi, *Le scene*, cit. (vedi nota 43); proseguendo agli articoli pubblicati su "L'Immagine" dal 1947 al 1949, vedi *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro*, cit. (vedi nota 42), pp. 47-83; a C. Brandi, *Piccola teoria della scenografia per balletti*, s.d. [1950], pubblicato postumo in *Cesare Brandi. Musica, Danza, teatro*, cit. (vedi nota 42), pp. 85-90; infine le sue idee sul teatro vengono registrate in Id., *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino 1956, e Id., *Teoria generale della critica*, Torino 1974, pp. 215-246.

51 Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica e il teatro*, cit. (vedi nota 4), pp. 85-98.

52 Vedi nota 5.

53 Ivi, p. 95.

54 C. Brandi, *Arcadio o della Scultura*, "Immagine", II, 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 47-57.

55 Brandi, *Arcadio o della Scultura*, cit. (vedi nota 50). Al riguardo si veda P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata 2006, pp. 97-108; Catalano, *Per "inventarsi una vita umanistica"*, cit. (vedi nota 49), pp. 59-99, alle pp. 77-84.

56 Vedi Brandi, *Arcadio o della Scultura*, cit. (vedi nota 54), p. 54.

lupparsi nello spazio come le arti del disegno, e nel tempo come la musica, giungendo alla seguente conclusione: «la danza, così, diventa l'unico ponte possibile tra le arti del disegno e le arti che si ascoltano. La danza è [...] arte visiva»⁵⁷. Nella stessa sede e nello stesso ciclo di conferenze Giovanni Carandente riproporrà una medesima visione:

La danza è un'arte dell'inequivocabile presupposto visivo, una sequenza incessante di forme, lo svolgimento di un disegno mobile secondo un ritmo, cioè un tempo, che è il ritmo e il tempo della musica. Ebbene, se per saper vedere la danza occorrerà questa disposizione sensoriale puramente visiva [...], la stessa disposizione accompagnerà la vista dello spettatore alla comprensione dell'altro fatto figurativo che si svolge sulla scena, del complesso cioè di elementi strettamente pittorici che compongono lo spazio o l'ambiente nel quale lo spettacolo si configura⁵⁸.

In un'occasione successiva, nell'ambito della medesima rassegna, è lo stesso storico dell'arte a citare esplicitamente Brandi, e parallelamente le teorie di Carlo Ludovico Ragghianti⁵⁹. Quest'ultimo viene menzionato per avere inserito la danza tra le arti della visione; Brandi per avere analizzato⁶⁰ i nessi tra la scultura, ovvero la forma immobile, e la danza, ovvero la successione di forme nel tempo e nello spazio⁶¹.

La visione di Scialoja si presenta dunque sovrapponibile a quelle di personalità a lui vicine partecipi a vario titolo delle vicende teatrali coeve. Emerge così il quadro di un ristretto circuito di artisti, storici e critici d'arte fortemente interessati ai rapporti messi in atto sul palcoscenico - più nello specifico nel teatro danza - fra arte, movimento e musica.

Oltre la pittura. Il teatro è arte visiva

Il teatro è arte visiva non si limita però a essere solamente una prosecuzione degli scritti precedenti. In questo testo Scialoja rimarca con maggiore enfasi la sua visione, estendendo le possibilità dell'intervento dell'artista sul palcoscenico oltre il *medium* pittorico.

57 Roma, Archivio Bio-Iconografico Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (d'ora in poi ABIGNAM), A.M. Milloss, *Il problema della moderna scenografia visto dal coreografo*, 18 gennaio 1959, n. 8. Cartella -51- M, "Attività didattica stagione 1958-1959".

58 ABIGNAM, G. Carandente, *Il rinnovamento della scenografia al tempo dei Ballets russes di Sergej Diaghilev*, 7 dicembre 1958, n. 4, cartella -51- M, "Attività didattica stagione 1958-1959".

59 Vedi C.L. Ragghianti, *Teatro, spettacolo, scenografia*, in Id., *Cinema arte figurativa*, Torino 1957 (prima edizione 1952).

60 Carandente indica come fonte delle teorie di Brandi i «Dialoghi sulla scultura», il riferimento va a Brandi, *Arcadio o della Scultura*, cit. (vedi nota 55).

61 ABIGNAM, G. Carandente, *Le Arti Figurative e la Danza Contemporanea*, 20 febbraio 1959, n. 9 Cartella -51- M, "Attività didattica stagione 1958-1959".

Questo sviluppo non sorprende se si getta lo sguardo su ciò che Scialoja realizza per il teatro nel periodo compreso fra gli scritti noti e il testo d'archivio. Con l'inizio del 1950 egli sperimenta infatti altre modalità sceniche che non si limitano alla pittura. Il riferimento va a *Ballata senza musica*⁶², dove l'artista dimostra un precoce interesse verso le potenzialità dell'oggetto scenico. *Teatro è arte visiva* è il risultato anche delle sperimentazioni di Scialoja al fianco dei Novissimi dal 1964 al 1965⁶³ e della partecipazione a *No Stop Teatro* alla libreria Feltrinelli del 1967⁶⁴. Con la sperimentazione del 1950 e poi con le esperienze degli anni sessanta il pittore porta all'estremo, in scena, quanto aveva già formulato sul concetto di "apparizione": la scenografia si espande dal pannello pittorico a tutto lo spazio scenico, agli *objet trouvé* come all'azione messa in atto, tutto rientra nella sfera del visivo e dunque le possibilità dell'artista sul palco diventano illimitate.

Nel testo, come si è detto, si ritrovano pienamente sviluppati i punti cardine di "apparizione" e "frontalità", e "illusorietà". La parte visiva genera l'intero l'impianto rappresentativo, compartecipa della creazione di quello spazio simbolico e illusorio proprio dell'azione teatrale: «Nell'apparizione, che è il teatro, la scenografia non ha il ruolo di commento all'azione scenica, non è una "componente" dello spettacolo, è lo spettacolo stesso»⁶⁵. Inoltre, ricorrono di nuovo gli affondi contro la lunga tradizione della scenografia naturalistica da cui l'artista si è sempre dimostrato molto distante. L'avversione

62 *Ballata senza musica*, soggetto e musica di T. Scialoja, libretto di B. Balazs, coreografia di A. Milloss, scene e costumi di T. Scialoja. Andato in scena insieme a *Il Principe di legno*, balletto su musiche di Bela Bartok, coreografie di A. Milloss, scene e costumi di T. Scialoja. Entrambi gli spettacoli vanno in scena il 18 settembre 1950, Teatro La Fenice, Venezia. Vedi nota 3.

63 Con la compagnia dei Novissimi Scialoja ritorna sulle scene nel 1964 dopo sei anni di assenza dal palcoscenico. L'attività dei Novissimi è circoscritta per soli due anni. Nel 1964 la compagnia partecipa alla Literarisches Colloquium, Verbindung mit der Akademie der Künste di Berlino, con i seguenti spettacoli: Enrico Filippini, *Gioco con la scimmia*, regia di Antonio Calenda, scene e costumi di Franco Nonnis, attori: Vittoria dal Verme, Piera degli Esposti, Luciana Vivaldi, Antonio Calenda, Bepi Acquaviva, Antonio Maronese. Edoardo Sanguineti, *Traumdeutung*, regia di Piero Panza, scene e costumi di Toti Scialoja, attori: Giovanna Pellizzi, Luigi Basagaluppi, Mino Bellei, Ciro Formichella. Alfredo Giuliani, *Povera Juliet*, regia di Piero Panza, scene e costumi di Toti Scialoja, attori: Giovanna Pellizzi, Vittoria dal Verme, Piera degli Esposti, Piero Panza, Luigi Basagaluppi, Antonio Maronese, Bepi Acquaviva. Testi nel programma: W. Höllerer, *Kleine Theater und Veränderung*; P. Panza, *Die Bühne der Novissimi*. Vedi FTSR, programma di sala *Compagnia "I Novissimi"*, Literarisches Colloquium, Verbindung mit der Akademie der Künste, Berlin, 2 Dezember 1964. Nel 1965 invece la compagnia realizza i seguenti spettacoli al Teatro Parioli: *L'occhio* di G. Falzoni, regia di P. Panza e T. Scialoja, scene costumi di T. Scialoja, attori: S. De Guida e C. Previtiera; *La merce esclusa* di E. Pagliarani, scene e costumi di C. Battaglia, attori: S. De Guida, F. Marchesani, P. Megas, V. Orfeo, P. Panza, C. Previtiera, G. Volpi; *Improvvisazione* di N. Balestrini, scene e costumi di T. Scialoja, attori: S. De Guida, D. Hayes, P. Megas, W. Piergentili, G. Volpi; *Povera Juliet* di A. Giuliani, scene e costumi di A. Perilli, attori: A. Campanelli, S. De Guida, J. Demby, D. Hayes, F. Marchesani, P. Megas, V. Orfeo, P. Panza, W. Piergentili, C. Previtiera, G. Volpi. Vedi FTSR, P. Panza, T. Scialoja, *Nota a questo spettacolo*, in *Compagnia teatro dei Novissimi*, programma di sala, Teatro Parioli, Roma, dal 3 giugno 1965.

64 *No Stop Teatro*. 12 ore. Libreria La Feltrinelli, 2 marzo 1967, ore 9.00-21.00. Durante l'happening di dodici ore organizzato da Nanni Balestrini e Achille Perilli, Scialoja realizza *Ripetizione*, azione mimata. Vedi FTSR, *No Stop Teatro*. 12 ore. Libreria La Feltrinelli, Roma, locandina.

65 FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

per l'uso descrittivo e illusionistico della pittura sul palco era stata già tradotta in aspre critiche in occasione di una recensione scritta da Scialoja per il "Mercurio" sulla *I Mostra Internazionale di Scenografia*⁶⁶ del 1946. In quest'ultimo testo l'artista si accanisce contro i mestieranti della scena che non hanno compreso la rivoluzione "pittorica" innescatasi con *Parade* o quella "grafica" di Mejerchol'd⁶⁷. Il pittore termina la sua invettiva con un ironico auspicio: «non disperiamo che un giorno certi scenografi professionisti, che dalla tecnica teatrale fanno sacerdozio e scientifico mistero, sappiamo finalmente distinguere lo spazio fisico e naturale da quello ritmico e fantastico e superino il gusto del "bel soprammobile" a favore della "immagine formale"»⁶⁸. Questa stessa lucida avversione nei riguardi della scenografia decorativa ritorna con simili motivazioni anche nel testo più tardo⁶⁹.

Rispetto a quanto già detto sulla vicinanza fra l'estetica scenica di Scialoja con quella di Brandi, lo stesso non si può affermare in merito a questo secondo sviluppo del pensiero dell'artista. Il pittore, negli anni sessanta, guarderà con attenzione ai raggiungimenti del teatro di ricerca internazionale – dal Living Theatre⁷⁰ a Grotowski, e in direzione dell'esperienza precorritrice del Teatro delle Crudeltà di Antonin Artaud – che gli permetteranno di sviluppare una sua idea anche sulla "non scenografia" contemporanea. Questo stesso fenomeno viene invece definito da Brandi, in un'accezione negativa «il teatro svuotato di teatro»⁷¹, nelle riflessioni contenute nella *Teoria generale della critica*⁷².

In questi anni un ruolo non marginale, rispetto all'attenzione rivolta da Scialoja al teatro d'avanguardia internazionale, va riconosciuto a Gabriella Drudi. La scrittrice è nel corso degli anni sessanta collaboratrice della rivista "Sipario". Per il periodico della casa editrice Bompiani, Drudi documenta e registra le diverse tappe romane del Living Theatre, come altresì dà notizia degli *happening* di Allan Kaprow e degli altri artisti che a New York danno prova del nuovo "teatro dei pittori"⁷³.

66 Scialoja recensisce la *I Mostra Internazionale di Scenografia* promossa dalla rivista "Teatro" allo Studio d'Arte Palma di Roma nel giugno 1946. Vedi T. Scialoja, in *Toti Scialoja critico d'arte*, cit. (vedi nota 4), p. 142.

67 *Ibidem*.

68 *Ibidem*.

69 Vedi cosa scrive Toti Scialoja al riguardo: «Nel teatro cosiddetto di parola la scenografia viene spesso concepita in funzione naturalistica, o semplicemente didascalica. Si arreda un palcoscenico come si arreda la stanza degli ospiti. Allora non ci sarà teatro, non ci sarà apparizione: si avrà, al massimo, una "bella" dizione di un testo teatrale», FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

70 Da non dimenticare l'appoggio dato da Scialoja al Living Theatre. L'artista partecipa all'asta organizzata il 26 marzo 1965, libreria Feltrinelli di Roma, per finanziare il tour europeo del gruppo teatrale. Su questo evento si veda: s.n., "L'Avanti", 24 marzo 1965, p. 5; F. Colombo, *Modugno finanzia i beatniks. Gli artisti romani organizzano un'asta a favore del Living Theatre*, "L'Espresso", 4 aprile 1965, XI, pp. 14-19; s.n., *Conferenza stampa per il Living Theatre*, "La Voce Repubblicana", 25 marzo 1965; un breve accenno sulla presenza di Scialoja all'asta è confermata dalla biografia dell'artista in *Toti Scialoja. Opere 1955-1963*, cit. (vedi nota 3), p. 173. Inoltre si veda FTSR, *Asta per il Living Theatre*, 26 marzo 1965, libreria Feltrinelli, Roma, locandina.

71 Brandi, *Teoria generale della critica*, cit. (vedi nota 50), p. 235.

72 Ivi, pp. 215-246.

73 Gabriella Drudi è stata traduttrice, scrittrice, critica d'arte e corrispondente per riviste italiane e

Divergendo dalle argomentazioni di Brandi sulle ricerche sceniche internazionali, Scialoja rispetto agli scritti precedenti compie un passo ulteriore. Il pittore aggiunge un tassello di novità quando afferma: «non-scenografia vuol dire comunque scenografia»⁷⁴. Se il teatro si costruisce di “frontalità” e “apparizione”, allora lo spettatore attraverso il movimento degli attori vedrà in ogni modo la creazione di un’immagine: se il palco è la riduzione dello spazio tridimensionale dell’esistenza ad uno spazio bidimensionale e simbolico, allora gli interpreti e i loro gesti diventeranno un segno, un geroglifico, una cifra disegnata⁷⁵.

L’adattamento del pensiero del pittore alle nuove sperimentazioni sceniche si spiega proprio nel persistere di questo concetto di “superficie”, sinonimo non di solo grafismo o materismo⁷⁶, ma definizione di uno spazio significante e “illusorio”: «Come nella pittura contemporanea la forza apparitiva parte dalla presenza della tela per avanzare verso chi guarda, nella scenografia contemporanea, che noi sperimentiamo, la forza apparitiva parte dal boccascena per muoversi verso lo spettatore»⁷⁷.

In questo senso, se si mettono insieme i testi precedenti e il nuovo documento, si può intravedere come fosse già *in nuce* nel pensiero di Scialoja una concezione della scena come un tutto visivo, declinabile sia in chiave pittorica, sia sotto forma di allestimenti fatti da oggetti comuni e azioni quotidiane svolte sul palco⁷⁸, laddove lo spazio scenico diventa spazio di esperienza visiva.

E proprio sulla “superficie” ritorna l’artista⁷⁹ per specificare come il suo corso servirà agli allievi ad analizzare e prendere possesso del concetto cardine della quarta parete come diaframma sensibile fra palcoscenico e spettatore, in cui rimangono imbrigliati i segni visivi⁸⁰.

straniere. La sua carriera di traduttrice è stata fondamentale per il clima romano e in più in generale italiano, è sua difatti la prima traduzione in italiano de *L’oggetto ansioso* (1964) di Harold Rosenberg, per Bompiani editore nel 1967. Per una ricognizione completa della sua attività vedi M. De Vivo, *Andare verso. La critica d’arte secondo Gabriella Drudi*, Macerata 2017.

74 FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*.

77 *Ibidem*.

78 A tal proposito è interessante ricollegare quanto affermato da Piero Panza e Toti Scialoja nel libretto di sala della Compagnia dei Novissimi, al Teatro Parioli di Roma, nel giugno 1965: «Un teatro di gesti irresistibili, elementari. Sulla scena una serie di gesti puri, vissuti e consumati in quanto tali. Essi possono coincidere con i gesti naturali [...] ma seguono sempre delle proprie leggi [...]. Questi gesti non vogliono rappresentare, ma significano. È il contrario esatto di ogni pantomima, cioè di ogni passività naturalistica. [...]». La pittura, sulla scena, può raggiungere una intenzionalità che addensa e apre a ventaglio, attorno al gesto, ogni possibile piega dello spazio, e lo rende patibile come una respirazione. Infatti, lo spazio scenico è una superficie sensibile contro cui il gesto deve schiacciarsi e dilatarsi per divenire rimo visivo». FTSR, P. Panza, T. Scialoja, *Nota a questo spettacolo*, cit. (vedi nota 63). Il testo è stato poi ripubblicato in P. Panza, T. Scialoja, *Teatro dei Novissimi*, “Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea”, 16-18, luglio-settembre 1965, p. 130.

79 FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

80 Si pensi al peso e alla rilevanza di una siffatta concezione della “superficie” per uno degli allievi di

L'autonomia visuale del teatro viene mostrata dal maestro ai suoi studenti attraverso gli esempi di Adolphe Appia, Edward G. Craig, Vsevolod Mejerchol'd, Oskar Schlemmer, Bertolt Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski⁸¹. Autori che consentono a Scialoja di trasmettere l'importanza di considerare il teatro, e il lavoro del pittore sulla scena, come un'arte visiva formalmente autonoma tanto quanto lo sono la pittura, la scultura e l'architettura⁸².

APPENDICE

IL TEATRO È ARTE VISIVA

Toti Scialoja

Si può fare teatro senza parole, non si può fare teatro senza apparizione.

Nell'apparizione, che è il teatro, la scenografia non ha il ruolo di commento all'azione scenica, non è una "componente" dello spettacolo, è lo spettacolo stesso.

Scena è il luogo deputato del teatro, il suo spazio virtuale e il suo destino, senza il quale non ci può essere apparizione.

Quando Artaud dice, «non ci sarà scenografia. Basteranno a tal fine i fantocci alti dieci metri, gli strumenti musicali grandi come uomini, gli oggetti di forma e destinazione ignota», Artaud si contraddice. Quei costumi, quei fantocci, quegli strumenti sono scenografia. Artaud non fa altro che affermare l'impensabilità del teatro al di fuori dello spazio virtuale dell'apparizione, ovvero della scenografia.

Scialoja all'Accademia di Belle Arti di Roma, Jannis Kounellis. Il più giovane artista si dichiarerà sempre un pittore anche quando abbandonerà il *medium* pittorico. Kounellis struttura le sue opere partendo da categorie pittoriche fra cui la superficie, intesa come quarta parete attraverso la quale lo spettatore interagisce con i suoi *environments*. Si veda quanto proposto da D. Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, "Ricerche di storia dell'arte", v.s. *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, a cura di F. Gallo, 114, 2014, pp. 46-59.

81 FTSR, T. Scialoja, *Il teatro è arte visiva*, cit. (vedi nota 1).

82 Nell'intervista a Toti Scialoja di Patrizia Veroli, l'artista spiega a proposito: «Il teatro è un'arte a sé stante, come la pittura, la scultura, l'architettura, la poesia, la musica, la danza. È un'arte un po' enigmatica però, in quanto raccoglie frammenti di altre arti. Ma qual è il mezzo espressivo del teatro? A voler ridurre all'essenziale, basta che un uomo faccia un gesto con l'intenzione di fare teatro, che abbiamo il teatro [...] tutte le arti possono confluire senza per questo perdere il loro proprio splendore di arte distinta». Intervista a T. Scialoja, in P. Veroli, *Scialoja scenografo ovvero come riempire del colore della pittura lo spazio scenico*, "Critica d'arte", V, 54, gennaio-marzo 1989, pp. 79-83, a p. 81.

Non-scenografia vuol dire scenografia.

L'attore stesso è parte della scenografia – in quanto maschera del sé non attore, in quanto corpo che si muove in uno spazio virtuale, che è quello dato dalla scenografia.

Il gesto dell'attore non va oltre il suo palcoscenico. Il gesto dell'attore non crea uno spazio che all'interno della scena, anche quella scena è platea.

Questo corso si propone di studiare e approfondire il linguaggio della scenografia contemporanea, nel suo porsi in relazione con le esperienze visive del nostro secolo.

Nel teatro cosiddetto di parola la scenografia viene spesso concepita in funzione naturalistica, o semplicemente didascalica. Si arreda un palcoscenico come si arreda la stanza degli ospiti. Allora non ci sarà teatro, non ci sarà apparizione: si avrà, al massimo, una “bella” dizione di un testo teatrale.

Lo spazio scenico è la riduzione dello spazio tridimensionale dell'esistenza ad uno spazio bidimensionale, come l'attore è la riduzione dei gesti di un corpo al geroglifico, a una cifra disegnata.

In quanto arte visiva, lo spazio scenico del Rinascimento si rifaceva all'ipotesi della Prospettiva; oggi dovrà fondarsi sul concetto di Superficie.

La Superficie, nel nostro secolo, costituisce la ricerca prima di uno spazio significante; così la certezza prospettica, per cinque secoli, fu l'introduzione al sogno di uno spazio illusivo e insieme razionale.

Superficie non vuol dire esclusiva graficità, né semplice materismo. La Superficie non è il muro. Non è nemmeno la constatazione rassegnata della nostra preesistente corporeità.

La Superficie costituisce l'intenzione visiva di uno spazio in rapporto alla nostra attuale, storica condizione. Ipotesi di uno spazio in cui potersi riconoscere, avviare una identificazione. Scena come percezione di un presente di coscienza. Allora la Superficie scenografica non si porrà come formula di soluzione, ma si manifesterà come spessore illusorio. Come quantità ambigua e imbrattata di un tempo umano, coinvolta in questo flusso.

Le prime esperienze degli allievi di questo corso sono tutte centrate sull'analisi e sulla presa di possesso di questo concetto di Superficie.

Come nella pittura contemporanea la forza apparitiva parte della presenza della tela per avanzare verso chi guarda, nella scenografia contemporanea, che noi sperimentiamo, la forza apparitiva parte dal boccascena per muoversi verso lo spettatore.

Gli “spazi ritmici” di Appia, la “supermarionetta” di Craig, la “convenzione” teatrale di Meyerhold, il balletto “triadico” di Schlemmer, il teatro “epico” di Brecht, il teatro della “crudeltà” di Artaud, la povertà di Grotowski indicano la stessa cosa: l'autonomia formale del teatro in quanto arte visiva.



UN INEDITO SAGGIO DI IRVING LAVIN SUI MONUMENTI EQUESTRI E ALCUNE RIFLESSIONI SULL'ULTIMO SEGMENTO DI ATTIVITÀ DELLO STUDIOSO

Francesco Lofano

Come talora accade ai grandi studiosi, gli anni finali sembrano percorsi da una singolare volontà di tornare alle origini del proprio vocabolario scientifico, di riannodare i fili che caratterizzano le radici della propria formazione secondo un personalissimo itinerario anulare. Anche per Irving Lavin (1927-2019)¹ si verifica un'analoga tendenza. Lo studioso, infatti, negli ultimi anni della sua vita, contestualmente agli studi secenteschi, allestì una silloge di scritti intitolata: *The Art of Commemoration in the Renaissance*. L'elemento unificante che lega i saggi è quello della memoria individuale e collettiva. Il tema, come si vede, risulta quanto mai warburghiano. Lavin, pur nella vastità dei suoi molteplici interessi sviluppatasi sino agli anni finali, appare infatti attratto da uno snodo fondamentale nella ricerca ermeneutica della scuola nella quale si iscrive il suo magistero.

Di questa silloge rimangono i testi nell'archivio dello studioso custodito dalla moglie Marilyn Aronberg Lavin. Invero i contributi, come precisa la stessa Aronberg

1 Sull'eminente studioso non esiste uno studio monografico esaustivo, si rimanda pertanto alle seguenti recensioni ai suoi lavori: J. Montagu, recensione a *Bernini and Crossing of Saint Peter's*, "The Art Quarterly", 34, 1971, pp. 490-492; E.S. Licht, recensione a *Bernini and Unity of Visual Art*, "The Art Bulletin", 64, 1981, pp. 513-516; J. Montagu, recensione a *Bernini and the Unity of Visual Art*, "The Burlington Magazine", 124, 1982, pp. 240-242; R. Preimesberger, recensione a *Bernini and the Unity of Visual Art*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 49, 1986, pp. 190-219; C. Frank, recensione a *Past-Present: Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, "The Burlington Magazine", 135, 1993, p. 834; M.J. Buggè, recensione a *Passato e presente nella storia dell'arte*, "Critica d'arte", s. 7, 59, 1996 (ma 1997), pp. 23-24; G. Ramo, recensione a *Bernini e il Salvatore. La "buona morte" nella Roma del Seicento*, "Critica d'arte", s. 8, 63, 2000 (ma 2001), pp. 14-15; C. Barbieri, recensione a *Santa Maria del Fiore. Il Duomo di Firenze e la Vergine incinta*, "Critica d'arte", 63, 2000 (ma 2001), pp. 8-9. Alcune importanti riflessioni sul ruolo di Lavin nel progresso degli studi berniniani nell'ambito della storiografia dal dopoguerra ai primi anni del nuovo secolo, sono in M. Fagiolo, *Irving Lavin: "cultore di Roma"*, "Studi Romani", 35, 1987, pp. 340-345; T. Montanari, *Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani*, "Studiolo", 3, 2005, pp. 269-298; Y. Primarosa, *Irving Lavin – Bernini and the unity of the visual arts, 1980*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 126-137, al quale rinvio per l'articolato dibattito scatenato dal volume di Lavin. Un vivace ritratto, non privo di brillanti annotazioni su tratti umani e psicologici, è apparso dopo la scomparsa dello stesso, cfr. G. Feigenbaum, *Remembering Irving Lavin*, "The Art Bulletin", 101, 3, pp. 6-7. Un altro significativo necrologio è quello di H. Bredekamp, *Bernini's bees – Picasso's bulls: on the death of the American art historian Irving Lavin (1927-2019)*, "Artibus et historiae", XL, 79, 2019, pp. 9-10. Una giornata in ricordo dello studioso si è svolta il 26 aprile 2019 presso l'Institute for Advanced Study di Princeton. A essa hanno preso parte amici e studiosi (Phyllis Lambert, Charles Scribner III, Nicola Courtright, Jack Freiberg, David A. Levine, Ellen Burstyn, Frank Gehry, Horst Bredekamp) legati alla memoria dello storico dell'arte, attraverso ricordi e studi dedicati a temi cari allo stesso. Nel giugno dello stesso anno Lavin ha ricevuto la nomina di Grand'Ufficiale dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

nella breve nota introduttiva, presero forma come conferenze tenute presso l'American Academy di Roma e l'Università del Michigan, nel 1987, e con alcune variazioni presso l'Università di Oxford nel 1989. Tuttavia, sugli stessi lo studioso meditò, aggiornando e rivedendo la silloge fino all'ultimo segmento della sua esistenza². Essi peraltro assunsero progressivamente – come paiono innegabilmente attestare gli espliciti rimandi interni – la forma di un gruppo di scritti intimamente coesi e apparentati da un profondo svolgimento tematico comune.

La sequenza delle lezioni segue una trama particolarmente densa di implicazioni. Eccola:

I Memory and the Sense of Self

II On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust

III On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts

IV Great Men Past and Present

V Equestrian Monuments: The Indomitable Horseman

VI Collective Commemoration and the Family Chapel

Il tema del fitto intrico di relazioni tra riscoperta dell'antico e nuova coscienza umanistica resta infatti il cuore concettuale della silloge. È necessario leggere il complesso sviluppo delle *lectiones* seguendo una via particolarmente cara allo studioso, ovvero l'idea, fissata in un contributo del 1983 intitolato: *L'arte della storia dell'arte. Un'allegoria professionale*, relativa alla consapevolezza dell'artista e alla intenzionalità dell'opera d'arte. Nel raro intervento teorico dello storico dell'arte, questi enuclea cinque presupposti, giudicati essenziali e paradigmatici per lo studio della disciplina. Giunto al secondo presupposto egli scrive: «tutto quello che vi è in un'opera d'arte era previsto dal suo creatore. Un'opera d'arte rappresenta una serie di scelte ed è perciò qualcosa di totalmente intenzionale, per quanto non premeditata possa apparire e anche quando è frutto o contiene volutamente incidenti»³. Non possono comprendersi questi scritti se non si considera quest'ultima asserzione. Ciò che appare, in tutta evidenza, legare le lezioni, oltre al *fil rouge* tematico comune, è l'impostazione metodologica.

² Gioverà peraltro ricordare che alcuni degli studi presenti nella silloge non sono sconosciuti al pubblico dei lettori dello storico dell'arte: il riferimento va, in particolare, ai primi tre che costituiscono riproposte o riformulazioni di lavori editi a partire dagli anni settanta. Il primo scritto corrisponde a *Memoria e senso di sé. Sul ruolo della memoria nella teoria della psicologia dall'antichità a Giambattista Vico*, in *La cultura della memoria*, atti del convegno (Firenze, 20-22 marzo 1989), a cura di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna 1992, pp. 291-317; il secondo a *On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust*, "Art Quarterly", XXXIII, 1970, pp. 207-226 (ripubblicato in *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, a cura di S. Blake McHam, New York 1998, pp. 60-78); il terzo a *On Illusion and Allusion in Italian Sixteenth-Century Portrait Busts*, "Proceedings of the American Philosophical Society", CXIX, 1975, pp. 353-362.

³ Cfr. I. Lavin, *The Art of Art History*, "ARTnews", LXXXII, 1983, pp. 96-101, successivamente edito in italiano con il titolo *L'arte della storia dell'arte: un'allegoria professionale*, in Id., *L'arte della storia dell'arte*, Milano 2008, pp. 8-15; la citazione è a p. 12.

Lavin parte dall'esame formale e iconografico di un'opera o di un gruppo di opere e ne cerca i nessi con la cultura letteraria e politica coeva, ma tali collegamenti esulano da ogni generico *Zeitgeist*: lo studioso rintraccia testimonianze letterarie capaci di illuminare i significati degli oggetti presi in considerazione. Ma ciò non è sufficiente a intendere pienamente gli scritti: il punto non è soltanto quello di cogliere la complessa trama con la tradizione culturale coeva, le relazioni tra manufatti artistici e testi letterari o filosofici. Pur collocando, infatti, le opere all'interno della dialettica culturale loro contemporanea, la caratteristica che supremamente qualifica i lavori dello storico dell'arte statunitense, che deliberatamente appare stornare talune derive caratteristiche della storiografia artistica contemporanea (*cultural studies*, decostruzionismo...), rimane quello di ribadire la centralità del testo figurativo⁴. In questo senso, lo stesso testo figurativo si fa assertivo e sintetico portavoce di istanze ideologiche in linea con l'idea, largamente difesa dallo stesso studioso, della coscienza dell'artista "moderno" pienamente consapevole delle proprie risorse intellettuali. Aderendo sotterraneamente alla celebre formula di Panofsky⁵, secondo il quale le opere rappresentano l'esito di «modi in cui in diverse condizioni storiche i temi e i concetti specifici sono espressi mediante oggetti o eventi»⁶, lo storico dell'arte di St. Louis, dipanando una vasta e articolata erudizione, rileva i complessi rapporti tra opere e gruppi sociali; l'analisi tuttavia si ferma sempre al di qua di ogni tipo di meccanicistica dipendenza delle

4 Particolarmente indicativo degli indirizzi e delle rivendicazioni dello studioso è il saggio, scritto in anni particolarmente densi di affermazioni di nuove metodologie di approccio ai manufatti figurativi: *The Crisis of 'Art History'*, "The Art Bulletin", numero speciale *Art History and Its Theories*, LXXVIII, 1996, pp. 13-15 (ripubblicato in Lavin, *L'arte della storia dell'arte*, cit. [vedi nota 3], pp. 200-205).

5 È noto il legame intellettuale che legò Lavin a Panofsky, anche in ragione del medesimo ruolo ricoperto, a distanza di anni, presso l'Institute for Advanced Study di Princeton. In molteplici circostanze Lavin manifestò l'esigenza di discutere tale continuità ideale, prendendo in esame alcuni aspetti dell'articolata opera dello storico dell'arte tedesco e della sua eredità morale e metodologica. In primo luogo va ricordata la curatela del denso volume *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial in Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton 1995, il quale costituisce un fondamentale bilancio dell'eredità metodologica panofskiana. Nel volume è presente il saggio *Erwin Panofsky, Jan van Eyck, Philip Pearlstein*, pp. X-XIII (poi pubblicato in italiano con il medesimo titolo, in Id., *L'arte della storia dell'arte*, cit. [vedi nota 3], pp. 184-187). In seguito vanno ricordati: Id., *Panofsky's History of Art, in From the Past to the Future through the Present. Conversations with Historians at the Institute for Advanced Study*, Princeton 1992, pp. 21-25 (tradotto in italiano con il titolo *L'iconografia come disciplina umanistica (l'iconografia al bivio)*, in Id., *L'arte della storia dell'arte*, cit. [vedi nota 3], pp. 168-183); Id., *Panofsky's Humor*, in E. Panofsky, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce Kühlers & Stil und Medium im Film. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher*, Frankfurt-New York 1993, pp. 9-15 (tradotto in italiano con il titolo *L'umorismo di Panofsky*, in E. Panofsky, *Tre saggi sullo stile*, a cura di I. Lavin, Milano 1996, pp. 9-19; successivamente ripubblicato con il titolo: *Humour e stile nella storia dell'arte di Panofsky*, in Id., *L'arte della storia dell'arte*, cit. [vedi nota 3], pp. 168-183 e, più di recente, in una nuova edizione della medesima silloge edita a Milano presso Abscondita nel 2001, pp. 141-159); Id., *American Panofsky*, in *Migrating Histories of Art: Self-Translations of a Discipline*, a cura di M.T. Costa e C. Hönes, Berlin-Boston 2018, pp. 91-97, 202-203. Sui problemi posti dal volume del 1995 e, più in generale sul lascito panofskiano nella storiografia statunitense, cfr. C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, Roma 2018 (nuova edizione), pp. 309-310, con bibliografia precedente.

6 Cito da E. Panofsky, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in Id., *Il significato delle arti visive*, traduzione di R. Federici, Torino 1999³, pp. 29-57, a p. 39.

prime verso i secondi. In questi scritti della piena maturità di Lavin, nei quali si avverte pure l'eco della lunga frequentazione arganiana⁷, è altresì centrale l'idea dell'artista pienamente cosciente delle proprie scelte e dunque «pensatore»⁸. Talora, come nel caso del ciclo napoletano di *Uomini Illustri*, lo studioso giunge a subordinare il testo letterario allo stesso manufatto figurativo⁹. Ancorché non ignaro delle grandi possibilità offerte dalla storia sociale dell'arte, dallo studio delle relazioni tra mecenati e artisti, Lavin sottolinea più volte la necessità di considerare i testi figurativi quali esito di scelte deliberate, in cui l'artista veicola significati, muovendosi all'interno di un vocabolario di forme del quale è pienamente padrone.

D'altra parte, l'attrazione verso problemi afferenti al terreno preparatorio di particolari generi non è inedita nel percorso dello studioso, come testimonia il saggio dedicato al contributo di Pisanello alla nascita della medaglia umanistica, apparso all'interno di un volume miscelaneo dedicato ad alcuni problemi di età rinascimentale tra Nord e Sud dell'Europa¹⁰. A eccezione dei primi due contributi, rimasti nella forma cristallizzata al momento della loro pubblicazione, a partire dal terzo intervento dedi-

7 La frequentazione dello storico dell'arte torinese è stata ricordata in due scritti di Lavin. Il primo è costituito dal discorso tenuto nell'aula magna dell'Università di Pisa il 9 ottobre 2005 in occasione del conferimento del Premio internazionale Galileo Galilei dei Rotary Club Italiani – Anno XLIV: «Dobbiamo lasciare la città come l'abbiamo trovata», successivamente edito in inglese come «*We must leave the city to our children exactly as we found it*», in *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, a cura di P. Helas et alii, Berlin 2007, pp. 491-498 e in italiano in Lavin, *L'arte della storia dell'arte*, cit. (vedi nota 3), pp. 188-1895, poi riedita in *Storie di artisti. Storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Modena-Roma 2008, pp. 241-247. Il secondo scritto è *Argan's Rhetoric and the History of Style (Retorica e Barocco)*, in *Giulio Carlo Argan: intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Milano 2012, pp. 256-263. La bibliografia dedicata a Giulio Carlo Argan si è sensibilmente accresciuta negli ultimi decenni, con particolari sviluppi in occasione del centenario della nascita dello storico dell'arte (2009); rinvio pertanto oltre al citato volume curato da Claudio Gamba; a G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 299-303; O. Rossi Pinelli, *Diaspore e rinascite intorno al 1945*, in *Le storie della storia dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 398-451, alle pp. 435-437; e, infine, a L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Macerata 2018. All'interno di questo volume si segnala la densa *Postfazione* di O. Rossi Pinelli, pp. 169-193; tutti con ampia bibliografia.

8 L'espressione, assente negli scritti originali dello studioso, ricorre nel corso del ciclo seminariale tenutosi a Napoli tra il 21 e il 25 giugno 2010, presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, i cui *files* audio mi sono stati forniti, con encomiabile generosità, dallo stesso Istituto.

9 Si tratta del *De Viribus Illustribus* di Francesco Petrarca. Sul ciclo napoletano, e sul problema della sua discussa paternità giottesca, comunque attestata già dalle fonti quattrocentesche, si vedano: C. Gilbert, *Boccaccio looking at Actual Frescoes*, in *The Documented Image, Visions in Art History, dedicated to the memory of Elizabeth Gilmore Holt, 1905-1987*, a cura di G.P. Weisberg e L.S. Dixon, Syracuse 1987, pp. 225-241, poi ripubblicato in C. Gilbert, *Poets seeing Artists' Work, Instances in the Italian Renaissance*, Firenze 1991, pp. 167-196; P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, pp. 90, 315-320; B. Sedazzari, *Giotto a Castelnuovo*, "MCM, La Storia delle Cose", 68, 2005, pp. 67-69; P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2007, pp. 217-233; S. Paone, *Giotto a Napoli, Un percorso indiziario tra fonti, collaboratori e seguaci*, in *Giotto e il Trecento, I saggi*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo-29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 179-195, alle pp. 186-187; P. di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine* – 1, "Rivista d'arte", s. V, 2, 2012, pp. 39-76, alle pp. 44-61.

10 Cfr. I. Lavin, *Pisanello and the Invention of the Renaissance Medal*, in *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, a cura di J. Poeschke, München 1993, pp. 67-84.

cato ai ritratti cinquecenteschi – significativamente rielaborato rispetto alla sua stesura originaria – i restanti scritti hanno conservato la dimensione orale caratteristica della loro destinazione. Note smilze, incisi dubitativi, esiguità di subordinate e, più in generale, un’elegante scioltezza discorsiva qualificano questi lavori.

Lo studio, sin qui inedito, dal titolo non privo di un sottile *sense of humour*, che si presenta in traduzione italiana: *Equestrian Monuments: the Indomitable Horseman*, costituisce una dissertazione sui ritratti equestri nel primo Rinascimento. Prima di esaminare lo scritto, gioverà non tacere il fatto che il tema dei monumenti equestri non è nuovo nell’attività storiografica di Lavin. Lo studioso, infatti, aveva già affrontato il problema esaminando il monumento eretto in onore di Luigi XIV da Gian Lorenzo Bernini¹¹. Nell’esame della nota scultura berniniana, attraverso un fitto confronto tra fonti figurative e storico-filosofiche egli ne ricavava i significati, cogliendo le allusioni al modello del principe-eroe antimachiavellico, in accordo con le tesi espresse da Claude-François Ménestrier nel suo *Les Reioïssances de la paix*¹². L’analisi dell’opera aveva condotto lo stesso non solo a coglierne i nessi con le idee del gesuita francese ma anche a porre la stessa in relazione ai precedenti antichi e rinascimentali, permettendo di ravvisare le analogie, le scelte compiute dallo scultore allo scopo di veicolare i suddetti significati.

Analogamente agli altri scritti ospitati nella raccolta, qui Lavin appare animato dalla volontà, prima sommariamente accennata, di risalire al terreno preparatorio del genere. Circola, infatti, in queste pagine l’esigenza di riavviare l’indagine a partire dai fondamenti lessicali del genere. Lo studioso principia dall’esame delle tendenze manifestatesi nel tardo XIV secolo relative ai cicli di *Uomini Illustri*, notando come le stesse trovino una loro formidabile espressione in due imprese pittoriche destinate a Palazzo Vecchio e a Santa Maria del Fiore e svoltesi sotto l’egida del cancelliere Coluccio Salutati. Nella prima, in particolare, nella quale comparivano ventidue personaggi del mondo antico e contemporaneo tra i quali Dante, Petrarca, Boccaccio e Zanobi da Strada¹³, a giudizio

11 Cfr. I. Lavin, *Passato e presente nella storia dell’arte*, Torino 1994, pp. 266-297; Id., *Bernini e l’immagine del principe cristiano ideale*, Modena 1998, pp. 43-46.

12 Cfr. C.F. Ménestrier, *Les Reioïssances de la paix*, Lyon 1660.

13 Salutati progettò per la “saletta” del secondo piano di Palazzo Vecchio un ciclo di ventidue *Uomini Illustri*, corredati da tetrastici latini scritti dallo stesso cancelliere. Sul ciclo, si vedano: A.M. Bernacchioni, *Alcune precisazioni su un perduto ciclo di “Uomini Illustri” in Palazzo Vecchio*, “Paragone. Arte”, n.s., XLV, 44-46, 1994, pp. 17-22; N. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio, 1298-1532. Government, architecture, and imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*, Oxford 1995, pp. 52-54; M.M. Donato, *Il primo ritratto di Dante e il problema dell’iconografia trecentesca. Conferme, novità e anticipazione dopo due restauri*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, atti del convegno (Ravenna, 14-16 settembre 2006), a cura di A. Cottignoli et alii, Ravenna 2008, pp. 355-380, alle pp. 368-369; M.M. Donato, *Arte civica a Firenze dal primo Popolo al primo Umanesimo. La tradizione, i modelli perduti*, in *Dal giglio al David: arte civica a Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 14 maggio-8 dicembre 2013), a cura di M.M. Donato e D. Parenti, Firenze 2013, pp. 18-33, a p. 28, con altra bibliografia. In particolare, per i versi composti a corredo del ciclo di Palazzo Vecchio, si vedano: R. Guerrini, “*Orbis moderamina*”. *Echi di Claudiano negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio a Firenze*, “Annali

dello storico dell'arte, può leggersi un'idea di proiezione legittimante dell'idea statuale alla quale partecipano evidentemente anche figure di letterati vissuti non lontano nel tempo, allo scopo di innestare al più tradizionale riconoscimento dello stato fondato sui valori politico-militari anche la legittimazione elaborata a partire da elementi più squisitamente culturali. La seconda impresa decorativa – progettata nel 1396 ma presto naufragata¹⁴ – costituisce la premessa per comprendere, la travagliata genesi del monumento equestre in onore di John Hawkwood. Lo storico dell'arte, ricordando come la volontà di realizzare un monumento per il capo militare si manifesti già nel 1393 (mentre Acuto era ancora in vita)¹⁵, iscrive la stessa all'interno delle coeve decisioni di erigere all'interno dello stesso duomo fiorentino, monumenti commemorativi volti a onorare la memoria del giurista Accursio e, infine, degli stessi letterati Dante, Petrarca, Boccaccio e Zanobi da Strada e colloca tale decisione all'interno del medesimo perimetro ideologico, qualificato dalla celebrazione dell'identità locale attraverso gli *elogia* dei suoi illustri cittadini, che può leggersi nella contemporanea stesura del *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* di Filippo Villani¹⁶. Lo storico dell'arte

della Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Siena”, 13, 1992, pp. 319-329; G. Tantarli, *Postilla agli epigrammi e ritratti d'uomini illustri* nel Palazzo della Signoria di Firenze, “Medioevo e Rinascimento”, numero speciale *Novità su Coluccio Salutati*, seminario a 600 anni dalla morte (Firenze, 4 dicembre 2006), 22, n.s. 19, 2008, pp. 23-32; Id., *Epigrammi per il Palazzo della Signoria*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009), a cura di T. De Robertis et alii, Firenze 2008, pp. 183-186, con bibliografia precedente. Non sarà inutile ricordare che Lavin aveva già manifestato il proprio interesse verso la cattedrale fiorentina dedicando a essa un ampio intervento che raccoglie due studi precedenti: *Santa Maria del Fiore. Il Duomo di Firenze e la Vergine incinta*, Roma 1999.

14 Su questa impresa si vedano almeno: M.M. Donato, *Famosi Cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze tra Tre e Quattrocento*, “Ricerche di Storia dell'Arte”, XXX, 1986, pp. 27-42, alle pp. 33-34; E. Oy-Marra, *Florentiner Ehrengabmäler der Frührenaissance*, Berlin 1994, pp. 17-22; Donato, *Arte civica a Firenze*, cit. (vedi nota 13), p. 29. Per i documenti relativi si veda da ultimo R. Fubini, *All'uscita dalla Scolastica medievale: Salutati, Brunni, e i «Dialogi ad Petrum Histrum»*, “Archivio Storico Italiano”, CL, 4, 554, *Studi su Lorenzo dei Medici e il secolo XV*, 1992, pp. 1065-1103, alle pp. 1100-1103. Il famedio progettato nel duomo fiorentino, nei decenni seguenti, si orientò verso destinatari diversi; com'è noto, infatti, vennero dipinti i monumenti equestri di Giovanni Acuto e Niccolò da Tolentino, rispettivamente da Paolo Uccello e Andrea del Castagno e la tomba di Luigi Marsili eseguita da Bicci di Lorenzo, su questi cfr. da ultima E. Borsook, *The power of illusion. Fictive tombs in Santa Maria del Fiore*, in *Santa Maria del Fiore. The Cathedral and its Sculptures*, atti del convegno (Firenze, 5-6 giugno 1997), a cura di M. Haines, Fiesole 2001, pp. 59-78. Per il monumento dedicato a Piero Farnese, commissionato nel 1367, ed evocato dallo studioso, cfr. T. Barbavara di Gravelona, *Visibilità effimera, visibilità negata: sarcofagi romani reimpiegati e oblitterati nel Medioevo*, “Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia”, s. 4, Quaderni, 14, 2002, pp. 199-218, alle pp. 201-202; Ead., *Sepolcri in honorem, pitture ad infamiam e monete “a maggiore dispetto e vituperio”*. A proposito di immagini celebrative e infamanti nei Comuni toscani del tardo Medioevo, “Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia”, 19, 2005, pp. 265-299, in particolare alle pp. 266-280.

15 La vicenda è ripercorribile in J. Temple-Leader, G. Marcotti, *Giovanni Acuto (Sir John Hawkwood): Storia d'un condottiere*, Firenze 1889, pp. 217-236.

16 Dell'opera del Villani, si conoscono due redazioni; la più antica, composta tra il 1381 e il 1381, è tramandata dal manoscritto autografo (Laurenziana, Ashburnhamiano 942) con correzioni a margine di Coluccio Salutati; la seconda, risalente agli anni compresi tra il 1395 e il 1396, è leggibile nell'apografo vaticano (Lat. Barberiniano 2016). Le redazioni sono oggi leggibili nell'ottima edizione moderna curata da Giuliano Tantarli, cfr. F. Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tantarli, Padova 1997. Sul testo del Villani, cfr. G. Tantarli, *Il De viri illustri di Firenze e il De origine*

statunitense, notando come l'esecuzione dell'affresco di Paolo Uccello effigiante l'Acuto¹⁷ – avvenuta soltanto nel 1436 – sia scandita da due redazioni eseguite a distanza di un paio di settimane l'una dall'altra, ipotizza che la distruzione della prima versione sia verosimilmente da ricondurre non ad un giudizio negativo da parte della committenza, ma semmai all'intervento di qualche fattore esterno¹⁸. L'altra importante osservazione riguarda la tecnica e i colori adoperati dall'artista toscano: in essi possono rintracciarsi i segni di un deliberato scarto rispetto alle descrizioni dei monumenti equestri antichi, fornite dalle non esigue fonti romane, che indicavano per questi ultimi l'uso del bronzo patinato e dorato. Lavin rileva, in tal senso, che la committenza fiorentina scelga piuttosto la terra verdastra, evocando così l'antico *medium* del bronzo ma conferendole una dimensione “moderna”, evitando cioè la patinatura e la doratura antiche. La scelta di adottare il colore del bronzo sottintende cioè una doppia idea: l'evocazione di un lessico classico e contestualmente l'intenzionale distinzione rispetto ai manufatti d'età antica. Il problema non è di rilevanza trascurabile poiché in esso, a giudizio dello storico dell'arte, s'intravede un elemento riconducibile al grande problema della distanza/conoscenza dell'universo formale e culturale classico. Una seconda questione particolarmente significativa riguarda l'ipotesi di una fonte visiva classica, che è dubitativamente identificata nella moneta raffigurante Costantino il Grande, coniata intorno al 1400 ma verosimilmente ritenuta antica: in essa ricorre infatti un analogo cavallo di dimensioni monumentali, assai distante rispetto ai precedenti medievali.

L'affresco raffigurante il condottiero inglese offre la possibilità di comprendere la stessa genesi del genere. Ripercorrendo alcuni casi d'età medievale – rappresentati soprattutto dalla scultura duecentesca raffigurante Oldrado da Tresseno¹⁹ e dai celebri monumenti scaligeri²⁰ – l'analisi di Lavin si sposta sul secondo principale oggetto

civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus di Filippo Villani, “Studi Medievali”, s. II, 14, 1973, pp. 833-881; L. Tanzini, *Le due redazioni del “Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus”*, “Archivio Storico Italiano”, CLVIII, 2000, pp. 141-159.

17 Sull'affresco, rinvio a H. Hudson, *Paolo Uccello. Artist of the Florentine Renaissance Republic*, Saarbrücken 2008, pp. 130-146, 262-264; M. Minardi, *Paolo Uccello*, Milano 2017, pp. 134-145, con ampia bibliografia precedente. Sul disegno si rimanda a: L. Melli, *Nuove indagini sui disegni di Paolo Uccello agli Uffizi: disegno sottostante, tecnica, funzione*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XLII, 1998, pp. 1-15; M. Braghin, in *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze, 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo-18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013-6 gennaio 2014), a cura di B. Paolozzi Strozzi e M. Bormand, Firenze 2013, pp. 368-369, n. V.4.

18 Come spiega nel prosieguo del lavoro quest'ultimo potrebbe ravvisarsi nella scoperta dell'epigrafe commemorativa di Quinto Fabio Massimo, il cui testo si riverbera, com'è noto, nell'iscrizione dipinta da Uccello.

19 Sull'opera e sul relativo dibattito attributivo che vede in campo Benedetto Antelami o il suo *entourage*, si veda S. Lomartire, “*Iustitia, maiestas, curialitas*”: *Oldrado da Tresseno e il suo ritratto equestre nel broletto di Milano*, “Arte medievale”, s. 4, V, 2015, pp. 101-136, con bibliografia precedente. Sul problema dei monumenti equestri medievali in area lombarda appaiono rilevanti le osservazioni contenute in *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, a cura di G.A. Vergani, Milano 2001.

20 Sulle arche scaligere si rinvia a E. Napione, *Le arche scaligere di Verona*, Torino 2009, con ampia bibliografia precedente.

della disamina: il monumento equestre eretto in onore di Nicolò III d'Este a Ferrara²¹. In via preliminare lo studioso rivendica il ruolo di Alberti nell'esecuzione dell'intero monumento²². L'opera manifesta, al pari dell'affresco fiorentino, i segni della convergenza di molteplici tradizioni figurative e architettoniche. Questa constatazione rappresenta la conferma di un tratto metodologico caratterizzante molti dei lavori dello studioso. Egli infatti suole ripercorrere il processo creativo non tanto ripercorrendo genericamente i precedenti iconografici, ma servendosi di essi per comprendere le scelte operate dall'artista all'interno del vocabolario formale e iconografico offerto dalla tradizione. Lo storico dell'arte individua solitamente due (o più) sviluppi iconografici (o architettonici) i quali corrono paralleli, e talvolta antitetici, all'interno della stessa tradizione. A partire da questi ultimi, l'opera in esame si pone come il risultato di un processo di sintesi compiuto dall'artista. Si tratta non soltanto di uno sviluppo della tradizione iconologica di radice panofskiana²³ ma di un suo approfondimento in direzione della ricordata consapevolezza dell'artista teorizzata dallo statunitense. Se il debito con il magistero dello storico amburghese resta elemento cristallinamente rilevabile nella prospettiva metodologica di Lavin, non mi pare sia mai stato osservato, come in essa si colgono altresì significative tangenze con la riflessione radicalmente storicistica di uno studioso che intrattenne rapporti amichevoli con lo stesso Panofsky²⁴, ancorché puntellate da elementi di dissenso, come Otto Pächt, soprattutto in due sensi: nell'autosufficienza della storia dell'arte per spiegare i medesimi fenomeni storico-artistici e nella connessione tra aspetto stilistico e aspetto

21 Sul monumento equestre si vedano: G. Agnelli, *I monumenti di Nicolò III e Borso d'Este in Ferrara*, "Atti e Memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria", s. I, XXIII, 1919, pp. 1-32; C.M. Rosenberg, *The Este Monuments and Urban Development in Renaissance Ferrara*, Cambridge 1997, pp. 50-82; M.T. Sambin De Norcen, «Attolli super ceteros mortales»: *L'Arco del cavallo a Ferrara*, in *Leon Battista Alberti: Architetture e committenti*, atti del convegno (Firenze-Rimini-Mantova, 12-16 ottobre 2004), a cura di A. Calzona e F.P. Fiore, Firenze 2009, pp. 349-391, con altra bibliografia.

22 Sul problema dei soggiorni ferraresi dell'Alberti e, più in particolare, sulle relazioni intrattenute dalla corte estense con l'architetto e teorico fiorentino, rinvio a *Gli Este e l'Alberti: tempo e misura*, atti del convegno (Ferrara, 29 novembre-3 dicembre 2004), a cura di F. Furlan e G. Venturi, Pisa 2010.

23 Il problema del livello conscio dell'atto creativo nell'opera di Erwin Panofsky è stato osservato per la prima volta, in forma compiuta, da Otto Pächt nella recensione a *Early Netherlandish Painting*, il quale così osserva: «Da quando l'atto creativo è posto al livello conscio ed è interpretato come atto non intuitivo, l'interpretazione storico-artistica è orientata in una nuova direzione: il suo ultimo scopo essendo non più la comprensione della filosofia incorporata e implicita in una forma visiva ma la individuazione di presupposti teologici e filosofici che stanno dietro di essa», cfr. O. Pächt, *Panofsky's "Early Netherlandish Painting"*, "The Burlington Magazine", XCVIII, 1956, p. 276; cito dalla traduzione offerta in Cieri Via, *Nei dettagli nascosto*, cit. (vedi nota 5), p. 190. Su questa evoluzione del pensiero panofskiano rinvio allo stesso volume della Cieri Via, in particolare alle pp. 190-193.

24 Jonathan James Graham Alexander ha osservato che le osservazioni, non sempre benevole, formulate da Pächt nella recensione al volume sulla pittura fiamminga di Panofsky (vedi nota precedente) non incrinarono mai i rapporti tra i due, come testimonia il prosieguito della loro corrispondenza e il contributo per la *Festschrift* dedicata a Panofsky nel 1961, cito da Id., *Otto Pächt. 1902-1988*, ora in O. Pächt, *La scoperta della natura. I primi studi italiani*, a cura di F. Crivello, Torino 2011, pp. XXXI-LVIII, alle pp. XLV-XLVI (il saggio è apparso per la prima volta con il medesimo titolo in "Proceedings of the British Academy", LXXX, 1993, pp. 453-472).

iconografico che restano, a giudizio dello storico dell'arte austriaco, indissolubilmente intrecciati²⁵.

Si veda, in particolare, la relazione singolarmente stringente tra la dichiarazione di Pächt: «La storia dell'arte deve restare la disciplina di riferimento» seguita dall'idea che «molte questioni, se non tutte, possono essere risolte in termini della storia dell'arte come tale, anche senza richiamare in causa le discipline complementari»²⁶ e la seguente asserzione di Lavin: «Ogni opera d'arte è un insieme autonomo. Essa stessa contiene tutto il necessario per poter essere decifrata. Informazioni esterne possono essere utili, ma non essenziali per la comprensione. D'altra parte le informazioni esterne (che includono informazioni dello oppure sull'artista) sono essenziali se si vuole spiegare come quell'opera è giunta ad avere quella particolare forma o quel significato»²⁷.

Dovrà inoltre aggiungersi che questo approccio ermeneutico che potremmo definire “ternario”, appare non costituire mai uno sclerotizzato esercizio di radice hegeliana²⁸, dal momento che la sintesi svolta dall'artista è il frutto di consapevoli scelte legate alle circostanze imposte da svariati fattori: il soggetto dell'opera, le volontà del committente, l'interpretazione dell'ideologia di quest'ultimo e, più in generale, le stesse congiunture storiche nel quale essa si colloca, e pertanto soggetto a perfettibilità e revisioni.

In particolare, nel caso in questione, in polemica con la precedente storiografia, Lavin osserva che gli elementi talvolta giudicati di ascendenza medievale, osservabili nel basamento del monumento ferrarese, non costituiscono affatto l'eredità di un 'involontario' retaggio dell'età precedente («a legacy of the medieval system»), ovvero il frutto di un attardamento del suo progettista, ma semmai il risultato di una scelta deliberata che permette all'artista di conciliare caratteristiche della tradizione costruttiva medievale con elementi di schietta ascendenza classica. Egli finisce così per ribadire come il medievale arco sostenuto direttamente dalle colonne si fonda con il pie-

25 Un'utile sintesi dei principali elementi della riflessione teorica dello storico dell'arte si legge in G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, pp. 241-215.

26 O. Pächt, *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, traduzione di F. Cuniberto, Torino 1994, p. 45; l'edizione originale, di cui quella italiana costituisce una traduzione parziale, apparve a Monaco nel 1977 con il titolo *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, a cura di J. Oberhaidacher, A. Rosenauer, G. Schikola. Per una valutazione del percorso dello storico dell'arte si rinvia a M. Pächt, A. Roseneuer, «am Anfang war das Auge». *Otto Pächt*, atti del convegno (Vienna, 28 settembre 2002), Wien 2006, e alla bibliografia contenuta nel recente I. Versteegen, *Otto Pächt, "Hegelian" exile in Cold War England*, “Konsthistorisk tidskrift”, LXXXVIII, s. 3, 2019, pp. 113-133.

27 Lavin, *L'arte della storia dell'arte*, cit. (vedi nota 3), pp. 12-13.

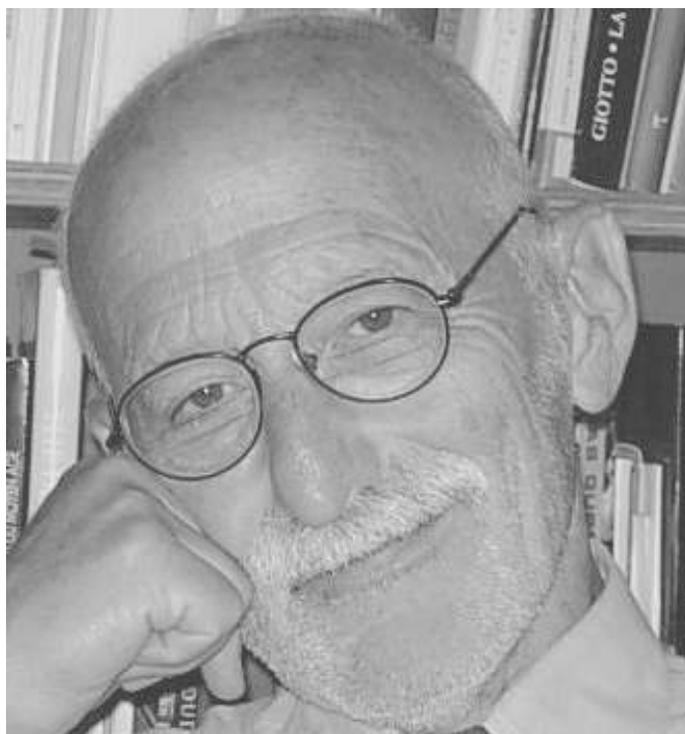
28 Non sarà inutile ricordare che lo stesso Panofsky, nella sua celebre analisi del rapporto tra filosofia scolastica e architettura gotica, avesse inteso schernirsi dalla possibile obiezione di adottare «lo schema hegeliano di “tesi, antitesi e sintesi”» ribadendo l'idea che «il principio del *videtur quod, sed contra, respondeo dicendum*, sembra essere stato applicato con perfetta consapevolezza», cfr. E. Panofsky, *Architettura gotica e filosofia scolastica*, a cura di F. Starace, Milano 2014, p. 59. Per il noto studio di Panofsky, apparso nel 1951 negli Stati Uniti, e, più in generale, per il ruolo rivestito dall'architettura gotica nella riflessione dello studioso, rinvio al saggio-postfazione di Francesco Starace nello stesso volume: *Il circolo teoria-storia: l'architettura gotica secondo Erwin Panofsky*, Ivi, pp. 115-144.

distallo a doppia colonna tipico dei monumenti equestri imperiali. Ma l'osservazione prosegue attraverso l'analisi dell'epigrafe posta sul basamento: qui Alberti, a giudizio dello studioso, attinge all'altra tipologia di monumenti equestri antichi destinati alle personalità di rango inferiore. L'iscrizione infatti – parimenti a quanto riscontrabile in questi ultimi – risulta posta sul lato corto del monumento, consentendo così all'artista di evidenziare la sistemazione della statua perpendicolare alla parete. Anche tale ultima scelta relativa alla collocazione dell'opera nell'invaso spaziale della piazza potrebbe avere precedenti all'interno della tradizione, poiché essa riecheggia la collocazione del cosiddetto Arco degli Argentari (o cambiavalute) di età severiana addossato al fianco della chiesa di San Giorgio al Velabro²⁹ o la piccola effigie del santo a cavallo collocata all'interno di una nicchia nel ciborio arnolfiano di Santa Cecilia in Trastevere a Roma³⁰. Sia come sia, l'artista fiorentino progetta un'opera che si pone quale astuta sintesi delle volontà estensi tese a rivendicare il proprio dominio sulla città, evitando tuttavia di scalzare, almeno formalmente, la *libertas* repubblicana³¹.

29 Sull'Arco degli Argentari la bibliografia è assai ampia, rinvio pertanto a: M. Pallottino, *L'Arco degli Argentari*, Roma 1946, con bibliografia precedente; M. Ippoliti, *Regione VIII, C.d. Arcus Argentoriorum*, post 212 d.C., in *Atlante di Roma antica*, a cura di A. Carandini, Milano 2012, II, pp. 203-204, 205-212.

30 Sul ciborio di Arnolfo si vedano: A.M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo 'stil nuovo' del gotico italiano*, Milano 1969, pp. 57-74; Ead., *Arnolfo e gli 'Arnolfo' apocrifi*, in *Roma anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 19-24 maggio 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 27-72; M. Righetti Tosti-Croce, *Appunti sull'architettura a Roma tra Due e Trecento*, "Arte Medievale", II, 1984, pp. 183-194, a p. 189; A.M. D'Achille, *Arnolfo e Roma*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo giubileo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 12 aprile-16 luglio 2000), a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000, pp. 79-84; V. Pace, *Il ciborio di Arnolfo a Santa Cecilia. Una nota sul suo stato originario e sulla committenza*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, atti del convegno (Arezzo-Firenze, 16-19 novembre 1989), Firenze 1992, I, pp. 389-400 (successivamente ripubblicato in Id., *Arte a Roma nel Medioevo: Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 137-150); S. de Blaauw, *Arnolfo's high altar ciboria and Roman liturgical traditions*, in *Arnolfo's Moment*, atti del convegno (Firenze, 26-27 maggio 2006), a cura di D. Friedman, J. Gardner, M. Haines, Firenze 2009, pp. 123-140.

31 Sull'età di Borso d'Este la bibliografia è comprensibilmente vasta, si rinvia pertanto a: G. Pardi, *Leonello d'Este*, Bologna 1904; M. Baxandall, *A dialogue on art from the court of Leonello d'Este: Angelo Decembrio's De Politica Letteraria*, Pars LXVIII, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 26, 1963, pp. 304-326; *Le muse e il principe. Arte e politica alle corti di Leonello e Borso d'Este*, a cura di C. Rosenberg, Modena 1991; *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, 20 dicembre 2002-16 marzo 2003), a cura di F. Trevisani, Modena 2003; W.L. Gundersheimer, *Ferrara estense. Lo stile del potere*, Modena 2005, pp. 62-87; G. Manni, *Belfiore: Lo studiolo intarsiato di Leonello d'Este (1448-1453)*, Modena 2006; M. I. Campanale, *Gioco di specchi per il principe. L'orazione di Guarino per Leonello d'Este*, Bari 2012; I. Nuovo, *Leonello d'Este e l'Alberti. Il sistema delle dediche*, in *Acta conventu neo-latini Upsaliensis (Uppsala, 2009)*, a cura di A. Steiner-Weber, Leiden 2012, pp. 779-788, M.T. Sambin De Norcen, *Le ville di Leonello d'Este: Ferrara e le sue campagne agli albori dell'età moderna*, Venezia 2012; M. Bertozzi, *Nel segno dei principi d'Este. Leonello, Borso e l'astrologia alla corte di Ferrara*, in *Il principe invisibile*, atti del convegno (Mantova, 27-30 novembre 2013), a cura di L. Bertolini et alii, Turnhout 2015, pp. 217-224; G. Ameri, *Lo specchio del principe. I beni preziosi e il collezionismo di Leonello d'Este*, Genova 2016; *Il "ritratto di Leonello d'Este" del Pisanello*, a cura di C. Frosinini e M.C. Rodeschini, Firenze 2016.



1. Irving Lavin, Archivio privato Lavin-Aronberg

IL TEATRO È ARTE VISIVA. LE PREMESSE CRITICHE DI TOTI SCIALOJA PER UNA MODERNA CONCEZIONE DELLA SCENA

Il teatro è arte visiva. *Toti Scialoja's critical view for a modern conception of the scene*

Martina Rossi

Il teatro è arte visiva is an undated and unpublished text by Toti Scialoja. It has been found in the archive of the artist among other documents related to his activity of teacher at the Academy of Fine Art in Rome. The text could be seen as a proof of Scialoja's lasting interest in the reflection on the role of the arts in the *mise en scène*. In particular, he started to propose his own opinion inside of Italian culture debate since the Forties. Some texts on this matter have been published between 1944 and 1946 on "Mercurio", and in 1949 on "L'Immagine". Considering those precedents, *Il teatro è arte visiva* could be considered a summa of the principles that Scialoja already expressed in those previous texts, but actualized according to new experiences, like Grotowski's Poor Theatre. This mention suggests to propose a dating of the document subsequent the second half of the Sixties and to refer it to his experience as Professor of Scenography at the Academy of Fine Arts. It consents to highlight how he educated his students in light of the most important and innovative experimentation scenic of Avant-gardes, instilling in them the importance of considering theatre like a visual art, formally independent from the single contribution of paint, sculpture, and architecture.

UN INEDITO SAGGIO DI IRVING LAVIN SUI MONUMENTI EQUESTRI E ALCUNE
RIFLESSIONI SULL'ULTIMO SEGMENTO DI ATTIVITÀ DELLO STUDIOSO

*Irving Lavin's essay on equestrian monuments and some reflections on the last part
of his career*

Francesco Lofano

This is a proposed translation to Italian of the inedited essay by Irving Lavin (1927-2019), dedicated to the birth of the equestrian monuments of the humanistic age. The short essay by the American art historian is introduced by a study in which the genesis of St. Louis' highly important contributions is examined, which is inscribed within a silloge, result of a thoughtful sedimentation in which Lavin was immersed during the last decades of his life, and dedicated to the theme of art of commemoration. Starting from an exam of the main characteristics of Lavin's critical methodology, this contribution explores the dense plot, made of cultural references, and complex strategies of analyses through which the short essay evolves. Thus it emerges that the formal and iconographic exam is breaching towards the discovery of connections, with literary testimonies and contemporary philosophies, enlightening the choices made in the elaboration of the same figurative scripts. However, the relations with the literary culture do not assume a mechanical dependency from it; similarly, while unraveling a vast knowledge, the American art historian finds the articulate relationships between works and social groups: nevertheless, the analysis is always stopped to prevent any deterministic subordination of the formal to the latter. On the other hand, such exam is generally tenaciously repeating the centrality of figurative text, of which Lavin is the committed spokesman throughout his illuminating scientific career. Indeed, the same figurative text is an assertive and synthetic representation of ideological demands in accordance with the idea, largely defended by the scholar, of the "modern" artist's conscience, which is fully conscious of its own intellectual resources.



LETTERATURA ARTISTICA



GIOVAN BATTISTA FOGGINI E I VIVIANI: UNA NUOVA STAGIONE UMANISTICA PER FIRENZE

Tommaso Galanti

Palazzo Viviani in via dell'Amore, oggi Sant'Antonino, è l'occasione per un tributo concreto e duraturo al maestro Galileo, in cui si condensano le istanze celebrative che l'ultimo dei suoi allievi non era riuscito ad attuare altrove, dopo che neanche il progetto di dedicargli un monumento funebre in Santa Croce aveva trovato felice conclusione. Seppur ormai anziano, Vincenzo Viviani decide di dar forma a un allestimento scenico che, per essere di natura prettamente privata, ha tutte le caratteristiche di un monumento pubblico¹. Fa erigere una facciata che si impone da subito sul panorama fiorentino come una soluzione geniale nella sua semplicità: un grande libro a cielo aperto nel quale si dichiarano, a posteriori, gli intenti profondi della ricerca della verità delle cose che aveva reso grandiosa l'esperienza galileiana (fig. 1). Il contenuto della decorazione e delle epigrafi è un inno allo spirito di abnegazione e alla passione che Viviani apprezzò in Galileo e di cui fu egli stesso modesto sperimentatore fino alla vecchiaia². Egli desiderò tanto ardentemente che il messaggio del maestro non andasse perduto da decidere di fare della facciata della propria casa un manifesto, affinché tutti potessero ammirare l'uomo che aveva consacrato la propria vita alla ricerca. Galileo viene presentato come colui che ha percorso la via che conduce non già al dominio sul mondo, quanto alla comprensione della suprema armonia che lo regola secondo norme di giustizia³. Le parole incise sui cartelloni, il busto ritratto di Galileo, i rilievi delle sue maggiori scoperte, perfino il disegno delle cartelle suonano come un vivace e speranzoso appello a non far cadere tutte quelle fatiche nel vuoto e a diffondere tale invito affinché tutti potessero conoscere il valore aggiunto che Firenze aveva saputo dare alla vocazione dello scienziato⁴.

1 M. Condello, *Eredità galileiane: Viviani, Nelli, Foggini e la costruzione del palazzo 'dei Cartelloni'*, in *Architetti e costruttori del barocco in Toscana: opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 159-183.

2 Notizie sulla vita di Galileo Galilei maestro di Viviani in: U. Baldini, ad vocem *Galilei, Galileo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma 1998, pp. 471-486; M.L. Bonelli, *L'ultimo discepolo: Vincenzo Viviani*, in *Saggi su Galileo Galilei*, Firenze 1972, in particolare pp. 5-6.

3 *Il rimembrar delle passate cose; una casa per memoria: Galileo e Vincenzo Viviani*, a cura di R. Lunardi e O. Sabbatini, Firenze 2009.

4 La nascita di Galileo nello stesso giorno della morte di Michelangelo – esaltata nel testo dei cartelloni – offre a questo proposito lo spunto al Viviani per inserire l'opera dello scienziato e filosofo nel quadro di un disegno divino che aveva favorito a Firenze il sorgere di menti eccellenti che dessero lustro e onore alla città.

Nell'agosto del 1686 Vincenzo Viviani, già sessantaquattrenne, aiutato da Giovan Battista Nelli, storico e dilettante d'architettura⁵, e con il contributo di Giovan Battista Foggini, escogita la soluzione per attuare un sogno che, nato in forme e per contesti diversi, attendeva da più di quarant'anni di essere avverato. Acquista due immobili: uno di questi, di proprietà dello Spedale degli Innocenti, era attiguo al monastero delle suore di San Niccolò, che però rinunciarono al loro diritto di prelazione su di esso a favore del «Sig. Vincenzo [...] Viviani [...] Matematico di S.A.S.». Questi progetta l'unificazione delle due case in un prospetto «con un solo cornicione andante». Il risultato è una facciata simmetrica e tripartita; l'apparato decorativo – che consta dei due cartelloni laterali, di tre cartelle e del busto ritratto di Galileo posto sul sovrapporta – per quanto possa a prima vista risultare svincolato e autonomo rispetto all'impianto architettonico, è di questo l'elemento vivificante, esaltandolo e venendone sostenuto a un tempo. Al centro, il busto di Galileo (fig. 2) è il perno da cui si dipana tutta l'apologia composta dal Viviani⁶: quest'ultimo lo commissionò al Foggini⁷, che ne aveva modellato busto ritratto dal gesso che Giovanni Caccini aveva plasmato nel 1610 con Galileo ancora in vita⁸. Difficile non pensare che si tratti di quel «ritratto di Galileo di terra», che poi il Marcellini «metterà mano a farlo di marmo»⁹ elencato dal Bimbacci nella postilla acclusa alla sua lettera del 17 dicembre del 1674 da Roma, dove comunica al suo protettore e mentore Viviani lo stato di avanzamento delle opere di ciascuno dei suoi compagni dell'accademia di Cosimo III¹⁰ commissionate dal gran-

5 Per la vita, le opere e altre notizie relative a Giovan Battista Nelli si vedano: G.B.C. Nelli, *Discorsi d'architettura*, Firenze 1753; F. Serafini, *Elogio del senatore Gio. Batista dei Nielli*, in *Raccolta d'elogi d'uomini illustri toscani compilati da vari letterati fiorentini*, IV, Lucca 1770 (seconda edizione), pp. 661-673; B. Gamba, *Biografia di Giovan Battista de' Nelli*, in E. De Tiplado, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere, ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, Venezia 1834-1838; H. Saalman, *Filippo Brunelleschi: the Cupola of Santa Maria del Fiore*, London 1980, pp. 16- 21; G.B.C. de' Nelli, *Saggio di storia letteraria fiorentina del secolo XVII scritta in varie lettere*, Firenze 1759; *Grati Animi Monumenta Vincentii Viviani*, a cura di G.B.C. de' Nelli, Firenze 1791; Id., *Vita e commercio letterario di Galileo Galilei, nobile e patrizio fiorentino, matematico e filosofo straordinario*, Lausanne 1793.

6 Sulla ritrattistica legata alla figura di Galileo: F Büttner, *Die Ältesten monumente für Galileo Galilei in Florenz*, in *Kunst des Barock in der Toskana: Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München 1976, pp. 103-117; F. Tognoni, *Le sembianze di Galileo: maschera e volto*, in *Il cannocchiale e il pennello: nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, a cura di L. Tongiorgi Tomasi e A. Tosi, Firenze 2009, pp. 264-289, in particolare pp. 269-270 e 282; *Iconografia galileiana*, in *Le opere di Galileo Galilei*, a cura di F. Tognoni, Appendice volume I, Firenze 2013, in particolare pp. 413-436; F. Tognoni, *I volti di Galileo, fortuna e trasformazione dell'immagine galileiana tra XVII e XIX secolo*, La Spezia 2018; T. Frangenberg, *A private homage to Galileo*, *Anton Domenico Gabbiani's frescoes in the Pitti Palace*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIX, 1996, pp. 245-273.

7 Condello, *Eredità galileiane*, cit. (vedi nota 1), p. 174.

8 *Iconografia galileiana*, cit. (vedi nota 6), pp. 420-423; A. Favaro, *Studi e ricerche per una iconografia galileiana*, "Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere e arti", LXXII, 1913, p. 1038.

9 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in poi BNCF), *Gal. 165*, doc. 1, cc. 1 r-2 r., *Atanasio Bimbacci a Vincenzo Viviani*, lettera del 17 dicembre 1674.

10 C. Cresti, *L'Accademia Medicea a Roma, 1673-1686*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi e M. Fagiolo, Firenze 1984; K. d'Albuquerque, *De l'Académie de Cosme III à Rome à l'Accademia del Disegno à Florence*, "ArtItalies: la revue de l'Association des historiens de l'art italien", 19, 2013, pp. 92-99.

duca¹¹. Tra queste, il busto di Marcellini viene menzionato a parte, non insieme al «Cristo per il Gran duca, che va fatto d'oro»¹², e dunque non chiesto da Cosimo, ma plausibilmente comandato dal Viviani in persona, al quale infatti Bimbacci si riferisce come per rassicurarlo circa l'impegno per condurre a termine l'opera. Il Viviani, che segue e influenza l'attività dei talentuosi giovani mandati a Roma e nutre da tempo il desiderio di nobilitare la memoria del suo maestro, mostra di essere già a queste date molto attento a testare le capacità dei suoi pupilli al fine di dare corpo ai suoi intenti celebrativi.

Il ritratto di Galileo è posto sopra la chiave di volta dell'arco d'ingresso al palazzo, senza tuttavia assumere toni trionfalistici o magniloquenti, bensì semplice, quasi dimesso, a esaltare il messaggio di dedizione e quotidiana fatica che caratterizzano la vita degli scienziati: quindi rinuncia a qualunque tono aulico o mitizzante, perché ciò che si vuol mostrare è l'atteggiamento umano di Galileo, non la sua apoteosi¹³. Le vesti all'antica pongono la figura in un tempo lontano, ma non al di fuori della storia, anzi, servono a sottolineare la diretta dipendenza del pensiero del ritratto dall'età antica, dalla quale Galileo trasse i principi fondanti delle proprie indagini. La mensola reggente il busto e le cornici è solo il sostrato del discorso, che lascia poi spazio a mirabili volute, nastri, festoni e riccioli a orecchio, estrosi sviluppi della base da cui sono originati. Tale vuole considerarsi il tempo in cui vissero prima Galileo e poi Viviani rispetto all'età antica: una filiazione affatto nuova e al tempo stesso diretta erede della storia precedente, di cui si mantengono le impostazioni classiche nelle misure e nel linguaggio, ma sulla quale ci si sente sostanzialmente liberi di condurre

11 K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik; die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962, pp. 29-37; C. Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Roma 1990, pp. 230-247; M. Visonà, *Carlo Marcellini accademico "Spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Ospedaletto 1990, pp. 17-51; Ead., *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1676)*, in *Storia delle arti in Toscana: il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 165-180; d'Alburquerque, *De l'académie de Cosme III à Rome*, cit. (vedi nota 10), pp. 92-99. Si vedano inoltre: L. Monaci, *Alcuni disegni giovanili di Giovan Battista Foggini*, in *Kunst des Barock in der Toskana*, cit. (vedi nota 6), pp. 24-32. Sulle commissioni di Cosimo III agli artisti formati a Roma, in particolare a Giovan Battista Foggini: M. Bevilacqua, *Tradizione medicea e novità romane nel Barocco fiorentino*, *Appunti in margine a una monografia su Giovan Battista Foggini architetto*, "Paragone", s. 3, 55-56, 2004, pp. 139-145; R. Spinelli, *Le committenze sacre di Cosimo III de' Medici, episodi poco noti o sconosciuti (1677-1723)*, Firenze 2019.

12 *Ibidem*. Può darsi che quello in bronzo che vediamo sulla facciata sia una delle due copie che da questo furono tratte.

13 Si ricordi a questo proposito il busto di Amerigo Vespucci, eseguito tra il 1677 e il 1680, all'epoca in cui Foggini aveva la propria bottega presso la loggia Rucellai (L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia dell'arte*, I, Firenze 1972, p. 213); F.S. Balducci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1975, II, p. 374. A questi due casi si aggiungono: i busti di Vittoria della Rovere e Maria Maddalena d'Austria del 1692 oggi agli Uffizi; la serie di busti ordinata dall'umanista e scienziato Lorenzo Bellini, medico di corte dei Medici, realizzata negli anni intorno al 1700 circa. Ciascun busto raffigura il ritratto di un noto personaggio della cerchia del Bellini, compresi il committente e il Foggini stessi, e documenta come la tradizione quattrocentesca di celebrare gli uomini famosi fosse ancora fortemente viva; la serie fu in seguito completata con altre opere del Foggini per volontà di Pandolfo Pandolfini, che la ereditò nel 1704 (K. Lankheit, *Eine serie von "Uomini famosi" des florentinischen Barock*, "Pantheon", XXIX, I, 1971, pp. 22-39).

discorsi nuovi e rielaborazioni piene di vitalità, come chi fa parte di una cultura, contribuisce al suo sviluppo, e quindi la plasma, con rispetto ma anche autonomia. Ai lati del busto, prendono corpo due bassorilievi minuti e stacciati, incorniciati da un articolato e ridondante sistema di volute rigonfie che li delimitano senza chiuderli, a dare la misura quasi sognata o rimembrata di ciò che rappresentano, e contribuire a un senso di rutilante e vitale realtà, con riccioli che puntano in ogni direzione e ora si espandono ora si ripiegano come i pensieri e le idee che al loro interno trovano forma.

Nella cartella sinistra (fig. 3) vediamo un uomo che, dalla prua di una nave, osserva con un cannocchiale i satelliti di Giove; «Este Duces, o si qua via est» si legge inciso in alto: si tratta di una citazione virgiliana della ricerca del ramo d'oro da parte di Enea per poter intraprendere la sua discesa nell'Ade. L'episodio, evocato con un volo pindarico apparentemente ardito, risulta invece foriero di spunti illuminanti che compongono il messaggio della decorazione. Ispirata da Apollo, la Sibilla Cumana rivela al mitico fondatore di Roma che solo svellendo il ramo «sacro a Proserpina», «che ha foglie d'oro e il gambo flessibile»¹⁴, sarà possibile accedere al regno degli inferi. Nella ricerca interviene Venere, mandando in aiuto del figlio due colombe a indicargli l'albero tra le cui fronde si cela il ramo d'oro; ma la sibilla aveva messo in guardia l'eroe ricordandogli che «quello da sé docilmente verrà alla tua mano se il fato ti elegge, altrimenti non forza ti giova a piegarlo, né duro ferro a strapparlo»¹⁵. Vana quindi ogni fatica se non assistita dall'appoggio della Fortuna, la quale governa le azioni degli uomini, non già per premiare le speranze da essi profuse, bensì secondo il volere imperscrutabile di una mente divina che compie nel mondo il proprio disegno. Similmente accadde all'opera dello scienziato Galileo, il quale, noncurante delle fatiche e delle smentite del mondo, fu l'artefice della scoperta dei satelliti di Giove¹⁶, che devotamente intitolò e dedicò alla famiglia Medici, e che il suo allievo Viviani, argutamente, qui paragona a quelle colombe, emanazione della benevolenza del fato, e ad essi quindi si appella invocando la loro guida e protezione, in quanto «duces» per volere divino.

Nella cartella alla destra del busto (fig. 4), il bassorilievo raffigura un uomo che osserva le macchie solari, un altro che segue con lo sguardo l'andamento parabolico di un colpo di cannone, una colonna spezzata: alle scoperte astronomiche si aggiungono qui le ricerche di Galileo nel campo della meccanica, con l'evocazione della realizzazione del cannocchiale, degli studi relativi al moto dei proiettili e di quelli sulla resistenza dei solidi. Come nel rilievo a lato, anche qui, incisa sulla parte alta, una citazione che nobilita ed esalta il significato letterale delle immagini recita: «In Sole, quis credat? Retectas Arte tua, Galilee, labes». I versi dell'allora cardinale Maffeo Barberini, tratti dall'ode *Adulatio*

¹⁴ Virgilio, *Eneide*, VI, traduzione di E. Cetrangolo, Firenze 1988, p. 243, vv. 136-137.

¹⁵ Ivi, vv. 146-148.

¹⁶ In proposito si veda anche: M. Gregori, *Le tombe di Galileo e il Palazzo di Vincenzo Viviani*, in *La città degli Uffizi, i musei del futuro*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio-Galleria degli Uffizi, 23 giugno 1982-6 giugno 1983), Firenze 1982, pp. 113-118.

perniciosa dedicata a Galileo Galilei nel 1620 per elogiarne le scoperte, risuonano ora come la legittimazione più accreditata degli studi dello scienziato filosofo, professata proprio dall'uomo che più tardi lo avrebbe costretto a ritrattare riguardo alla veridicità delle proprie scoperte¹⁷. Il tema della ricerca scientifica come indagine intorno alla verità delle cose, unito a quello della vista come strumento fisico ma anche simbolico per scrutare e indagare i processi che governano la vita dell'uomo, siano essi fenomeni fisici o verità trascendenti, ci trasportano idealmente proprio all'età in cui Galileo era ancora vivente e il futuro Urbano VIII scriveva i suoi *Poemata*. Il futuro pontefice di origine fiorentina si cimentava così come poeta classicheggiante, ed esaltava gli ultimi ritrovati nel campo delle scienze¹⁸. La capillare azione svolta dalla Compagnia di Gesù nella società europea del Seicento porta a un clima di entusiasmo e di grande fiducia nei mezzi dell'uomo: gli studi e la sperimentazione sono rivolte a una sempre maggiore conoscenza e consapevolezza delle meraviglie dell'universo e vengono concepiti come attività finalizzate «ad majorem Dei gloriam»; il mondo è un atto d'amore da parte di Dio rivolto all'uomo per mezzo della Creazione. Il tentativo di mantenere l'unità del sapere e dunque d'intenti tra le varie discipline, e la ricerca di un ordine ultimo che smentisse il crollo delle grandi certezze che aveva messo in crisi un intero sistema di pensiero tra la seconda metà del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo sono i punti cardine delle operazioni condotte dall'ordine gesuita così come da Galileo Galilei¹⁹. L'identità del matematico Vincenzo Viviani prende forma proprio a partire da queste due matrici: la sua dipendenza dalla lezione galileiana è l'essenza stessa di tutte le sue fatiche, mentre i rapporti coi Gesuiti ricorrono nei suoi anni di formazione, nei suoi contatti con il missionario Philippe Couplet²⁰, e nel suo interesse per l'opera dell'Ammannati, artista convertitosi in età matura e ordinato gesuita²¹.

17 G. Venturi, *Memorie e lettere inedite finora o disperse di Galileo Galilei*, II, Modena 1821, pp. 81-83.

18 Sulla figura di Maffeo Barberini e il suo ruolo di intellettuale e retore del suo tempo, si veda: M. Fumaroli, *Cicéron Pape: Urbain VIII Barberini et la seconde Renaissance romaine*, in Id., *L'âge de l'éloquence*, Genova 2009, pp. 202-212.

19 Sui punti di contatto tra Galileo e i Gesuiti, sulla ricerca di un ordine dell'universo e di punti di riferimento certi all'interno della società moderna e sui fermenti e la politica culturale a opera della Compagnia di Gesù a Roma e in Europa tra il 1600 e il 1630: A. Battistini, *Galileo e i Gesuiti: miti letterari e retorica della scienza*, Milano 2000; Id., *Il molteplice e l'uno: la cultura barocca tra vocazione al disordine e ricerca dell'ordine*, "Intersezioni, rivista di storia delle idee", XXII, 2, 2002, pp. 189-206; A. Li Vigni, *Poeta quasi creator: estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, in *Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica*, Palermo 2005; M. Torrini, *Da Galileo a Kircher: percorsi della scienza gesuitica; Letture galileiane – Galileo e i Gesuiti*, "Galilæana. Journal of Galilean Studies", II, 2005, pp. 3-17.

20 Philippe Couplet, proveniente dalle Fiandre e appartenente all'ordine della Compagnia di Gesù, visse a lungo in Cina insieme al compagno catanese Prospero Intorcetta e concluse la propria vita a Goa, la capitale della campagna missionaria gesuitica conseguente all'opera evangelica svolta da San Francesco Saverio. Pochi anni dopo la morte del Couplet Cosimo III in persona «prese la risoluzione di mandare a Goa un sontuoso imbasamento di pietre dure per collocarvi sopra il sacro deposito del corpo dell'Apostolo dell'Indie San Francesco Saverio»: questo gioiello di oreficeria è il monumento funebre realizzato a Firenze da Foggini (Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, cit. [vedi nota 13], II, p. 467).

21 Viviani conosce e studia il trattato *Città ideale* dell'Ammannati, mai pubblicato ma di cui il Viviani trovò sul mercato una copia che acquistò per farne dono al principe Ferdinando, figlio di Cosimo III: M. Fossi, *Di un trattato di architettura di Bartolomeo Ammannati*, "Rinascimento", s. 4, LXIV, 15, 1964,

A unire le due citazioni rilevate a coronamento dei bassorilievi della facciata, ovvero quella del ramo d'oro trovato da Enea grazie all'appoggio del fato benigno e quella dell'encomio da parte di Maffeo Barberini per la scoperta delle macchie solari grazie al cannocchiale del Galilei²², ricordiamo l'accademia dei Lincei, la quale aveva acclamato la venuta di Galileo a Roma nel 1611 ascrivendolo subito tra i suoi affiliati e poi, nel 1623 aveva salutato l'ascesa al soglio di Pietro da parte del Barberini come l'inizio di un'era propizia e favorevole alle scienze. Ma soprattutto non si dimentichi della presenza a Roma proprio in quegli anni di Mathias Casimir Sarbiewski: gesuita polacco, in stretto contatto con Urbano VIII, amico di vari accademici Lincei nonché fine conoscitore dell'Eneide, al cui attento studio dedicò il trattato *De perfecta poesi*²³. L'immagine del Sole ricorderà perciò la dedica a Urbano VIII che i Lincei premisero all'edizione del *Saggiatore* del 1623²⁴, in cui si auspica che il nuovo pontefice possa «mantener favoriti gli studi co' cortesi raggi e 'l vigoroso calore della sua benigna protezione». Le parole della dedica, con la metafora del papa-sole, incarnazione di Apollo, dio della poesia, riecheggiano nella citazione posta sulla facciata di palazzo Viviani, dove però non è più chiaro se sia ancora il Barberini a elogiare Galileo per aver scoperto le macchie solari o se è a questo punto il Viviani che, rivolgendosi al maestro con sarcastico stupore, ricorda a posteriori che il papa-sole è stato smentito – in lui si sono trovate delle macchie, «quis credat?» – e che la verità ha trionfato sulle false convinzioni. In secondo luogo l'immagine del pio e magnanimo Enea incarna il mito dell'eroe che deve essere modello e fonte di ispirazione per tutti gli uomini: dotato per natura di molti strumenti, corroborato dall'esercizio nella virtù e sostenuto dalla divina provvidenza, egli giunge, secondo un ideale caro al pensiero classico soprattutto stoico, a fornire il paradigma esemplare dell'uomo che partecipa alla lotta che porta il bene a trionfare sul male, la luce sulle tenebre. Il nostro Galileo-Enea ha così adempiuto il disegno divino e con umiltà cristiana ha potuto trionfare con la sola arma della verità su tutti coloro che, sostenendo verità rivelate, sono stati smascherati: le ricerche di Galileo hanno infatti portato alla luce gli errori di giudizio, diremmo quindi le macchie, del sole-Urbano VIII. Nei bassorilievi del palazzo dei Cartelloni viene individuata e proposta una convergenza di intenti tra l'opera del Galilei e il pensiero gesuita del Seicento, permettendo agli ideatori del progetto iconografico di dare una lettura in certo modo epica della vita dello scienziato pisano e di riscattarlo da decenni di tentativi di cancellarne o sminuirne la memoria.

pp. 93-100; M. Tafuri, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966, pp. 235 ss.; *La città: appunti per un trattato*, a cura di M. Fossi, Roma 1970, in particolare pp. 11-37. I contatti delle ricerche viviane con il pensiero e le opere dell'Ammannati non solo aggiungono un tassello ai pregnanti punti di contatto della Firenze di metà Seicento con quella cinquecentesca, ma gettano nuova luce sulle tangenze con il mondo gesuita e l'arte della Controriforma.

22 Li Vigni, *Poeta quasi creator*, cit. (vedi nota 19), p. 38: Galileo aveva coraggiosamente enunciato la propria sconvolgente scoperta come l'amico sincero non teme di rivelare al proprio sodale i suoi difetti.

23 Ivi, pp. 55-122.

24 G. Galilei, *Il Saggiatore*, Roma 1623.

A tali considerazioni pertinenti alla parte centrale della facciata, la sola a ospitare una decorazione a carattere figurativo, si aggiungono poi quelle riguardanti le parole dei cartelloni. Questi si sviluppano ai lati del portone e tratteggiano, con verbosa pletora, il profilo di un Galileo mitizzato e la gratitudine del suo allievo, che gli rimase sempre devoto. Con le parole dei cartelloni, i concetti individuati nei bassorilievi vengono infatti dipanati in modo ancora più chiaro, e le riflessioni del Viviani trovano ulteriore esplicazione. L'immagine eroica del protagonista virgiliano, che nel Seicento riceve una nuova legittimazione venendo riletta in continuità con la morale cristiana, vive nella figura di Galileo una fortuna del tutto inedita grazie all'ingegno di Vincenzo Viviani, il quale, dipingendo il maestro come *pius* e *magnanimus*, altro non fa che promuovere un ideale classico rendendolo attuale, declinato cioè in chiave moderna e cristiana. Galileo assomma in sé non solo le virtù dell'eroe antico, ma anche quelle dell'uomo giusto e fedele ai precetti evangelici della carità e della giustizia: nasce così un'epica moderna, erede dell'antica, in cui far identificare la società contemporanea²⁵. Del novello Enea vengono a più riprese messe in evidenza le virtù di *pietas* e di *magnanimitas*. Il perfetto Galileo viene esaltato poiché: offrì «hæroica sane magnanimitate» i propri studi a beneficio dell'umanità; «comitante semper per tam arduum iter pietate» ha offerto un mirabile esempio di *pietas* cristiana nella vita così come nella morte; «Divinae Voluntati pius obsecundavit», fornendo così «multa singularis pietatis exempla»; e infine per aver piamente accolto i salutari soccorsi della Chiesa più volte invocati, e aver concluso i propri anni ad Arcetri, accompagnato da due sacerdoti «pietate praestantes». L'immagine dell'eroe classico in chiave cristiana recupera i valori antichi sia nella terminologia che nei contenuti, applicandoli e arricchendoli alla luce delle attività che maggiormente gli si confanno, ovvero la sperimentazione scientifica e la ricerca del vero. Galileo ha illuminato la via per la contemplazione dell'universale ordine divino, che, come enunciato nel cartiglio sotto al busto ritratto, dopo la sua dipartita terrena egli stesso avrà potuto mirare e comprendere appieno, trovandosi finalmente al cospetto di Dio. Gli strumenti e le armi con cui condurre la propria missione sono le leggi della matematica e della geometria: esse, «guida della verità verso il Cielo» costituiscono la chiave per

25 Negli stessi anni del progetto per la facciata dei Cartelloni anche il gran principe Ferdinando si fa patrono e mecenate della fortuna dell'esperienza galileiana, e negli appartamenti da lui fatti risistemare a Foggini dedica una sala alla meridiana appositamente realizzata da Vincenzo Viviani (vedi S. Barbolini, G. Garofalo, *La meridiana di Palazzo Pitti*, in *Seminario nazionale italiano di gnomonica*, XV, a cura di E. del Favero e C. Garetti, Trento 2008, pp. 35-43) e ne affida gli affreschi sulla volta ad Anton Domenico Gabbiani, che vi svolge il tema dell'eredità lasciata da Galileo in chiave allegorica con *Il Tempo esalta la conoscenza e calpesta l'Ignoranza*; si vedano in proposito, per l'iconografia galileiana: *Romanticismo storico: Firenze, la Meridiana di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, dicembre 1973-febbraio 1974), a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi, S. Pinto, Firenze 1974, pp. 114-116; per la descrizione del soffitto della sala e lettura dell'iconografia degli affreschi come un omaggio di Ferdinando a Galileo: *Il Gran Principe Ferdinando e Anton Domenico Gabbiani: mecenatismo e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Museo Villa Medicea, 18 ottobre 2003-18 gennaio 2004), a cura di R. Spinelli e M.L. Strocchi, Firenze 2003, pp. 76-80; S. Barbolini, C. Chiarelli, *La meridiana di Palazzo Pitti*, Firenze 2007.

conoscere i meccanismi che regolano il cosmo. Le norme e il linguaggio universale della geometria consentono di avvalersi di un idioma comune comprensibile a tutti, e di indagare il Creato progredendo nel viaggio di conoscenza della natura, perseguendo così quel fine, a cui ogni uomo è chiamato da Dio, di consapevolezza della bellezza della propria vita e del cosmo che lo circonda. Questa concezione dell'esistenza e della vocazione umana, che nei Cartelloni viene declinata sulla figura di Galileo che ne costituisce un mirabile modello, trova all'epoca del progetto compiuto per volere del Viviani con il supporto dei due Giovan Battista, Nelli e Foggini, trova alcuni altri importanti esempi e punti di riferimento: si pensi all'ambito della musica, l'arte che per eccellenza si avvale di un linguaggio universale come quello matematico. Il padre di Galileo, Vincenzo, operò e si distinse in questa disciplina con varie opere²⁶. Esecutore e compositore, tra i maggiori teorici del Cinquecento in merito all'armonia, egli sostenne la purezza e nobiltà della musica monodica antica contro la contaminazione della polifonia moderna. Le sue idee, che si fondano sul recupero della teoria greca attraverso frammenti di Tolomeo e Aristotele, trovarono forma nel *Dialogo della musica antica et della moderna*, pubblicato nel 1562²⁷, e nel *Discorso intorno alle opere di Messer Gioseffo Zarlino da Chioggia* – suo maestro –, uscito nel 1589, in cui si aggiunge anche una disquisizione in merito ai sistemi di Pitagora e di Tolomeo²⁸. L'opera di Galileo padre, fondatore di una ricerca nel campo della musica secondo i principi dell'umanesimo, che si inserisce a Firenze nel solco della secolare tradizione di cantori al liuto promossa all'interno della corte dei Medici insieme ai maggiori poeti, musicisti e artisti della Toscana, integra e conferma il significato degli studi e delle scoperte del figlio, miranti alla rifondazione di un sistema di conoscenza che permetta di pervenire, a partire dal recupero del significato profondo del pensiero antico, alla conoscenza della verità sulla quale si fonda l'universo mondo. Non secondario è poi il riferimento all'opera di Leibniz, personaggio centrale per la storia, la cultura e il pensiero europeo del Seicento, il cui contributo ha influenzato e dato corpo agli sviluppi di idee, teorie matematiche e canoni estetici che hanno caratterizzato interi decenni di storia della civiltà occidentale²⁹. I contatti di Viviani e Leibniz sono comprovati non solo dal viaggio compiuto dal secondo a Firenze nell'inverno del 1689, durante il quale ebbe modo di conoscere l'ultimo allievo di Galileo e di

26 R. Meloncelli, ad vocem *Galilei, Vincenzio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, Roma 1998, pp. 486-489.

27 V. Galilei, *Dialogo della musica antica e moderna*, in *sua difesa contro Ioseffo Zerlino*, Firenze 1602.

28 V. Galilei, *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia, et altri importanti particolari attenenti alla musica*, Firenze 1589.

29 H. Barth, *Das Zeitalter des Barocks und die Philosophie von Leibniz*, in *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Bern 1956, pp. 413-434; R. Assunto, *Un filosofo nelle capitali d'Europa: la filosofia di Leibniz tra Barocco e Rococò*, "Storia dell'arte", I, 4, 1969, pp. 296-337; L. Amoroso, *Ratio & æsthtica: la nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Pisa 2000; G. Deleuze, *La piega: Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, Torino 2004; C. Tommasi, *La ragione prudente: pace e riordino dell'Europa moderna nel pensiero di Leibniz*, Bologna 2006.

apprezzarne gli studi³⁰, ma anche dallo scambio epistolare che i due intrattennero successivamente e dal celebre caso della disputa lanciata nel 1692 da Viviani con il suo *Ænigma geometricum* a proposito della “finestra” che a lui deve il nome³¹. La stima intercorsa tra i due non impedì che le rispettive posizioni in materia d’indagine matematica emergessero in tutto il loro fragoroso contrasto, portando allo smacco che Viviani dovette subire pubblicamente quando Leibniz risolse il problema di quel *D. Pio Lisci Pusillo Geometra*³² lo stesso giorno in cui ne ebbe notizia e ne pubblicò diverse soluzioni sugli Atti di Lipsia avvalendosi del metodo fondato sul calcolo differenziale. Questo episodio dà prova della profonda e sostanziale differenza di vedute tra l’apertura di una nuova frontiera della ricerca matematica sostenuta dal filosofo e matematico tedesco e la strenua difesa a opera del Viviani della concezione galileiana e della tradizione euclidea, fautrici del ricorso alla geometria anziché dell’algebra per la soluzione di problemi matematici. Al di là delle profonde divergenze di vedute, soffermiamoci ora sul pensiero di Leibniz circa l’ordine universale esistente e la ricerca da parte dell’uomo dei principi che stanno alla base di questo. Se Vincenzo Galilei aveva rivolto alla musica tutti i propri sforzi per la difesa della misura e l’armonia antica, Leibniz si avvale più volte della metafora musicale intuendo in questa disciplina artistica il potenziale, più evidente che in qualunque altra attività umana, di poter rintracciare e ricreare l’armonia nel mondo e sviscerarne le leggi che ne permettono la sussistenza pur nell’infinita varietà degli esseri e delle cose³³. Fonte primaria per la formazione e il pensiero del giovane Leibniz era stato il trattato *Del bene* di Sforza Pallavicino³⁴ uscito a Roma nel 1644, in cui l’armonia viene descritta come compensazione delle diversità nella riconduzione a una superiore unità. Da ciò il gesuita deduce la possibilità da parte dell’uomo di conseguire il bene, la cui manifestazione sensibile sta nel piacere, che a sua volta è dato dalla mescolanza dei contrari: piacere e virtù, etica ed estetica, si trovano dunque utilmente congiunti nel diletto. Tale è infatti considerata la fruizione artistica, che orienta l’uomo al bene e rende manifesta in modo sensibile l’armonia che regna nel cosmo. A partire da tali pensieri,

30 E.J. Aiton, *Leibniz*, a cura di M. Mugnai, traduzione di G. Pacini Mugnai, Milano 1991, pp. 193-194; M. Mugnai, *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, Torino 2001, pp. 14-15; Id., *Leibniz: vita di un genio tra logica, matematica e filosofia*, “Le scienze. I grandi della scienza”, V, 29, novembre 2002, pp. 16-17.

31 La sfida consisteva nel trovare l’arte di forare una volta emisferica con quattro finestre in modo che la parte restante della volta fosse assolutamente quadrabile; si vedano: C.S. Roero, *Leibniz and the Temple of Viviani: Leibniz’s Prompt Reply to the Challenge and the Ripercussions in the Field of Mathematics*, “Annals of Science: the History of Science and Technology from the Thirteenth Century”, XLVII, 5, settembre 1990, pp. 423-443; Ead., *L’Ænigma Geometricum Florentinum: la celebre sfida di Viviani ai più famosi matematici dell’epoca*, in *Il rimembrar delle passate cose*, cit. (vedi nota 3), pp. 97-127.

32 Questo lo pseudonimo che il Viviani scelse per sé come autore dell’*Ænigma*: si tratta dell’anagramma dell’epiteto con cui egli amava presentarsi, *Postremo Galilei Discipulo*.

33 Illuminanti a riguardo gli studi: A. Luppi, *Lo specchio dell’armonia universale: Estetica e musica in Leibniz*, Milano 1989; G. Tomasi, *La bellezza e la fabbrica del mondo: Estetica e Metafisica in G.W. Leibniz*, Pisa 2002; G. Erle, *Leibniz, Lully e la Teodicea: forme etiche dell’armonia musicale*, Padova 2005; più in generale: R. Martinelli, *I filosofi e la musica*, Bologna 2012.

34 Sforza Pallavicino entrò nella Compagnia di Gesù nel 1637 e fu creato cardinale vent’anni dopo.

Leibniz analizza la capacità di ridurre a unità la molteplicità³⁵, che è propria delle arti, le quali, applicando un principio di carattere matematico, sono in grado di rendere manifesta la natura della realtà. Ruolo principe tra le arti è ricoperto dalla musica, l'esecuzione e l'ascolto della quale altro non sono che un inconsapevole contare. Leibniz considera infatti la musica quella che meglio di ogni altra esprime la perfezione del mondo e la sua armonia. L'esercizio dell'attività artistica e la contemplazione delle sue creazioni danno piacere, il quale scaturisce proprio da quella «diversitas identitate compensata» che è una delle supreme verità nell'ordine metafisico. Siffatto piacere è inoltre intimamente connesso al concetto di felicità, ed entrambi trovano giustificazione solo nel contesto dell'armonia universale. Lo spirito umano – *mens* in Leibniz – che prova questo piacere giunge così a sperimentare in vita una sorta di anticipazione terrena della «beatitudo» celeste³⁶: non allora fastosa retorica, ma pensieri profondi e veri quelli di Viviani, che presentando il busto del maestro nella facciata del suo palazzo, lo descrive come «quem Astra, Mare, ac Terras complexum mente profunda Credibile in solo cernere cuncta Deo». Aggiungasi infine che la felicità degli esseri spirituali è per Leibniz il principale scopo di Dio, Supremo Architetto e Volontà Creatrice, sommamente giusto e mosso da Amore: ecco che la giustizia divina viene suscitata dalla Sua saggezza e bontà, e a tale modello dovrà conformarsi l'attività umana per prepararsi a godere della salvezza eterna donata in grazia da Dio a tutti³⁷. L'arte, prime fra tutte l'architettura e la musica³⁸, è dunque vocata a fornire esempi e linfa nuova a questi pensieri. A Firenze, nel palazzo dei Cartelloni, Viviani e Foggini si preoccupano di rendere onore a un uomo che ha fatto della propria vita lo strumento per indagare e far conoscere l'armonia universale della quale siamo parte.

Il contrasto, eppure fondamentale, tra il modello classico e quello di Leibniz, si risolse in una sostanziale comunione di vedute riguardo al fine ultimo dell'agire umano, ovvero l'individuazione della mente primigenia e universale che scandisce le vicende del mondo come un meccanismo la cui complessità trova infine una propria logica e porta al perfetto funzionamento delle cose. Il fatto che Viviani, appena l'anno dopo essere stato smentito sulla validità del proprio metodo dalla risposta di Leibniz, abbia dato corpo al proprio progetto di celebrare il maestro definendolo proprio come

35 In proposito si veda anche *Unità e molteplicità nel pensiero filosofico e scientifico di Leibniz*, atti del simposio internazionale (Roma, 3-5 ottobre 1996), a cura di A. Lamarra e R. Palaia, Firenze 2000.

36 Sulle posizioni di Leibniz a riguardo si rimanda a: V. Mathieu, *La conciliazione di ragione e fede punto culminante della riflessione leibniziana*, in G.W. Leibniz, *Saggi di Teodicea: sulla bontà di Dio, sulla libertà dell'uomo, sull'origine del male*, a cura di V. Mathieu, Milano 1994, pp. 5-69.

37 Si veda in proposito: G.W. Leibniz, *Saggi di Teodicea sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male*, a cura di S. Cariatì, Milano 2005.

38 L'idea di architettura e musica come linguaggi artistici privilegiati per la ricerca e l'espressione di verità supreme in quanto vie di comunicazione non legate a parole e immagini è oggetto di recenti e specifici studi, ai quali rimando: I. Xenakis, *Musica e architettura*, Milano 2003; G. Giannone, *Architettura e musica: questioni di composizione*, Palermo 2010.

colui che ha aperto la strada alla conoscenza del mondo che infine conduce a quella di Dio suona allora come una laconica risposta al filosofo di Hannover, attraverso la quale affermare ancora una volta la solidità e validità del metodo classico contro le moderne teorie con cui si pretendeva di soppiantare secoli di studi e indagini.

Nella «fatidica» via dell'Amore, dove il *Postremo Galilei Discipulo* ha modo di ideare in completa libertà e autonomia il proprio progetto di celebrazione del grande maestro, prende forma un ambizioso progetto: creare una nuova mitologia che irrobustisca la rifondazione di una società improntata sui principi dell'Umanesimo a partire dalla figura di Galileo, nel quale effettivamente si era compiuto un mirabile sincretismo che aveva visto riuniti in un solo uomo tutti i valori della verità cristiana, della sete di conoscenza e del desiderio di restare figli degni e memori del proprio passato.

Un altro episodio di rilievo nella prima attività fiorentina di Giovan Battista Foggini si colloca ancora una volta nell'ambito dello stretto legame con la figura del Viviani: si tratta di palazzo Viviani della Robbia a Firenze in via Tornabuoni, dietro palazzo Strozzi, all'angolo di via della Spada³⁹. L'idea della commissione a Foggini e l'elaborazione del progetto procedono in stretta continuità temporale con l'ultimazione della decorazione della facciata dei Cartelloni, che, cominciata intorno alla metà degli anni Novanta, trovò la propria conclusione solo con l'inizio del nuovo secolo. Già nel 1692, infatti il senatore Donato di Luigi Viviani della Robbia⁴⁰ aveva acquistato un gruppo di case con l'intento, ancora nel 1699 soltanto dichiarato, di unificarle e inglobarle in un nuovo e unitario palazzo⁴¹. La soluzione ideata dal Foggini – per la quale si conosce al momento soltanto un disegno con il progetto della decorazione del

39 R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini "Architetto Primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Ospedaletto 2003, pp. 133-143.

40 Non è stato possibile per chi scrive ricostruire il tipo di parentela intercorsa tra Vincenzo Viviani e l'auditore di Cosimo III Donato Viviani; notizie a proposito del comune casato in G.M. Mecatti, *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze divisa in quattro parti*, I, Napoli 1754, p. 109; D. Tiribilli Giuliani, L. Passerini, *Sommario storico delle famiglie celebri Toscane*, III, Firenze 1862-1868, pp. 252-254: «Donato celebre giureconsulto ed avvocato del Collegio dei Nobili, fioriva nel 1670. Vincenzio, insigne matematico del secolo XVII, coi generosi doni di Luigi XIV, Re di Francia, edificò il Palazzo detto dei Cartelloni posto in Firenze Via S. Antonino. Egli fu discepolo e Ammiratore di Galileo, di cui fece porre il busto sopra la porta di detto suo palazzo, e nelle due lunghe cartelle di plastica che ricorrono nella facciata ne fece scolpire l'elogio. Questa gloriosa stirpe [...] nell'anno 1645 per morte di Lorenzo della Robbia Vescovo di Fiesole ultimo di sua famiglia, divenne erede dei beni e del nome dei signori della Robbia; laonde traendo la famiglia Viviani assunse fin d'allora il duplice casato di Viviani della Robbia [...]».

41 Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*, cit. (vedi nota 11), pp. 253-254. Sul contesto dell'architettura a Firenze nel XVII secolo, si rimanda a: M. Bevilacqua, *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana, opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 11-39; A. Rinaldi, *Firenze e Roma alle soglie del barocco. Paradossi e aberrazioni dell'architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo*, in *Bernini e la Toscana, da Michelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo*, a cura di O. Brunetti, S.C. Cusmano, V. Tesi, Roma 2002, pp. 3-20; A. Rinaldi, *I dilemmi dell'architettura fiorentina tra Pietro da Cortona e Galileo*, in *Firenze milleseicentoquaranta, arti, lettere, musica, scienze*, a cura di E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Venezia 2010, pp. 89-115.

salone⁴², poi molto modificato nel suo esito finale – costituisce un modello esemplare dell'idea di architettura che il nostro si era formato a Roma e aveva certo assimilato anche a Firenze, nelle sue frequentazioni con Giovan Battista Nelli. Lo studio delle architetture antiche e moderne da parte di Foggini non appare dettato dall'esigenza di un rigore scientifico e dell'esattezza delle citazioni, ma piuttosto configurato secondo una manipolazione del linguaggio classico, il quale fornisce gli strumenti e le griglie d'impaginazione per una libera interpretazione dello spazio e del discorso figurativo affinché questi siano funzionali agli obiettivi prefissi. Il prospetto della facciata si sviluppa su due fronti, con nove finestre che si affacciano su via Tornabuoni e sei su via della Spada. Si parte con un basamento di bozze rustiche di pietra, ideale omaggio alla fiorentinità: si pensi a palazzo Medici in via Larga, la cui facciata lo stesso Foggini aveva recentemente finito di ampliare con filologico rispetto dell'architettura di Michelozzo⁴³, ma anche a palazzo Strozzi⁴⁴, rispetto al quale il magistrato Viviani, con ossequio ma anche una certa audacia, decise di porre il proprio in stretto rapporto, con una testata d'angolo che fronteggia l'altra. Nelle rimanenti parti il discorso acquisisce più ampio respiro; al di sopra del piano terra, la facciata si sviluppa su tre ordini di finestre, poste su un piano leggermente arretrato rispetto a quello del rimanente prospetto, in modo da sottolineare lo sviluppo "a griglia" dato dall'incrocio delle paraste e delle cornici, tra le quali le aperture risultano quindi inserite. In questo impianto fortemente normalizzante acquistano risalto la doppia parasta d'angolo – dove oltretutto venne posto lo stemma di famiglia, in marmo (fig. 5) –, e il motivo centrale di facciata dato dalla sequenza verticale del portone centrale, della terrazza e della finestra, queste ultime coronate da un motivo a timpano, spezzato e curvo⁴⁵ (fig. 6). L'indubbia attenzione rivolta dall'architetto agli esempi di architettura privata fiorentina precedenti, non preclude la possibilità di rintracciare anche rimandi ulteriori, memori certo degli anni trascorsi a Roma dal Foggini e dei suoi studi «sopra l'antiche e moderne architetture»⁴⁶. L'artista principe del Rinascimento e interprete della lezione antica, Raffaello, potrebbe essere il modello privilegiato a cui Foggini

42 Il disegno di Giovan Battista Foggini con lo *Studio per il salone di palazzo Viviani della Robbia* è conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi a Firenze è stato riconosciuto e analizzato in *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi-Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1977), a cura di L. Monaci, Firenze 1977, pp. 62-63, nota 46.

43 F. Büttner, «*All'usanza moderna ridotto*»: *gli interventi dei Riccardi*, traduzione di E. Pratesi, in *Il palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990, pp. 156-158, 162-163.

44 *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze, 3-6 luglio 1989), a cura di D. Lamberini, Roma 1991; *Palazzo Strozzi: cinque secoli di arte e cultura*, a cura di G. Bonsanti, Firenze 2005; *Palazzo Strozzi: una storia di pietra*, a cura di J.M. Bradburne, Firenze 2012.

45 Oltre ai riferimenti a palazzo Strozzi di Giuliano da Sangallo e a palazzo Medici Riccardi di Michelozzo si pensi alla soluzione ideata dal Buontalenti per la facciata del Casino Mediceo di San Marco, che influenza anche il Foggini nel coevo progetto per il Granaio di Cosimo III in piazza San Frediano.

46 Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, cit. (vedi nota 13), II, p. 462.

guardò nei propri studi romani⁴⁷. In palazzo Viviani della Robbia, l'ampio spazio occupato dalle arcate dell'ordine al piano terreno imponeva una distanza eccessiva tra le finestre ai piani superiori: al fine di restringere la campata, Foggini articola la troppo ampia superficie muraria compresa tra le paraste del piano nobile e del secondo con un'incorniciatura a incasso. L'artista offre quindi una soluzione elegante, ma non priva di precedenti. L'escamotage adottato è infatti frutto della lezione romana. Nei palazzi di Jacopo da Brescia, Alberini Cicciaporci e Branconio dell'Aquila⁴⁸ Raffaello utilizza, rispettivamente: fasci di paraste architravate; una cornice che delimita riquadri in cui la parete è leggermente incassata e sorretta da paraste prive di capitelli e un toro per base; cornici delle finestre entro l'edicola con piedistalli e parapetti. Si tratta di variazioni sul tema del "riempimento" dello spazio di facciata che Foggini fa proprie. Il disinvolto atteggiamento dell'urbinate nell'impiego dell'ordine, che rivela il valore non strutturale attribuito allo stesso, gli permette di elaborare soluzioni dagli esiti inediti rispetto ai modelli classici, che egli declina liberamente e con flessibilità rispetto ai canoni vitruviani. Foggini va ancora oltre e, a partire dall'interpretazione raffaellesca, riduce l'ordine a nudo scheletro: paraste, cornici e architravi si fondono insieme riducendosi a liscia superficie intonacata che emerge dal piano e lasciando come unico ricordo di sé i tori, peraltro solo all'imposta del piano nobile. Il risultato finale, apparentemente semplice, presenta quindi un altissimo livello di progettazione che permette di approdare a una proposta del tutto nuova e al tempo stesso figlia dell'antico e dell'arte umanistica tutta. Pure l'idea, nel piano nobile, delle finestre a edicola, chiuse entro una cornice rientrata, è la stessa che troviamo nei palazzi da Brescia, Alberini e Branconio – in quest'ultimo caso però invertendo la sequenza, con cornice contenuta da edicola – mentre la soluzione angolare richiama la tradizione fiorentina, alla quale lo stesso Raffaello aveva dovuto adeguarsi nel progetto per palazzo Pandolfini, trovando nel trattamento a bugnato il giusto compromesso per veicolare a Firenze il proprio estro nel plasmare il linguaggio classico⁴⁹. Sposando la lettura di

47 S. Ray, *Raffaello architetto, linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, con prefazione di B. Zevi, Bari 1974; G. Becatti, *Il classico in Raffaello, Problemi attuali di scienza e di cultura*, quaderno n. 132, relazione dell'8 marzo 1969, Roma 1969; G. Morolli, *Le belle forme degli edifici antichi: Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze 1984; *Raffaello a Roma*, Roma 1983; *Roma e lo stile classico di Raffaello (1515-1527)*, a cura di K. Oberhuber e A. Gnann, Milano 1999; *Raffaello: da Firenze a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 19 maggio-27 agosto 2006), a cura di A. Coliva, Milano 2006; M.G. Bernardini, M. Bussagli, *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Milano 2011; M. Dezzi Bardeschi, *Archeologismo e neoumanesimo nella cultura architettonica fiorentina sotto gli ultimi Medici*, in *Kunst des Barock in der Toskana*, cit. (vedi nota 6), pp. 245-267.

48 Per la storia, la genesi e l'analisi stilistica e architettonica dei palazzi si vedano: *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 159-164, 171-216; P.N. Pagliara, *Palazzo Branconio dell'Aquila*, "Controspazio: mensile di architettura e urbanistica", V, 5, novembre 1973, pp. 68-92; le schede in Ray, *Raffaello architetto*, cit. (vedi nota 47), pp. 191-200, 201-206, 243-247.

49 *Raffaello architetto*, cit. (vedi nota 48), pp. 189-196; P. Ruschi, *Vicende costruttive del palazzo*

Gabriele Morolli⁵⁰, l'apporto dell'opera di Raffaello nella cultura romana e fiorentina dell'epoca prefigura quella stessa missione che Giovan Battista Foggini, duecento anni più tardi, fu chiamato a compiere secondo l'idea di un Umanesimo da salvare, di cui Cosimo III fu promotore e il Viviani sostenitore⁵¹. Era stata precisa intenzione dichiarata dal granduca che i suoi giovani artisti andassero a Roma per poi attuare a Firenze i principi dell'arte dando così vita a una nuova e vivace stagione umanistica. Foggini, come un nuovo Raffaello per Firenze, nei suoi progetti propone uno stile che coniuga con abilità l'idea astratta dei costrutti classici con la praticità di un ordine divenuto ormai funzione. Quello che rimane delle fastose facciate raffaellesche nella facciata Viviani della Robbia è un'intelaiatura asciutta ma non fredda, movimentata dal gioco di luce ordito intorno alle finestre, in cui la scansione di diversi piani di profondità modula la ricezione dei raggi solari e attenua il rigore dell'impianto.

La pertinenza della decorazione interna al progetto fogginiiano riguarda la decorazione a stucco del salone principale e dello scalone. Lo scalone rappresenta un punto di passaggio non solo fisico, ma anche di accompagnamento allo scarto tra il fuori e il dentro, in cui prosegue il rigore progettuale del prospetto esterno, con un parato architettonico sobrio giocato solo sul contrasto tra intonaco e pietra serena. Sul pianerottolo sono due porte fortemente aggettanti con coronamento mistilineo, mentre al piano nobile troviamo l'ingresso al salone. Il discorso architettonico che qui viene compiuto fa leva su un approccio in apparenza lontano da quello che si dipana in facciata. I toni sono più morbidi e rotondi, le linee si concedono divagazioni rispetto alla partitura normalizzante delle specchiature e delle cartelle, gli stucchi infine vivificano l'insieme con presenze che danno significato all'intero testo. L'ambiente originario occupava gli affacci mediani sulla strada e sul cortile interno, ma quello che vediamo oggi – ridotto di un terzo – riceve solo la luce dalle aperture centrali del cortile, poiché costituisce il risultato di un intervento ottocentesco che ha portato all'innalzamento di un tramezzo che corre parallelo alla parete su via Tornabuoni. L'impianto originale consisteva in due pareti laterali ciascuna con tre porte intervallate da due larghi pilastri. Questi ripartiscono le pareti laterali e proseguono fino al cornicione, sul quale si impostano due bande che suddividono la volta in tre fasce uguali. I coronamenti delle porte laterali presentano un timpano aperto che ricorda, insieme all'idea della valva di conchiglia posta al centro, certe soluzioni buontalenti-

Pandolfini nell'arco del Cinquecento, in *Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio-29 aprile 1984), a cura di A. Calvani, Firenze 1984, pp. 26-49.

⁵⁰ G. Morolli, *Firenze 1495-1527: un classicismo mancato*, in Ivi, pp. 119-139, in particolare pp. 119, 123-124.

⁵¹ Per riferimenti puntuali sul ruolo di Vincenzo Viviani nella vicenda della creazione dell'accademia di Cosimo III a Roma, si rimanda alla tesi di laurea magistrale dell'autore, *Giovan Battista Foggini per i Viviani: pensieri e forme umanistiche per Firenze*, della quale il presente articolo costituisce un estratto.

ne⁵². Le due porte centrali, delle quali una è quella da cui si accede provenendo dallo scalone, sono invece sormontate da una cornice data da due volute ai lati che vanno a reggere un motivo a serliana che racchiude un occhio in cui a sua volta è inserito un busto all'antica. Nella parte bassa di ciascun pilastro, su una elegante mensola è stata posta una copia in stucco di una scultura antica appartenente alle collezioni medicee. I soggetti scelti evocano il mito del giudizio di Paride; vediamo quest'ultimo sul lato sinistro della parete d'ingresso, la dea *Venere* di fronte a lui sulla parete opposta, *Ermes* – in origine accanto a lei – ora sulla parete di tamponamento insieme a un *Fauno musico* sulla destra. *Paride* offre con la mano destra quello che doveva essere il pomo d'oro di Eris, con cui essa aveva provocato la discordia nel convito celeste in occasione delle nozze tra Peleo e Teti disponendo che fosse assegnato alla più bella. Mercurio, incaricato di scegliere un arbitro che decidesse a chi spettasse il primato tra le tre contendenti Era, Atena e Afrodite, le aveva condotte dal principe troiano figlio di Priamo e di Ecuba, considerato il più avvenente tra tutti i mortali. Il premio andrà ad Afrodite, anche grazie alla promessa che essa fa al principe pastore di ottenere l'amore di Elena, la donna più bella del mondo⁵³. Incuriosisce la presenza del *Satiro danzante e musico*, che non rientra nella versione canonica del mito, ma che, oltre a essere chiaramente un omaggio alle collezioni medicee e ai loro preziosi pezzi antichi, difficilmente sarà stato scelto senza un ruolo preciso rispetto alla narrazione svolta. Tra le numerose versioni del mito, esiste una reinterpretazione dell'episodio nella commedia *Dionisalèxandros*⁵⁴ di Cratino⁵⁵, del 430 a.C. circa. Qui, il dio Dioniso si sostituisce a Paride, carpandogli il pomo e dandolo ad Afrodite; poi, si reca a Sparta a rapire Elena per farla sua. Intanto Menelao si adira e, credendo di aver subito l'affronto dal vero Paride, raduna l'esercito acheo per partire alla volta di Troia; alla fine Paride riesce a conquistare la regina spartana e a cacciare il dio fuggiasco, che si rifugia presso un coro di satiri. Ecco che la figura del satiro acquisisce un ruolo davvero significativo nel complesso delle figure che costituiscono la parte terrena della narrazione. In origine le sculture del *Satiro* e di *Mercurio* si fronteggiavano, così come fanno ancora oggi quelle di *Paride* e *Venere*. *Mercurio* viene rappresentato con il

52 A. Fara, *Bernardo Buontalenti: l'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova 1988, pp. 157-165, 174-176, 210-226; Id., *Bernardo Buontalenti*, Milano 1955, pp. 96-117, 236-243, 255-262; M. Fagiolo, *Introduzione alla "toscanità" di Bernini (e alla "romanità" di Michelangelo e di Buontalenti)*, in *Bernini e la Toscana*, cit. (vedi nota 41), pp. IX-LIX.

53 L. Biondetti, *Dizionario di mitologia classica: dei, eroi, feste*, Milano 1997, pp. 217-219, 257-258, 260-262, 538-540.

54 M. Cervelli, *Questioni critiche sul Dionisalessandro di Cratino*, Napoli 1950; A. Giuliani, *Riflessi storiografici dell'opposizione a Pericle allo scoppio della guerra del Peloponneso*, in *Fazioni e congiure del mondo antico*, a cura di M. Sordi, Milano 1999, pp. 31-32; Aristofane, *Le Nuvole*, a cura di A. Grilli, Milano 2010.

55 *La commedia classica: Epicarmo, Cratino, Cratete, Ferecrate, Eupoli, Aristofane, Sofocle, Euripide, Eroda, Menandro, Plauto, Terenzio*, a cura di B. Marzullo, Firenze 1955; Id., *Annotazioni critiche a Cratino*, Köln 1959.

caduceo, lo scettro che egli esibiva per dirimere le liti, costituendo la manifestazione tangibile dell'equilibrio e qualificando quindi il dio come paciere: siamo di fronte a un monito, che mette in guardia dalla sfrenatezza degli atti irrazionali propri della sfera dionisiaca, che minaccia l'armonia e la pace del cosmo e mina la tensione dell'uomo al bene. Oggi le due statue si trovano l'una a fianco dell'altra, sulla parete posticcia: anche in questa nuova soluzione esse si presentano al visitatore come il bivio tra il controllo e la misura da un lato e l'eccesso e l'incontinenza dall'altro; Paride opta per la prima via e premia Venere, perseguendo l'ideale della bellezza, che racchiude in sé anche i valori di verità e di giustizia. In tali termini è dunque presentata la sfida che sottende la ricerca del bello, tema centrale della parte bassa della decorazione, alla quale pertengono le pulsioni e le aspirazioni che riguardano il trascorrere nel mondo. Sentiamo tali pensieri molto vicini a quelli sviluppati nella facciata dei Cartelloni: una vita terrena vissuta nel sogno di un'anticipazione della beatitudine celeste, cui pervenire attraverso la sperimentazione del piacere che si origina dalla conoscenza delle cose e quindi della giustizia e della perfetta armonia che è in Dio. È ancora il pensiero di Leibniz giovane che deve aver colpito la fantasia e le menti di Viviani e poi di Foggini, il quale, qui in autonomia rispetto all'allievo di Galileo, formula un progetto complesso e del tutto originale, che mostra un'assimilazione sorprendente delle idee da cui era stato toccato⁵⁶. Partito dalla base, appena commentata, il discorso prosegue con la decorazione a stucco dei sovrapporta, nei quali i ritratti di *Augusto*⁵⁷ e di *Agrippa*⁵⁸ sovrastano con toni austeri i temi svolti intorno a loro: l'antico è dunque di nuovo il punto di partenza, per essere ancora declinato nell'ottica di un pensiero moderno che però si avvale sempre del linguaggio classico. I due grandi personaggi dell'antichità si presentano a chi entri nel salone come illustri esempi della umana condiscendenza al disegno divino. Svetonio ci viene in aiuto con il *De vita caesarum*, dove racconta dei presagi che sin da prima della sua nascita avevano rivelato la futura grandezza e la costante fortuna a cui il *Divus Augustus* sarebbe stato innalzato⁵⁹. Ultimo di tali moniti, che riteniamo rientri nel discorso del salone, è quello in cui Augusto accetta di ricevere le previsioni dall'astrologo Teogene, dopo essersi fatto a lungo pregare dall'amico Agrippa: Augusto acconsentì, Teogene allora si alzò dal proprio seggio e lo adorò⁶⁰. Questo l'episodio cui ci sembra si sia voluto alludere,

⁵⁶ Aiton, *Leibniz*, cit. (vedi nota 30), pp. 348-354; Mugnai, *Introduzione alla filosofia di Leibniz*, cit. (vedi nota 30), pp. 205-219.

⁵⁷ *Die Bildnisse des Augustus; Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom*, a cura di K. Vierneisel e P. Zanker, München 1979, pp. 92-93; A.K. Massner, *Bildnisangleichung: Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v. Chr. – 68 n. Chr.)*, in W.H. Gross, *Das Römische Herrscherbild*, IV, Berlin 1982, tavola 16a.

⁵⁸ I. Romeo, *Ingenuus leo: l'immagine di Agrippa*, Roma 1998, pp. 47-60.

⁵⁹ Svetonio, *De vita Caesarum, Divus Augustus*, libro II, cap. 94; si veda Svetonio, *Le vite dei Cesari*, a cura di P. Ramondetti, traduzione di I. Lana, volume I, libri I-III, Torino 2008, pp. 556-567.

⁶⁰ Ivi, p. 567: «*In secessu Apolloniae Theogenis mathematici pergulam comite Agrippa ascenderit; cum*

dando un riferimento alto ai concetti che prendono forma nel salone: oltre alla fortunata sorte dei due personaggi, infatti, troviamo riferimenti alla loro amicizia e al rimettersi al volere segnato da un destino che poi, nella parte superiore della decorazione, vedremo esser dettato dalla divina Provvidenza. Seguire i consigli dell'amico e assecondare il disegno di Dio è quindi ciò che si chiede all'uomo durante il suo trascorrere nel mondo. Il protendersi verso il bello armonioso – di cui parla il gruppo delle quattro statue – comporta necessariamente l'adeguarsi a criteri di verità che conducano alla conoscenza delle cose: ecco allora che tre putti alzano un tendaggio, immaginato e concretatosi nello stucco intorno al secondo livello delle finestre che affacciano sul cortile e che gettano luce da sopra il balconcino in ferro battuto che corre lungo uno dei lati corti del salone. All'idea dei putti reggi tenda, vista a Roma, Foggini era già ricorso nel cortile e nella Biblioteca Riccardiana di palazzo Medici per il marchese Riccardi⁶¹ e più tardi sulla volta del santuario servita di Montesenario⁶²; viene replicata in questo salone in maniera funzionale all'intera decorazione plastica e pittorica. La luce che penetra dalle aperture, e che verifica tutti i concetti che ivi si compiono, è infatti introdotta dalla tenera reazione di questi fanciullini; la luce, quel miracolo che è l'illuminazione di Dio sulla verità del mondo, permette che si comprendano tutti i concetti che la decorazione architettonica, scultorea e pittorica esprime. Affiorano alla mente le riflessioni condotte da Gabriele Tomasi a proposito delle concezioni estetica e metafisica del pensiero leibniziano, laddove gli intenti conciliatori del pensatore tedesco trovano un appoggio concreto nella sua ferma convinzione che Dio ci abbia creati per essere felici traendo piacere dal vivere in quello che è il migliore dei mondi possibili⁶³. Nella complessità, la contraddizione e l'infinita varietà da cui siamo circondati, ciò a cui siamo chiamati è l'individuazione della bellezza per mezzo delle leggi geometrico-architettoniche con cui Dio ha dato origine al creato e delle cui chiavi conoscitive ha fatto dono a noi uomini, in modo che potessimo conoscerlo e prendercene cura. Oltre a questo, Leibniz individua nella luce la grazia emanata da Dio, attraverso la quale scoprire le bellezze del mondo: Dio stesso è infatti fonte della luce, intesa in senso prettamente fisico e non metaforico o spirituale, come

Agrippæ, qui prior consulebat, magna et pæne incredibilia prædicerentur, reticere ipse genituram suam nec velle edere perseverabat, metu ac pudore ne minor inveniretur. Qua tamen post multas adhortationes vix et cunctanter edita exilivit Theogenes adoravitque eum»; «Durante il suo ritiro ad Apollonia, era salito in compagnia di Agrippa all'osservatorio dell'astrologo Teogene; poiché ad Agrippa, che per primo consultava (Teogene), veniva predetta una sorte grande e quasi incredibile, egli per parte sua si ostinava a tacere e a non voler rivelare le coordinate della sua nascita, per paura e vergogna che lo si scoprisse destinato a cose meno grandi. Quando, tuttavia, dopo molti incoraggiamenti, le ebbe rivelate con riluttanza e tentennamenti, Teogene balzò su (dalla sedia) e lo adorò».

61 Büttner, «*All'usanza moderna ridotto*», cit. (vedi nota 43), pp. 150-168 e 130-139; *I restauri nel Palazzo Medici Riccardi: Rinascimento e barocco*, a cura di C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo 1992, pp. 105-129; Spinelli, *Giovan Battista Foggini*, cit. (vedi nota 39), pp. 45-55.

62 Ivi, pp. 281-288.

63 Tomasi, *La bellezza e la fabbrica del mondo*, cit. (vedi nota 33), pp. 27-51.

l'elemento che porta gli oggetti ad apparire e manifestarsi nella propria natura⁶⁴: la luce è rivelatrice della verità e della bellezza delle cose.

Negli affreschi della volta, pensieri e forme pervengono infine alla sorgente che giustifica tutte le azioni svolte in basso. Il soffitto è suddiviso da due fasce continue che corrono nel senso della larghezza da parte a parte, originandosi e terminando laddove i larghi pilastri delle pareti si concludono con l'architrave e tripartiscono lo spazio. Qui, entro eleganti cornici in stucco bianco, prendono vita tre scene affrescate da Atanasio Bimbacci⁶⁵, compagno di studi a Roma del Foggini⁶⁶. In quella che doveva essere la prima delle tre cartelle da osservare voltandosi a destra una volta entrati nel salone, vediamo, ma oggi visibile solo salendo al piano superiore, *Il Tempo trasmette agli uomini e compie nel mondo gli effetti cagionati dalle stelle mentre l'Astrologia misura i cieli e i loro moti*⁶⁷ (fig. 7). Il *Tempo*, un uomo vecchio e alato⁶⁸, secondo il detto *Volat irreparabile tempus*⁶⁸, sta seduto su una grande nuvola, e, mentre con la mano destra si tiene il capo, lo sguardo è rivolto verso destra e l'altra mano sta appoggiata nel solco dell'orbita che viene segnata sul «globo celeste» dalla figura femminile in piedi a destra. Questa, giovane e robusta, sarà l'*Astrologia*, immaginata a descrivere i moti di stelle e pianeti con una falce anziché con il compasso, mentre ai suoi piedi giace un correggiato, attrezzo costituito da due bastoni legati tra loro da una striscia di cuoio utilizzato per la battitura del grano. Questi strumenti agresti, insieme alla posa e alle forme della figura, la connotano secondo caratteri un po' grevi e la riportano, dall'alto dei cieli, dove si collocano le stelle e i pianeti che essa indaga, alla bassezza e alla concretezza della terra, dove i disegni celesti trovano effettivo compimento. Ecco spiegata allora la ghirlanda che la incorona, fatta di foglie di quercia che rappresentano la

64 Ivi, pp. 31-32.

65 Nell'*Autobiografia di Atanasio Bimbacci pittore fiorentino*, "Giornale di erudizione artistica", IV, 4, aprile 1875, a cura di A. Rossi, Perugia 1875, pp. 97-101, si legge: «Ò dipinto la sala del S. Priore Viviani, e ci è solo tre spazzi nella Volta». Su Atanasio Bimbacci si vedano: M. Lenzini Moriondo, ad vocem *Atanasio Bimbacci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1968, pp. 478-479; G. Boretti, *La "Cappella del Bimbacci" in San Giuseppe*, Firenze 1975; P. Pacini, *Uffizi "vaganti": un'allegoria del Bimbacci da recuperare*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 413-418; cenni in S. Benassai, *Sulla decorazione murale dei chiostri e dell'ex convento di Santo Spirito a Firenze*, "Paragone", LXI, s. 3, 89, 2010, pp. 67-87.

66 Sempre nell'*Autobiografia* (Ivi, pp. 97-98) si legge: «vedendo detta Veduta il Sig. Vincenzo Viviani, [...] volse mostrarla al Serenissimo S. Cardinale Leopoldo, il quale ci ebbe soddisfazione, e mi fecie avere dal Serenissimo G. Duca Ferdinando tre scudi il mese acciò studiassi la Pittura, e mi diede per maestro il S. Livio Meus Fiammingo, [...] e stiedi sotto la sua direzione sino à ventiuono Anno della mia età et in quel tempo morì S.G. Duca Ferdinando, e successe il suo Figlio Cosimo terzo, e mi rafferemò detto sussidio, e volse mandarmi a studio a Roma insieme con il S. Anton Domenico Gabbiani pure Pittore, et il S. Gio. Battista Foggini, et il S. Carlo Marcellini ambi due Scultori, et abitavamo nel Palazzo di Piazza Madama, e ci manteneva di tutto quello che ci bisognava, e ci teneva nel medesimo Palazzo l'Accademia del Ignudo, i Pittori li diede sotto la direzione del S. Ciro Ferri, e li Scultori sotto il S. Ercole Ferrata».

67 Gli affreschi del salone non sono mai stati oggetto di studio; i titoli dati ai «tre spazzi nella Volta» nascono pertanto dall'osservazione dei soggetti dipinti.

68 C. Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione d'Imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*, Padova 1611, ad vocem *Tempo*, pp. 510-511.

divina sapienza che si manifesta sulla terra. Sarà poi il *Tempo* a svolgere nel mondo il volere delle stelle «che di tempo in tempo sono dominatrici delle cose corruttibili», dacché «la sua virtù sta nel Cielo altamente collocata». Tutti i fatti terreni vengono poi registrati su quel «libro grande» che si trova aperto sulla destra da «due fanciulli [...], l'uno significando il Giorno e l'altro la Notte», dice il Ripa. Il Bimbacci mostra invece i due putti in volo, che tornano alla grande nuvola mentre ancora sorridono di quanto visto accadere nel mondo e di cui già è stato scritto su quel foglio arrotolato che uno dei due tiene in mano: il foglio subito andrà ad aggiungere una nuova pagina a quel libro dove vengono riportati i fatti accaduti e scanditi dal Tempo. Siccome le stelle «si considerano [...] come cagione delli effetti contingenti dell'huomo e della Natura [...] e da lassù esercitano la forza loro»⁶⁹, la lontananza fisica, dice sempre il Ripa, tra il loro moto e gli effetti che esso causa sulla terra genera apprensioni nell'*Astrologia* che «ragiona» sulle stelle: per questo motivo le si rappresenta vicina l'aquila. Su di essa, rappresentata in volo, tiene una gamba il *Tempo*, indicando così come questi, imprimendo al mondo le cause celesti, annulli la distanza tra cielo e terra. Spiegata così l'origine di tutte le cose, che dipendono dal volere delle stelle e in Cielo infine ritornano per essere annotate.

Nella seconda scena, posta al centro della volta, vediamo *La Fortuna-Providenza guida l'Adolescenza e la educa alla Gratitude* (fig. 8): si mostra cioè come l'«intenzione dell'agente»⁷⁰ vada a imprimersi sulla sorte degli uomini, dispensando successi e ricchezza o sciagure e disgrazia, e come gli uomini debbano comportarsi di fronte a tali disposizioni. La *Fortuna* è «virtù operatrice delle stelle, le quali variamente dispongono le nature degli uomini»: questi, per ignoranza, ritengono i successi come eventi casuali e per dare un nome a tale forza misteriosa «hanno con l'immaginazione fabbricata come signora di queste opre questa che dimandano Fortuna». Ma «la verità è che il tutto dispone la divina provvidenza», e a lei spetta l'innalzare o l'atterrare le sorti umane singole e collettive. Infatti, il globo celeste su cui siede la *Fortuna* sta a significare che essa «vien vinta et superata dalla disposizione celeste, la quale è cagionata e retta dal Signore della Fortuna e della Natura». E se nel Ripa la provvidenziale *Fortuna* tiene in mano un timone, poiché «ella fa trionfare chiunque vuole», «e la Provvidenza regge il Timone di noi stessi e dà speranza al viver nostro»⁷¹, il Bimbacci le pone nella sinistra un rostro, attributo della Vittoria Navale e insegna della Concordia Militare conseguita dopo il combattimento; ha preferito quindi qualificare questa *Provvidenza* come foriera di successi e vittorie piuttosto come guida in mezzo

⁶⁹ Ivi, ad vocem *Astrologia*, pp. 32-33.

⁷⁰ Ivi, ad vocem *Fortuna* pp. 182-184.

⁷¹ Ivi, ad vocem *Providenza*, pp. 440-441, e prosegue «Il quale vivere, quasi nave in alto Mare, è sollevato e scosso da tutte le bande da venti della fortuna», aggiunge il Ripa.

alle difficoltà. Con l'altra mano essa tiene «un Scettro», o piuttosto «un'hasta»⁷², con la quale «si mostra la provvidenza particolarmente appartenere a' Magistrati», tale era il senatore Donato di Luigi Viviani della Robbia, auditore di Cosimo III; egli si presenta al visitatore come braccio esecutore del volere divino in quello stato su cui il granduca regnava per diretto decreto di Dio⁷³. Vediamo quindi sulla volta l'ideale della concordia, proclamato già in basso da *Mercurio*, risuonare con il proprio appello a una vita all'insegna dell'armonia e della pacificazione, condizioni imprescindibili per operare il bene e rintracciare l'equilibrio e la norma che regolano i ritmi dell'universo, rendendo tangibile in esso la presenza del suo Creatore. La Toscana, per mezzo di Cosimo e dei suoi fidi collaboratori, tra i quali vediamo i Viviani – Vincenzo e Donato di Luigi – primeggiare per zelo e fedeltà, si presenta insomma come il laboratorio di un ideale stato di grazia in cui il disegno di Dio riceve attuazione per mezzo di uomini virtuosi che agiscono ispirati e guidati dalla Provvidenza. Si tratta di un'immagine che ben fa comprendere lo spirito di questi uomini, i quali, seppur per vie e scopi diversi, propongono a una voce un modello di umanità e di civiltà fondato su quello antico e al contempo calato nella contemporaneità del gusto e delle sfide da affrontare. All'*Adolescenza* si rivolge la *Fortuna* coi suoi premi: in quell'età in cui «l'uomo comincia per mezzo dei sensi ad intendere ed imparare»⁷⁴, la *Fortuna* ha la facoltà di riuscire a «inclinare [...] l'appetito ragionevole»⁷⁵ di ciascuno attraverso una sorta di nobile seduzione dell'«appetito sensitivo». La fortuna cioè invoglia a perseguire i buoni risultati, rendendoli appetibili ai nostri sensi, «destando la ragione ad eleggere e volere». La *Provvidenza* alletta gli animi giovani poiché questi sono volubili ma, siccome «la varietà dei desideri che sogliono venire» loro li rende ondivaghi, sarà difficile conoscere «la via» «dell'uomo nell'adolescenza» così come quella «dell'Aquila in cielo»⁷⁶. L'aquila, che un putto alato dietro alla giovanetta tiene legata per una zampa con un laccio, starà a mostrare allora una gioventù ormai educata, che ha già scelto la propria strada verso la virtù. Con questo nobile animale i giovani non hanno in comune solo l'incertezza dell'andare, ma altresì «l'animo grande e generoso»⁷⁷, essendo «fra gli uccelli magnanimo e liberale». Virtù queste ultime che richiamano modelli stoici, se la prima «consiste in una nobile moderazione»⁷⁸ di chi «né per prospera troppo fortuna s'innalza, né per contraria si lascia sottomettere», e la liberalità «è abito virtuoso e

72 Ivi, ad vocem *Provvidenza nella Medaglia di Probo e Provvidenza nella Medaglia di Massimino*, p. 440.

73 Sulla figura e le politiche di Cosimo III: *La Toscana nell'età di Cosimo III*, atti del convegno (Pisa-San Domenico di Fiesole, 4-5 giugno 1990), a cura di F. Angiolini, V. Becagli, M. Verga, Firenze 1993.

74 Ripa, *Iconologia*, cit. (vedi nota 68), ad vocem *Adolescenza*, pp. 4-5.

75 Ivi, ad vocem *Fortuna*, p. 182.

76 Ivi, p. 5: «Però dicesi che la via dell'Aquila in cielo, del serpe in terra, della nave in acqua et dell'huomo nell'adolescenza sono difficili da conoscere, et ciò si trova nelli *Proverbi* al 3».

77 Ivi, ad vocem *Regalità*, p. 455.

78 Ivi, ad vocem *Magnanimità*, pp. 321-322.

moderato»⁷⁹ e «senza speranza di vile interesse: [...] mostra gratitudine per l'obbligo che si deve alla liberalità del benefattore»: valori antichi che vengono riproposti nell'oggi al fine di promuovere dedizione e riconoscenza. Non a caso la *Provvidenza* esorta la fanciulla alla *Gratitudine*, «donna che in mano tenga una Cicogna ed un ramo di lupini o di fava»⁸⁰. La cicogna «più d'ogni altro animale ristora i suoi genitori in vecchiezza, apparecchia loro il nido, [...] dà loro da mangiare sino che [...] da se stessi possano trovare il cibo». Il secondo attributo si spiega con quanto «scrive Plinio [...]: come il lupino e la fava ingrassano il campo dove sono cresciuti, così noi per debito di gratitudine dobbiamo sempre duplicare la buona fortuna a quelli che a noi la migliorano». La *Provvidenza* inoltre, così come promette beni e carriera a chi abbia domato il proprio giovanile impeto, rassicura sulla facilità del cammino da seguire chi mostri animo grato, dacché «illi sint omnia curæ»⁸¹: sarà la gratitudine stessa cioè a prendersi cura di tutte le cose. Il versetto è una citazione da Tibullo, il quale immagina una vita agreste ideale a fianco della propria amata Delia⁸². L'ammonizione alla gratitudine suona familiare nella Firenze cosimiana; qui riferita al debito del committente nei confronti del granduca regnante che lo aveva elevato a sì alta carica, essa si riallaccia al desiderio di Vincenzo Viviani di proclamare al mondo la riconoscenza verso Galileo attraverso la decorazione della facciata della propria residenza. Si tratta di una società in cui anche i rapporti istituzionali nascono e si basano su relazioni interpersonali, in cui il ruolo pubblico e il sentimento privato non conoscono distinzione e dove qualunque azione passa dalla stima e dalla benevolenza reciproche. Di questo ci parla questa seconda scena, dalla quale desumiamo i caratteri preliminari necessari a una vita felice e saggia: l'educazione alla virtù come premessa al favore della divina Provvidenza e la raccomandazione a onorare sempre chi ha voluto e fatto il nostro bene, come Galileo per il suo discepolo, come Cosimo per il suo magistrato.

Per ultimo, alla sinistra di chi entra, prima dell'affaccio sul cortile interno, si sviluppa il terzo affresco della volta, dove *La Tolleranza vince l'Affanno e sopporta le afflizioni grazie alla Virtù* (fig. 9). La *Tolleranza* è raffigurata come «donna d'aspetto senile in atto di sopportare sopra alle spalle un sasso [...] dissimulando la gravezza di esso»⁸³: essa è infatti «vecchia di aspetto, perché la tolleranza nasce da maturità

⁷⁹ Ivi, ad vocem *Liberalità*, pp. 310-312.

⁸⁰ Ivi, ad vocem *Gratitudine*, pp. 212-313.

⁸¹ A. Tibullo, *Elegie*, libro I, n. 5, v. 29; si vedano: l'edizione Tibullo, *Elegie*, con introduzione, traduzione e note di M. Ramous, Milano 1988, pp. 32-39; R. Perelli, *Commento a Tibullo: Elegie, libro I*, Catanzaro 2002, pp. 159-186.

⁸² Tibullo, *Elegie*, cit. (vedi nota 81), pp. 34-35: «*Rura colam, frugumque aderit mea Delia custos | [...] Illa deo sciet agricolae pro vitibus uvam, | Pro segete spicas, pro grege ferre dapem. | Illa regat cunctos, illi sint omnia curæ, | At iuuet in tota me nihil esse domo*»: «Lavorerò in campagna e accanto a me | sarà la mia Delia a custodire le biade | [...] E lei imparerà ad offrire | agli dèi dei contadini i grappoli per la vite, | e le spighe per la messe, il cibo per il gregge; | e comanderà su tutti e si curerà di tutto, | mentre in tutta la casa | felice sarò io di non contar più nulla».

⁸³ Ripa, *Iconologia*, cit. (vedi nota 68), ad vocem *Tolleranza*, pp. 516-517.

di consiglio», e sorridente, nonostante l'ingombro della grossa pietra che porta sulle spalle. Guarda a noi spettatori come a mostrare il fine a cui essa conduce, che è «di quiete e di riposo», grazie alla «speranza sola di bene apparente che fa tollerare e sopportare volentieri tutti i fastidi». La *Tolleranza* schiaccia con il piede l'*Affanno*, che ha «il capo chino ed il volto mesto»⁸⁴; questo stato d'animo è un «dispiacere che chiude al cuore la via per ogni sorta di consolazione e di dolcezza», «e per dare ad intendere che l'affanno è un dispiacere più intenso degli altri vi si dipinge l'assenzio», come il rametto che tiene in mano, per mostrare «l'amaritudine del dolore». All'anima «appartiene il sopportare e tollerare per cagione di virtù li fastidii et le afflizioni», che si rappresentano «col sasso», ma ogni tristezza è cacciata perché, con il sopraggiungere dell'età matura, l'uomo arriva a comprendere anche che la speranza e la conoscenza della via per giungere al bene superano di molto le fatiche per conseguirlo. La serafica sopportazione di tutto ciò che distrae dalle cose importanti e che non passano è quindi l'ultimo monito che ci viene consegnato. Il sapore della lezione resta quello di uno stoicismo antico eppure moderno, che nella Firenze di fine Seicento mostra declinazioni coerenti tra loro ma di volta in volta tagliate per il contesto in cui devono calarsi.

La decorazione è conclusa, e il discorso perviene al proprio epilogo: l'ideale di una vita consacrata alla ricerca di verità, bontà e bellezza ha trovato una lineare formulazione coinvolgendo, con pari importanza, tutte le arti visive in un progetto la cui unitarietà e leggibilità colpiscono per efficacia e ricchezza immaginativa, in un compendio di immagini e idee che riguardano trasversalmente l'umanità intera, passata presente e futura.

⁸⁴ Ivi, ad vocem *Affanno*, p. 7.



1. Firenze, Palazzo Viviani in via Sant'Antonino, facciata



2. Giovan Battista Foggini, *Galileo Galilei*, 1691-1693, bronzo e scagliola, Firenze, Palazzo Viviani in via Sant'Antonino, facciata



3. Giovan Battista Foggini, *Cartiglio figurato sinistro*, 1691-1693, scagliola, Firenze, Palazzo Viviani in via Sant'Antonino, facciata



4. Giovan Battista Foggini, *Cartiglio figurato destro*, 1691-1693, scagliola, Firenze, Palazzo Viviani in via Sant'Antonino, facciata



5. Giovan Battista Foggini, *Stemma Viviani della Robbia*, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, angolo della facciata

6. Giovan Battista Foggini, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, facciata su via Tornabuoni, particolare

Nella pagina a fianco

7. Atanasio Bimbacci, *Il Tempo trasmette agli uomini e compie nel mondo gli effetti cagionati dalle stelle mentre l'Astrologia misura i cieli e i loro moti*, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, soffitto della sala al secondo piano

8. Atanasio Bimbacci, *La Fortuna-Provvidenza guida l'Adolescenza e la educa alla Gratitude*, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, soffitto del salone

9. Atanasio Bimbacci, *La Tolleranza vince l'Affanno e sopporta le affezioni grazie alla Virtù*, Firenze, Palazzo Viviani della Robbia, soffitto del salone







ASPETTI DEL PENSIERO DI ARISTOTELE NEL SAGGIO SOPRA LA PITTURA DI FRANCESCO ALGAROTTI: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις

Rita Argentiero

1. Introduzione

Nel *Saggio sopra la pittura*¹, Francesco Algarotti², polimata³ vissuto nel Settecento, affronta, tra gli altri argomenti, la questione relativa all'imitazione⁴ ispirandosi alla visione aristotelica⁵. Nel breve capitolo dedicatole, tuttavia, sono ripercorsi in maniera sintetica solo i punti salienti dell'articolata teoria, poiché determinati aspetti legati al pensiero dello Stagirita restano più spesso proposti che non espressi.

1 Per un resoconto delle edizioni del *Saggio sopra la pittura* di Francesco Algarotti: cfr. G. Da Pozzo, *Nota filologica*, in F. Algarotti, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari 1963, pp. 546-614, in particolare pp. 548-559. Sulle lettere dedicatorie, aventi destinatari diversi in ogni edizione, cfr. P. Pastres, *Le dediche agli scritti sulla pittura di Francesco Algarotti*, "Archivio Veneto", VI, 2017, pp. 75-106.

2 Sulla biografia e gli scritti redatti da Algarotti può essere utile fare riferimento ai seguenti autori settecenteschi: cfr. G. Mazzuchelli, *Algarotti*, in Id., *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, I, Brescia 1753, pp. 479-486; D. Michelessi, *Memorie intorno alla vita ed agli scritti del conte Francesco Algarotti Ciamberlano di S.M. il re di Prussia e Cavaliere del merito*, Venezia 1770; V.C. Albertus, *De vita et scriptis Francisci Algarotti. Commentarius*, Lucae 1771; A. Fabronius, *Franciscus Algarottus*, in Id., *Vitae italarum: doctrina excellentium qui saeculis XVII et XVIII floruerunt*, V, Pisis 1779, pp. 298-320; G.B. Giovio, *Elogio del Conte Francesco Algarotti*, in A. Rubbi, *Elogi Italiani*, Venezia 1782, pp. 1-48. A tali contributi vanno affiancati studi più recenti tra i quali si segnalano: cfr. F. Arato, *La Formazione*, in Id., *Il secolo delle cose: scienza e storia in Francesco Algarotti*, Genova 1991, pp. 17-40; I. Miatto, *Francesco Algarotti (1712-1764). Annotazioni biografiche*, München 2011; Id., *Francesco Algarotti e la sua famiglia: annotazioni biografiche* in B. Wehinger, G.F. Frigo, *Francesco Algarotti (1712-1764): Kunst. Literatur. Philosophie; Arte. Letteratura. Filosofia.*, Hannover 2017, pp. 201-214.

3 Per una visione generale dell'attività svolta: cfr. H. Schumacher, B. Wehinger, *Schriftsteller-Philosoph, Kosmopolit, Aufklärer. Francesco Algarotti zwischen Hof- und Stadtkultur, Barok und Klassizismus*, in *Francesco Algarotti: ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, a cura di H. Schumacher e B. Wehinger, Hannover 2009, pp. 7-15.

4 Sul concetto di mimesi si consigliano E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946; S. Halliwell, *The aesthetic of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princeton 2002.

5 Sulla componente aristotelica all'interno del *Saggio sopra la pittura* figurano cenni in A. Ambrogio, *L'estetica di F. Algarotti*, Siracusa 1924; A. Gabbrielli, *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento*, "La critica d'arte: rivista bimestrale di arti figurative", IV, 1939, pp. 24-31 e 155-169; E. Bonora, ad vocem *Algarotti Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, Roma 1960, pp. 356-360. Sull'estetica generica algarottiana: cfr. L. Farulli, *Algarottis ästhetische Anschauungen*, in *Francesco Algarotti: ein philosophischer*, cit. (vedi nota 3), pp. 135-149. Sul profilo filosofico di Algarotti: cfr. G.F. Frigo, *Algarotti, Descartes und Newton. Der Streit um die neue Wissenschaftsmethodik*, in *Francesco Algarotti: ein philosophischer*, cit. (vedi nota 3), pp. 17-3; G.F. Frigo, *Il rapporto cultura-natura nell'interpretazione algarottiana della Modernità*, in Wehinger, Frigo, *Francesco Algarotti (1712-1764)*, cit. (vedi nota 2), pp. 33-50; H.W. Schumacher, *Algarottis essayistische Kulturphilosophie und sein Konzept des «Nationalgeistes»*, in *Francesco Algarotti: ein philosophischer*, cit. (vedi nota 3), pp. 17-31.

2. ἐμπειρία

Il punto di partenza della produzione artistica è ciò che Aristotele definisce come ἐμπειρία, elemento rintracciabile nell'evocativa definizione di pittura, parzialmente modellata su quella cenniniana⁶, fornita dal conte nell'introduzione del *Saggio*:

[...] la Pittura è pur dessa: Quell'arte cioè, in cui la mano dee francamente eseguire quanto di più bello e peregrino può apprendere la fantasia, che si propone di giugnere a dar rilievo alle cose piane, luce alle scure, lontananza alle vicine, vita ed anima ad una tela. Onde, mercè i dotti suoi inganni, ella faccia dire allo spettatore *non vide me' di me chi vide il vero*⁷.

Nello specifico, il concetto è condensato nel verbo «apprendere» che, come sottolinea la stessa derivazione etimologica (dal latino *ad + prehendo*), implica un movimento del soggetto verso un oggetto a lui esterno (evidenziato dal prefisso di moto a luogo): tale procedimento ha come fine quello di immagazzinare l'apparenza della *res* in una facoltà che, nella visione algarottiana, è capace non solo di generare φαντάσματα⁸ a partire dal contatto con il sensibile, ma anche di accatastarli; ne consegue che il Veneziano ingloba nella stessa fantasia la funzione che Aristotele attribuisce alla memoria:

γίγνεται δ' ἐκ τῆς μνήμης ἐμπειρία τοῖς ἀνθρώποις· αἱ γὰρ πολλαὶ μνήμαι τοῦ αὐτοῦ πράγματος μιᾶς ἐμπειρίας δύναμιν ἀποτελοῦσιν⁹.

La variazione introdotta, tuttavia, non ha delle ripercussioni significative sui meccanismi di funzionamento dell'ἐμπειρία, che rimangono invariati rispetto alla base greca:

φαντασία γὰρ ἕτερον καὶ αἰσθήσεως καὶ διανοίας, αὕτη τε οὐ γίγνεται ἄνευ αἰσθήσεως, καὶ ἄνευ αὐτῆς οὐκ ἔστιν ὑπόληψις¹⁰.

Proseguendo con la riflessione sul verbo incriminato, si fa notare come in esso sia condensata una considerazione avanzata su un passo dell'*Ethica d'Aristotile* tradotta

⁶ «e questa è un'arte che si chiama *dipignere*, chè conviene avere fantasia, e operazione di mano, di trovare cose non vedute (cacciandosi sotto ombra di naturali), e formar con la mano, dando a dimostrare quello, che non è, sia», in C. Cennini, *Trattato della pittura*, Roma 1821, p. 2.

⁷ F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, in Id., *Opere*, II, Livorno 1764, p. 106.

⁸ Un riferimento ai φαντάσματα prodotti dalla fantasia compare nell'edizione del 1755, dove il Veneziano adopera l'espressione «immagini della fantasia» (in F. Algarotti, *Discorso sopra la pittura*, in Id. *Discorsi sopra differenti soggetti*, Venezia 1755, pp. CXCv- CCXLIV, in particolare p. CCXLIV).

⁹ Aristoteles, *Metaphysica*, I, 1, 980 b 28-981 a 1.

¹⁰ Id., *De anima*, III, 3, 427 b 14-16.

e commentata da Bernardo Segni, inserita nell'edizione del 1756 e poi estromessa da quella definitiva:

Il primo avvertimento sia questo; che la mano non corra sì che non ubbidisca all'intelletto. L'artefice, dice un valent'uomo (*), da prima contempla quello ch'ei vuol fare; dappoi trova e dispone, et ultimamente genera.

(*) Bernardo Segni nella Dichiarazione sopra il Cap. 4. del lib. 6. Della Etica di Aristotile¹¹.

Questo dettaglio risulta particolarmente utile in quanto prova non solo la volontà di riferirsi all'ἐμπειρία (la contemplazione cui si accenna è infatti un chiaro rimando alla fase osservativa propria dell'esperienza) ma anche l'antioriorità della riflessione sull'organo prensile rispetto alla decisione di modellare la definizione di pittura su quella cenniniana, maturata solo nel 1763. A ulteriore prova della non casualità della scelta del verbo «apprendere», si evidenzia l'affinità di quest'ultimo con il *De apprehensione*¹², il paragrafo in cui si riflette brevemente sulla percezione, incluso nel «trattatello di logica aristotelica»¹³ composto da Algarotti in età giovanile (*Introductio in philosophiae studium in qua logicae elementa brevis explicantur*).

Dunque, da tali brevi annotazioni filologiche si estrapola che l'ἐμπειρία nasce dal contatto con il sensibile, considerato necessario probabilmente perché ritenuto l'unica fonte di derivazione della conoscenza, in una soluzione che non contempla l'esistenza di idee innate. A fornire testimonianza della posizione algarottiana è il precettore Francesco Maria Zanotti, che diagnostica scherzosamente all'allievo una «febbre lenta di lockismo»¹⁴, in virtù della tendenza ad amplificare il ruolo dell'esperienza guardando alla filosofia di John Locke¹⁵; tuttavia, della complessa visione inglese (che a sua volta ha punti di tangenza con il metodo adoperato da Galileo Galilei e da Isaac Newton¹⁶)

11 F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, s.l. 1756, p. 26.

12 «Apprehensio est perceptio rei cuiuspiam ab affirmatione et negatione seiuncta. In hac perceptione duo sunt, et ipsa percipiendi: actus, et id quod percipit, sive species aut imago illa, quam mens sibi proponit, et in quam intuetur. Actus ipse percipiendi di: citus perceptio, sive apprehensio formalis; imago, in quam mens intuet dicit perceptio, sive apprehensio obiectiva, vel etia idea. apprehensio unius tantum rei dicit simplex, plurimi vero composita», in F. Algarotti, *Introductio in philosophiae studium in qua logicae elementa brevis explicantur*, p. 1 (Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 1254).

13 È lo scopritore Franco Arato, che lo data fine anni venti, a definirlo in questi termini: cfr. Arato, *Il secolo delle cose*, cit. (vedi nota 2), p. 20.

14 Si veda la lettera stilata da Francesco Maria Zanotti a Bologna il 2 febbraio 1745 (cfr. *Carteggio inedito del conte Algarotti*, in F. Algarotti, *Opere. Edizione Novissima*, XII, Venezia 1794, pp. 1-447, in particolare pp. 223-231).

15 Sull'interesse di Algarotti per Locke: cfr. F. Arato, *Il Newtonianismo*, in Id., *Il secolo delle cose*, cit. (vedi nota 2), pp. 41-80. Sul legame del conte con l'Inghilterra: cfr. F. Viglione, *L'Algarotti e l'Inghilterra*, «Studi di letteratura italiana», XIII, 1923, pp. 57-190.

16 Riguardo la vicinanza Algarotti-Newton esistono molteplici studi: cfr. L. Bailo, *I manoscritti di Francesco Algarotti e i prismi di Newton*, «Il Bibliofilo», V, 1884, pp. 23-24; P. Casini, *Les débuts du newtonianisme*

il conte sembra riprendere solo la componente greca insita in essa, poiché, tra le altre cose, non si fa cenno alla distinzione tra *external experience* e *internal experience*; ne è prova, a titolo esemplificativo, la metafora del *white paper* presente nel primo libro dell'*An essay concerning human understanding*¹⁷, modellata su quella del *γραμματεῖον*:

ἢ τὸ μὲν πάσχειν κατὰ κοινόν τι διήρηται πρότερον, ὅτι δυνάμει πῶς ἔστι τὰ νοητὰ ὁ νοῦς, ἀλλ' ἐντελεχεῖα οὐδέν, πρὶν ἂν νοῆ· δυνάμει δ' οὕτως ὥσπερ ἐν γραμματεῖῳ ᾧ μὴ ἐν ὑπάρχει ἐντελεχεῖα γεγραμμένον· ὅπερ συμβαίνει ἐπὶ τοῦ νοῦ¹⁸.

Tracce di essa sono rinvenibili nel *Saggio*, dove il Veneziano mette in risalto l'importanza di ciò che si vede per primo, quasi a voler segnalare che le prime idee assorbite dalla mente abbiano un peso maggiore rispetto alle altre, in quanto costituenti le nervature principali di una struttura in continua edificazione:

Tal pittore, che fino dalla fanciullezza si sarà formato in mente un bel carattere, saprà nobilitare il più brutto ceffo, ch'egli abbia innanzi per modello; laddove allevato che sia in una cattiva maniera, avvillirà per fino alle opere di Pirgotele, o di Glicone, che gli avvenga un giorno di ricopiare. Quell'odore che il nuovo vaso è imbevuto una volta, quello conserverà dipoi¹⁹.

Si sottolinea brevemente che la metafora adottata presenta un'intelaiatura concettuale di fondo in cui riecheggia un paragone formulato da Aristotele:

ἴσως γὰρ οὐ κακῶς ἔλεγε τὸ τοιοῦτον Θεόδωρος ὁ τῆς τραγωδίας ὑποκριτῆς· οὐθενὶ γὰρ πώποτε παρήκεν ἑαυτοῦ προεισάγειν, οὐδὲ τῶν εὐτελῶν ὑποκριτῶν, ὡς οἰκειουμένων τῶν θεατῶν ταῖς πρώταις ἀκοαῖς· συμβαίνει δὲ ταῦτ' οὗτο καὶ πρὸς τὰς τῶν ἀνθρώπων ὁμιλίαις καὶ πρὸς τὰς τῶν πραγμάτων· πάντα γὰρ στέργομεν τὰ πρῶτα μᾶλλον. διὸ δεῖ τοῖς νέοις πάντα ποιεῖν ξένα τὰ φαῦλα, μάλιστα δ' αὐτῶν ὅσα ἔχει ἡ μοχθηρίαν ἢ δυσμένειαν²⁰.

en Italie, 1700-1740, "Dix-huitième siècle", X, 1978, pp. 85-100; F. Arato, Intorno al «Newtonianismo»: quattro lettere inedite di Francesco Algarotti, "Giornale storico della letteratura italiana", 164, Torino 1987, pp. 556-569; B. Basile, Un dialogo scientifico di Algarotti: 'Caritea', in Id., L'invenzione del vero: la letteratura scientifica da Galilei ad Algarotti, Roma 1987, pp. 211-234; Arato, Il Newtonianismo, cit. (vedi nota 15), pp. 41-80; F. Chassot, Imiter «Les Entretiens sur la pluralité des mondes». La marquise entre cartésiens et newtoniens, "Dix-huitième siècle", XL, 2008, pp. 585-603; W. Spaggiari, «Let Newton be!»: scienza e poesia nel Settecento», in Id., Geografie letterarie: da Dante a Tabucchi, Milano 2015, pp. 29-52.

17 «Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper, void of all characters, without any ideas; How comes it to be furnished? Whence comes it by that vast store, which the busy and boundless fancy of man has painted on it with an almost endless variety? Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from experience», in J. Locke, *An essay concerning human understanding*, London 1768, p. 67.

18 Aristoteles, *De anima*, III, 4, 429 b 29-430 a 2.

19 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), p. 108.

20 Aristoteles, *Politica*, VII, 17, 1336 b 27-35.

La questione sopra espressa, relativa all'antiinnatismo, spiega anche il motivo dell'attenzione rivolta da Algarotti alla formazione di colui che diverrà un pittore, in quanto le nozioni apprese nel percorso formativo confluiscono nell'ἐμπειρία cui l'individuo potrà attingere. Nella visione dell'autore è importante che le stesse siano parte di un cammino conforme alla «naturale [...] inclinazione»²¹ del fanciullo, inteso aristotelicamente come ὑποκείμενον, in modo che la μορφή trovi il proprio armonioso corrispettivo nella causa finale:

Καὶ ἐπεὶ ἡ φύσις διττή, ἢ μὲν ὡς ὕλη ἢ δ' ὡς μορφή, τέλος δ' αὕτη, τοῦ τέλους δὲ ἕνεκα τᾶλλα, αὕτη ἂν εἴη ἡ αἰτία, ἢ οὗ ἕνεκα²².

3. εἰκός

Si è visto che l'ἐμπειρία nasce dal contatto con il sensibile. Quest'ultimo, per Algarotti, nel giovane pittore è rappresentato innanzitutto dall'ἀλήθεια:

Colui che non sa come sieno fatte le ossa che reggono il corpo umano, come vi sieno sopra appiccati i muscoli che lo fan muovere, nulla può intendere di quello, che a traverso gl'integumenti che lo ricuoprono ne apparisce al di fuori; ed è il più nobile oggetto della pittura. Non intendendo quello che un vede non potrà mai fedelmente ricopiarlo²³.

e in secondo luogo dall'εἰκός:

I primi profili, le prime mani, i primi piedi ch'ei disegnerà sieno sulle cose de' migliori maestri [...]²⁴.

A proposito dell'εἰκός conviene sdoppiare il concetto in due, specie per cogliere in maniera più efficace la riflessione algarottiana. Il primo tipo, che nel caso in esame è incarnato nella perifrasi «cose de' migliori maestri», potrebbe essere definito “εἰκός materiale”: esso è colto dai sensi, ossia con le stesse modalità con cui si percepisce l'ἀλήθεια poiché l'osservatore, avendo di fronte a sé il risultato finale già assemblato e presentato non nella forma di φαντάσματα, ma di oggetto percepibile tramite la sensazione, non è tenuto ad applicare alcun tipo di intervento sullo stesso volto ad elevar-

21 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), p. 103.

22 Aristoteles, *Physica*, II, 8, 199 a 30-32.

23 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), pp. 109-110.

24 Ivi, p. 107.

lo. Il secondo, qualificabile come “εἰκός mentale”, è colto dalla fantasia e costituisce l’oggetto di imitazione del «vero pittore»:

Abbiám detto cose verisimili, non vere; poiché la probabilità, o verisimiglianza è la verità reale delle arti fantastiche, poiché del naturalista è uffizio, come pure è dello storico, ritrarre gli obbietti ch’egli ha innanzi, e rappresentarli quali essi sono con quei difetti, e con quelle imperfezioni, a vanno soggetti i particolari, e gl’individui. Laddove il pittore idealista, che è il vero pittore, è simile al poeta, imita non ritrae; vale a dire finge con la fantasia, e rappresenta gli obbietti quali esser dovrebbero con quella perfezione, che conviene all’universale e all’archetipo. [...] E sì la poesia, che altro non vuol dire che invenzione, è più filosofica, più istruttiva e più bella della storia (I).

(I) διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν, ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. Aristot. in Poet²⁵.

Tale riflessione trova l’esatto equivalente nello Stagirita e a sottolinearlo è lo stesso conte, giacché nelle note inserisce un rimando alla *Περὶ ποιητικῆς*, sebbene solo in relazione alla superiorità della poesia sulla storia:

ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν [...] ἀλλὰ τοῦτο διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει. ἔστι δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ’ ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὰ δὲ καθ’ ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν²⁶.

Strettamente connesso a quest’argomento è quello legato alla funzione conoscitiva dell’arte, conseguenza della riflessione sulla proporzione *ἀλήθεια : ἕκαστον = εἰκός : καθόλου*, facilmente estrapolabile dal passaggio aristotelico sopra menzionato. La condivisione di Algarotti della suddetta idea è evidente soprattutto nell’espressione «vedere non una immagine della cosa, ma la cosa essa medesima nella maggior sua bellezza e perfezione», posta a chiusura, come si vedrà poco più avanti, dell’esplicazione del concetto di fantasia: si tratta di una rielaborazione dell’espressione dantesca «Non vide me’ di me chi vide il vero»²⁷ e da essa si ricava che chi osserva l’opera d’arte vede meglio di chi guarda il vero in quanto, essendo rappresentato il verosimile, ne coglie

²⁵ Ivi, pp.168-169.

²⁶ Aristoteles, *Poetica*, 9, 1451 b 1-11.

²⁷ Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), p. 106. Sull’abitudine di Algarotti di introdurre citazioni nei propri scritti cfr. G. Ruozi, *Algarotti, der Enzyklopädist, seine Adressaten und die «offenen Formen»*. *Tagebuch, Brief, Essay und Aphorismus*, in *Francesco Algarotti: ein philosophischer*, cit. (vedi nota 3), pp. 119-134.

l'essenza, l'universale²⁸; a tal proposito si fa notare che la connessione εἰκός-καθόλου è suggerita da Algarotti all'interno del *Saggio* e che un'ampia riflessione sul secondo è presente nel già citato trattatello di logica, specie nel paragrafo *De universalibus*.

Per ultimo, sulla relazione instaurabile tra l'εἰκός materiale prodotto da altri e quello generato dal medesimo artista il Veneziano, servendosi dei concetti aristotelici di γένος e εἶδος, chiarisce che:

Tutte queste differenti maniere dovrà il pittore attentamente considerare, paragonarle insieme, pesarle alla bilancia della ragione, e del vero. Ma pigli ben guardia di tanto invaghiare dietro alla maniera di un altro, ch'è si faccia a imitarla; perché in tal caso, come dantescamente si esprime un sovrano maestro, sarà detto nipote, e non figlio della natura. La imitazione sia del genere, non mai della specie²⁹.

4. φαντασία

La fantasia di cui parla Algarotti rimanda alla φαντασία di cui argomenta lo Stagirita per analogia di significante e significato e, a tal proposito, appare rilevante la scelta di non adoperare il sostantivo «immaginazione»³⁰. Essa è definita nei seguenti termini:

È la invenzione un ritrovamento di cose verisimili adattate al soggetto, che si vuole esprimere, e di cose le più scelte e le più capaci ad eccitare in altrui meraviglia, e diletto; in virtù delle quali, bene eseguite che siano, avvisa lo spettatore di vedere non una immagine della cosa, ma la cosa essa medesima nella maggior sua bellezza e perfezione³¹.

Dunque si ricava che la fantasia è la facoltà che consente di raggiungere l'εἰκός mentale, il quale risulta essere il corrispettivo dell'universale aristotelico, incarnato dall'espressione «cosa essa medesima nella maggior sua bellezza e perfezione» (si noti la presenza, nel paragrafo, di riferimenti anche al θαυμαστόν³²). Se tale «facoltà inventrice» rappresenta l'unica modalità di accesso all'εἰκός mentale, ne consegue che

28 Questo è anche il senso dell'espressione usata da Dante all'interno di un'ekphrasis inerente i rilievi del «duro pavimento», a cui i superbi, chini sotto il peso dei macigni, sono costretti a rivolgere lo sguardo. Sulla «polemica dantesca» nella quale Algarotti si trova coinvolto si rimanda soprattutto a E. Bouvy, *Voltaire et les polémiques italiennes sur Dante*, "Revue des Universités du Midi", XVII, 1895, pp. 295-334.

29 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), pp. 238-239.

30 Il sostantivo non figura in nessuna delle edizioni; il verbo «immaginare», invece, compare dall'esemplare del 1757 in poi.

31 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), p. 168.

32 «δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον. διὸ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν [...] τὸ δὲ θαυμαστόν ἡδὺ· σημείον δὲ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι», in Aristoteles, *Poetica*, 24, 1460 a 11-18.

quest'ultimo proviene necessariamente dalla natura (perché nella visione algarottiana-aristotelica non è contemplata l'esistenza di idee innate e tutto ciò che è generato a livello intellettuale nasce dal contatto con il sensibile) ma che è lì presente non in forma intera bensì frammentaria, poiché in caso contrario sarebbe già colto dalla sensazione (a questo proposito si faccia attenzione a non confonderlo con l'εἰκός materiale, generato dall'artista e non dalla natura); questo è probabilmente il ragionamento che si cela dietro la seguente riflessione:

La Natura, la quale nella formazione delle specie, ha toccato il segno ultimo della perfezione, non fa lo stesso nella formazione degli individui. Dinanzi agli occhi di essa pare, che siano un niente quelle cose, che hanno un principio e un fine, che appena nate hanno da morire. Abbandona in certo modo gli individui alle cause seconde: E se in essi traluce talvolta un qualche raggio primitivo di perfezione, troppo egli viene ad essere offuscato dall'ombra, che lo accompagna³³.

e che trova il proprio antecedente in Aristotele:

ἀλλὰ τοῦτω διαφέρουσιν οἱ σπουδαῖοι τῶν ἀνδρῶν ἐκάστωιν τῶν πολλῶν, ὥσπερ καὶ τῶν μὴ καλῶν τοὺς καλοὺς φασι καὶ τὰ γεγραμμένα διὰ τέχνης τῶν ἀληθινῶν, τῷ συνῆχθαι τὰ διεσπαρμένα χωρὶς εἰς ἓν³⁴.

Esplicato il ruolo della fantasia nella produzione artistica, si può procedere con la riflessione sul modo in cui essa coglie il verosimile (mentale), che avviene attraverso due passaggi. Il punto di partenza è il contatto con il sensibile, di cui la facoltà inventrice assorbe il φάντασμα. Sebbene Algarotti non si soffermi sulla funzione produttiva della facoltà, una prova dell'adesione alla concezione aristotelica compare, come già accennato nella nota 8, nell'edizione del *Saggio* del 1755, dove il Veneziano adotta l'espressione «immagini della fantasia», chiaro riferimento ai φαντάσματα prodotti dalla φαντασία. Dei fantasmi assimilati poi, la suddetta facoltà combina quelli contenenti un barlume di perfezione e afferenti a una stessa specie, ottenendo in tal modo il verosimile:

L'arte risale agli archetipi della natura, coglie il fiore di ogni bello, che qua e là osservato le viene, sa riunirlo insieme in modelli perfetti, e proporlo agli uomini da imitare. Così quel dipintore, ch'ebbe ignude dinanzi a sé le fanciulle Calabresi, niuna altra cosa fece, siccome ingegnosamente dice il Casa, che riconoscere in molte i membri ch'elle aveano quasi accattato, chi uno, e chi un altro da una sola; alla quale fatto restituire da

33 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), p. 133.

34 Aristoteles, *Politica*, III, 11, 1281 b 10-13.

ciascuna il suo, lei si pose a ritrarre, immaginando che tale e così unita dovesse essere la bellezza di Elena³⁵.

Nella visione algarottiana l'esercizio dell'attività combinatoria³⁶ propria della fantasia deve essere soggetto a dei limiti:

Non si può abbastanza esprimere qual torto riceva un quadro concepito con tal libertinaggio di fantasia, e quanto dinanzi agli occhi di chi diritto estima venga a scemare di pregio; quasi spurio dell'arte³⁷.

L'imposizione degli stessi presuppone il dover fornire delle regole cui attenersi, la cui presenza implica necessariamente la possibilità di trasgredirle, ragione per cui Algarotti critica chi le infrange, come Tintoretto e Paolo Veronese. Esse possono essere rintracciate nel rispetto del decoro e del verosimile:

[a proposito del Laocoonte nudo] Secondo il sentimento de'savj avriano fatto più gran senno quei Rodiani maestri a cercare un soggetto, in cui, senza offendere il verisimile e il decoro, avessero potuto far mostra della loro scienza del nudo³⁸.

e nelle unità aristoteliche:

E il pittore, per meglio appunto ottenere il fine dell'arte sua che è lo inganno, dee tenersi lontano dal mescolare il moderno con l'antico, il nostrale col forestiero, dal mettere insieme cose che ripugnano tra loro, e non possono altrimenti acquistarsi fede. Allora solamente altri crederà di trovarsi come presente al soggetto, quando le cose tutte ch'entrano nella composizione di esso, si trovino d'accordo tra loro, quando non venga dalla scena del quadro contraddetta in niun punto l'azione³⁹.

35 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), pp. 133-134.

36 Questa attività svolta dalla fantasia è descritta anche, nella *Psychologia empirica*, da Christian Wolff il quale, in merito all'*imaginatio*, attinge proprio allo Stagirita. Probabilmente il Veneziano guarda con simpatia l'opera del filosofo e ne prende spunto, trovando in essa un'interessante interpretazione del pensiero aristotelico. Tuttavia, come già illustrato, la scelta di adoperare il termine «fantasia» e non «immaginazione» fa comprendere quale sia la fonte primaria e quale la secondaria (come nel caso di Locke, è l'osservazione delle microdifferenze a rendere possibile l'individuazione della gerarchia delle sorgenti). Sul legame Algarotti-Wolff, se ne parla negli studi già citati a proposito del profilo filosofico del conte e anche in D. Von Wille, *La fortuna delle opere di Christian Wolff in Italia nella prima metà del Settecento: la prima edizione veronese degli "Opera latina"*, "Rivista di Storia della Filosofia", L, 1995, pp. 369-400.

37 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), p. 164.

38 Ivi, p. 166.

39 *Ibidem*.

La posizione dell'autore a proposito di tale argomento, solo accennato dallo Stagirita e poi sviluppato in maniera più ampia dai commentatori, è decisamente particolare dal momento che egli considera le tre unità come una conseguenza dell'applicazione del principio di non contraddizione⁴⁰, invece illustrato dal filosofo in modo più corposo:

τὸ γὰρ αὐτὸ ἅμα ὑπάρχειν τε καὶ μὴ ὑπάρχειν ἀδύνατον τῷ αὐτῷ καὶ κατὰ τὸ αὐτό [...] ἡμεῖς δὲ νῦν εἰλήφαμεν ὡς ἀδυνάτου ὄντος ἅμα εἶναι καὶ μὴ εἶναι⁴¹.

5. κάθαρσις

Trattando dei vantaggi che derivano dalla pratica della pittura, il conte fa un rapido cenno al potere che l'arte esercita sull'uomo, consentendogli di elevarsi al di sopra di se stesso:

Da ciò nasce principalmente, che furono in ogni tempo favoriti e premiati da' principi i più valenti maestri in pittura quasi altrettanti operatori di quel dolce incantesimo, che figura sopra una tela quanto vi ha di più bello e di più mirabile in natura, che trae l'uomo fuori di sé, e lo solleva in certa maniera sopra di se medesimo⁴².

Si tratta di un chiaro rimando alla κάθαρσις, a proposito della quale lo Stagirita nella *Περὶ ποιητικῆς* asserisce che:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν⁴³.

e nella *Πολιτικά* che:

ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἦττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκόχιμοί τινές εἰσιν· ἐκ δε τῶν ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσονται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως⁴⁴.

40 Nel Settecento le riflessioni sul principio di non contraddizione sono al centro di dibattiti svoltisi intorno tavolo della logica: si pensi a Wolff, Leibniz, ecc.

41 Aristoteles, *Metaphysica*, III, 3, 1005 b 19-20 e 4, 1006 a 3-4.

42 Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, cit. (vedi nota 7), p. 247.

43 Aristoteles, *Poetica*, 6, 1449 b 24-28.

44 Aristoteles, *Politica*, VIII, 7, 1342 a 4-11.

Nonostante l'analogia, è intuibile una differenza tra la pozione aristotelica e quella algarottiana: difatti, mentre nella prima è lo spettatore a sperimentare la *κάθαρσις*, nella seconda è l'artefice del prodotto artistico a provarla.

6. Conclusione

Dalle riflessioni precedentemente effettuate emerge, nello scritto, la presenza del binomio arte-filosofia, a proposito del quale il Veneziano, in un passaggio contenuto nel *Saggio sopra quella quistione perché i grandi ingegni a certi tempi sorgano tutti a un tratto, e fioriscano insieme*, afferma che:

Ma tra esse e la Filosofia vi è egli tanta fratellanza? Pigliando la voce di Filosofia nel senso ch'ella sia quella scienza sovrana, che prende a considerare le ragioni prime delle cose, non vi può esser dubbio, che strettissima non sia la parentela anche tra le buone arti, e la Filosofia: anzi essa è madre delle arti tutte, in quanto che dal seno di essa si diramano i principj generali, sopra i quali sono tutte fondate⁴⁵.

È opportuno specificare che Algarotti ammette l'esistenza del suddetto legame solo nel caso in cui la filosofia sia intesa nel senso di «scienza sovrana» e non scienza comune, come chiarisce più avanti⁴⁶; tale definizione sembra rievocare la descrizione della πρώτη φιλοσοφία tratteggiata dal «maestro di coloro che sanno»:

καὶ τοσαῦτα μέρη φιλοσοφίας ἔστιν ὅσαι περ αἰ οὐσίαι· ὥστε ἀναγκαῖον εἶναι τινα πρώτην καὶ ἐχομένην αὐτῶν. ὑπάρχει γὰρ εὐθὺς γένη ἔχον τὸ ὄν καὶ τὸ ἐν· διὸ καὶ αἱ ἐπιστήμαι ἀκολουθήσουσι τούτοις. ἔστι γὰρ ὁ φιλόσοφος ὥσπερ ὁ μαθηματικὸς λεγόμενος· καὶ γὰρ αὕτη ἔχει μέρη, καὶ πρώτη τις καὶ δευτέρα ἔστιν ἐπιστήμη καὶ ἄλλαι ἐφεξῆς ἐν τοῖς μαθήμασιν⁴⁷.

Per ultimo, sarebbe utile tentare di capire da dove nasca l'interesse dell'autore per lo Stagirita e in ciò si rivela fondamentale la già menzionata *Introductio in philosophiae studium in qua logicae elementa brevis explicantur*: si tratta di un breve trattato di logica aristotelica, non destinato alla pubblicazione, che il giovane Veneziano compone per assolvere a un compito assegnatogli dal precettore Francesco Maria Zanotti⁴⁸,

45 F. Algarotti, *Saggio sopra quella quistione perché i grandi ingegni a certi tempi sorgano tutti a un tratto, e fioriscano insieme*, in Id., *Opere*, III, Livorno 1764, p. 210.

46 Cfr. *Ibidem*.

47 Aristoteles, *Metaphysica*, III, 2, 1004 a 2-9.

48 Arato, *La formazione*, cit. (vedi nota 2), pp. 17-40, in particolare p. 20. Su Zanotti si consiglia la lettura di G. Fantuzzi, *Notizie della vita e degli scritti di Francesco Maria Zanotti*, Bologna 1778.

professore di Filosofia avente cattedra a Bologna. Dalle testimonianze biografiche emerge chiaramente che è costui, il cui stretto contatto con il discepolo sopravvive nel tempo, ad avvicinare Algarotti alla filosofia, e si può supporre con una certa sicurezza anche e soprattutto allo Stagirita, dal momento che il bolognese, dagli scritti prodotti, è riconosciuto come un aristotelico (si pensi a *La filosofia morale secondo l'opinione dei Peripatetici* e a *Dell'arte poetica*): una prova che i due continuano a discutere sul sistema di pensiero dello Stagirita anche dopo il termine del precettorato, è fornita da una lettera inviata dal maestro al Veneziano il 7 gennaio 1763, un anno prima della morte del conte, nella quale il mittente scrive «aspetto che mi scriviate intorno a quella voce κάθαρσις»⁴⁹. Quanto al saggio in esame, confrontandolo con l'*Orazione in lode della pittura, della scoltura e dell'architettura*, composta da Zanotti, si notano forti affinità di contenuto, che danno quasi l'impressione che l'allievo abbia dilatato ciò che il precettore, per ragioni di spazio, è costretto a comprimere (si specifica che il testo figura nel *Catalogo dei quadri dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu Sig. conte Algarotti in Venezia*, di conseguenza la conoscenza dello stesso da parte del Veneziano è indubbia):

E quindi è, che non è alcuno vagheggiator di bei volti, il qual, potendo formarsene uno a voglia sua, non anzi simile il facesse a un di quelli, che nelle tavole del divin Raffaello veggiamo, che a veruno di questi altri, che tutto giorno veggiamo prodotti dalla natura. Perciocchè l'arte unisce insieme quelle bellezze, che la natura disperse, e dissipò; e parmi di aver udito dire, che Zeusi, raccogliendo in un solo soggetto tutte le grazie, che trovò in molti compartite, di cinque giovani siciliane fece una dea. [...] né volle, che gli uomini si accorgessero da principio della comodità dei legnami per far navigli, e varcar mari; ma volle, che aspettassero fin tanto, che uno di lor nascesse, il quale mostrasse agli altri la navigazione; così non volle, che il mondo vedesse subito la forma di un perfettissimo volto, ma dovesse aspettar Zeusi, e Fidia, che gliela mostrassero, e dopo più lungo intervallo Michel'Angelo, e Rafaello⁵⁰.

⁴⁹ Si veda la lettera stilata da Francesco Maria Zanotti a Bologna il 7 gennaio 1763 (cfr. *Carteggio inedito del conte Algarotti*, cit. [vedi nota 14], pp. 1-447, in particolare pp. 281-282).

⁵⁰ F.M. Zanotti, *Orazione in lode della pittura, della scoltura, e dell'architettura*, Bologna 1750, pp. 27-28.

L'ARTISTA SATIRICO NELL'EPOS:
GIANDOMENICO TIEPOLO E IL CAVALLO DI TROIA*

Rodolfo Maffeis**

Tracce di un ciclo virgiliano

Nel Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford, Connecticut, si trova un grande dipinto di Giandomenico Tiepolo intitolato *La costruzione del cavallo di Troia*¹ (fig. 1). La tela ha un pronunciato formato oblungo (misura 360 x 196 cm) e raffigura, in una narrazione-fiume, un episodio raramente illustrato del libro II dell'*Eneide*.

Il dipinto fu acquistato dal museo statunitense nel dicembre 1950, dandone notizia sul "Wadsworth Atheneum Bulletin" dello stesso anno, quando la tela non era ancora alloggiata nel castellotto neogotico di Hartford². Da allora l'opera non è stata ignorata dagli storici dell'arte che si sono occupati dei Tiepolo, ma non è mai uscita dall'angolo delle schedature d'occasione. Pur censita regolarmente nei cataloghi della collezione e delle mostre, le righe a suo carico risultano piuttosto anodine³. La ragione non è difficile da intuire: il vasto telero epico, dove è sciorinata una moltitudine di comparse in costume da Cinevillaggio entro una partitura forzosamente antichizzante, non rispecchia – apparentemente – le caratteristiche per le quali Giandomenico si è ricavato un ruolo distinto dalla grande retorica di Giambattista, e cioè quello di osservatore acuto e malinconico della società veneziana coeva.

* Sono stati particolarmente preziosi l'aiuto e le indicazioni di Pietro Marani, Sergio Marinelli, Linda Olenburg, Massimiliano Rossi, Xavier Salomon, Andrea Tomezzoli, Denis Ton, Oliver Tostmann.

** Politecnico di Milano.

1 Giovanni Domenico Tiepolo, *The Building of the Trojan Horse*, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, The Ella Callup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund, 1950.658.

2 Cfr. "Wadsworth Atheneum Bulletin", 1950, pp. 11, 31, fig. 2. L'opera fu acquistata dal museo statunitense dopo un periodo di transizione sui mercati di Parigi e Londra nella prima metà del Novecento, prima del quale risulta una provenienza intorno al 1865 dai conti de Romrée de Vichenet, Château de Fervoz, presso Namur in Belgio, e prima ancora (senza data) un'origine «Prince Pignatelli, Venice» (cfr. *Wadsworth Atheneum Paintings II: Italy and Spain, Fourteenth through Nineteenth Centuries*, a cura di J. Cadogan, Hartford 1991, pp. 240-241).

3 A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venezia 1971, p. 120, tav. 270, con bibliografia precedente; J. Cadogan, in *Wadsworth Atheneum Paintings*, cit. (vedi nota 2), pp. 240-224; A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo, in The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre-14 dicembre 1994), a cura di J. Martineau e A. Robinson, London 1994, pp. 505-509 (trad. it. ried. in A. Mariuz, *Tiepolo*, a cura di G. Pavanello, Verona 2008, pp. 344-346); E.P. Bowron, *The Building of the Trojan horse, in Renaissance to Rococo: Masterpieces from the Wadsworth Atheneum Museum of Art*, New Haven 2004, pp. 94-96, n. 28.

È sintomatico che persino Adriano Mariuz non si sia soffermato sulla tela che quel tanto necessario nell'ambito del catalogo ragionato. Tuttavia lo studioso veneto ha colto l'insolita assenza di *gravitas* della scena, che gli appare percorsa invece da una vibrazione sussultoria. Il critico infatti addita la «schiera dei carpentieri che si affannano intorno all'opera immane: quasi una scena di cantiere, come si sarebbe potuta vedere nelle officine dell'Arsenale veneziano»⁴. Dunque pur entro una cornice iconografica di tenore elevato e all'antica, la tela di Hartford risulterebbe attraversata da spiriti contemporanei. L'impressione abbozzata in quelle righe ci sembra rivelatrice, e meritevole di una articolazione che si proverà a condurre in questo contributo.

Accogliendo una proposta di George Knox maturata sull'identificazione di alcuni fogli preparatori, Mariuz confermava una datazione intorno al 1773, poco dopo il ritorno a Venezia da Madrid⁵. In quel periodo Giandomenico, identificato come erede artistico del padre, affronta alcune commissioni impegnative nella veste di pittore di storia e di pale religiose in grandi dimensioni, dove il suo innato fuori ruolo lo conduce spesso a repliche ingessate di composizioni paterne, quasi di parodie.

In realtà molte scelte compositive e di dettaglio (il cavallo da tergo a destra, i bastioni turrati, le scale impennate) rimontano al repertorio degli affreschi giovanili del presbiterio della chiesa dei Santi Faustino e Giovita a Brescia del 1754-1755⁶, i quali a loro volta derivavano dal famoso ciclo di Ca' Dolfin con *Scene di storia romana* (oggi smembrato tra l'Ermitage di San Pietroburgo, il Metropolitan Museum of Art di New York e il Kunsthistorisches Museum di Vienna), il cui pannello con *La conquista di Cartagine*, oltre a una notevole affinità del tema, metteva in scena il cavallo scalpitante in primo piano a destra e la città murata sullo sfondo a sinistra⁷. Dunque alcuni spunti iconografici e di impalcatura compositiva si rapportano direttamente con episodi magniloquenti dell'opera paterna, e proprio entro tale continuità sarà interessante indagare deroghe e sottili innovazioni.

Sembra inoltre rilevante notare che le analogie si moltiplicano e si precisano, all'interno della produzione immediatamente post-madrilena, nel ciclo di otto tele con *Storie*

4 Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), pp. 344-345.

5 G. Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo: a study and Catalogue raisonné of the chalk drawings*, Oxford 1980, I, pp. 108, 140-241, 300-311; II, pl. 300-308. Per una trattazione saggistica della produzione post-madrilena: Ivi, I, pp. 76-79.

6 Sugli interventi di Tiepolo nella chiesa bresciana: C. Boselli, *La datazione degli affreschi di Giandomenico Tiepolo nella Chiesa dei SS. Faustino e Giovita in Brescia*, in *Venezia e l'Europa*, Venezia 1956, pp. 366-367; Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), p. 49; P.V. Begni Redona, *Pitture e sculture in San Faustino*, in *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia*, Brescia 1999, pp. 97-236 (segnatamente: *Gli affreschi di Giandomenico Tiepolo*, pp. 114-133); S. L'Occaso, *Novità nel Bresciano (e oltre) per la pittura veronese e veneta del Settecento*, "Verona Illustrata", 2016, pp. 51-58, in particolare p. 57.

7 Per un'analisi dettagliata della decorazione di palazzo Dolfin si veda la schedatura di K. Christiansen, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico-Museo del Settecento Veneziano, 6 settembre-8 dicembre 1996; New York, Metropolitan Museum of Art, 24 gennaio-27 aprile 1997), a cura di K. Christiansen, London 1996, pp. 86-103.

della *Passione di Cristo*, dipinte a Venezia nel 1772 ma destinate al convento di San Filippo Neri a Madrid e oggi al Museo del Prado⁸. La serie di dipinti in formato quasi quadrato presenta tagli compositivi estremamente originali, con le figure in secondo piano non graduate prospetticamente, ma emergenti da dossi o da piani trasversali che tagliano la persona, e da cui spuntano singoli dettagli come braccia, volti, copricapi all'orientale. Le scene, in alcuni casi, paiono concepite per contenere come in un fondo di magazzino gli emblemi – fatti a pezzi o malamente arrovesciati – della pittura aristocratica di Giambattista, ma anche di una tradizione più antica e segnatamente tizianesca (citata per esempio nella *Deposizione nel sepolcro*). Busti romani, epigrafi marmoree, vessilli imperiali occhieggiano frammisti a scale, travi, fasci di corde, attrezzi da carpentiere su suoli sconnessi, come manufatti di un set cinematografico dismesso. In questo scenario si riconoscono le pose agitate dei fustigatori che saranno quelle dei Troiani, il traliccio della Croce che diverrà l'impalcatura del cavallo, le diagonali delle scale a pioli inclinate.

Del dipinto di Hartford esiste un bozzetto, conservato alla National Gallery di Londra⁹ (fig. 2). Complessivamente fedele all'opera in grande, è accompagnato nella medesima collezione da un altro bozzetto di formato, misure e tecnica identici, raffigurante *L'ingresso del cavallo entro le mura di Troia*¹⁰ (fig. 3). Più conosciuto del precedente, o meno malnoto, questo secondo piccolo dipinto è meglio risolto ed equilibrato nella struttura, con il gruppo di Troiani che spinge la «macchina fatale» a cui risponde quello, femminile e variopinto, che traina il cavallo impugnando le funi tese. Sul fianco del simulacro ligneo compare la scritta «PALADI | VOTVM», interpolazione del pittore

8 Per tale ciclo ci si riferisca a Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), pp. 80-81; Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo*, cit. (vedi nota 5), I, p. 305; J.J. Luna, A. Ubeda de los Cobos, *Pittura europea del siglo XVIII*, Madrid 1997, pp. 145-148; A. Ubeda de los Cobos, *Giandomenico Tiepolo 'The Crown of Thorns'*, in *Italian Masterpieces from Spain's Royal Court*, catalogo della mostra (Melbourne, National Gallery of Victoria, 16 maggio-31 agosto 2014), Melbourne 2014, p. 226. Nell'impossibilità di illustrare qui più di una scena, si rimanda a confronti specifici con la *Flagellazione*, la *Salita al calvario* e la *Deposizione dalla croce*.

9 Giovanni Domenico Tiepolo, *The Building of the Trojan horse*, Londra, The National Gallery, inv. NG3318, olio su tela, 38,8 x 66,7 cm. Piccole varianti consistono nella modifica del campanile, che svetta all'interno delle mura della città, poi sostituito da una torre merlata, e dall'assenza di una delle figure affaccendate ai piedi del cavallo, un giovane vestito d'azzurro, recante una cesta, seduto all'estremità destra della composizione nella versione finale, ma preparato dal pittore in un disegno a matita nera del Museo Correr, vedi *infra*.

10 Giovanni Domenico Tiepolo, *The Procession of the Trojan Horse into Troy*, Londra, The National Gallery, inv. NG3319, olio su tela, 38,8 x 66,7 cm. Entrambi i bozzetti entrarono alla National Gallery nel 1918, la prima notizia di un passaggio dei pezzi è del 1833, a una vendita anonima londinese, poi attraverso acquirenti privati e gallerie. Inizialmente ritenuti di Giambattista, furono devianti verso Giandomenico da Fiocco nel 1929 (G. Fiocco, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Verona 1929, p. 70). Michel Levey, nello schedare i dipinti per il catalogo delle scuole italiane del Settecento, cita una lettera negli archivi del museo in cui C.C. Cunningham (1955) afferma di aver sentito parlare di un dipinto in grande della «procession of the Trojan horse» presso Sedelmeyer. Probabilmente si trattava della stessa opera menzionata – ma non illustrata – in «Pantheon» nell'aprile 1930, dove era indicata presso De Motte (M. Levey, *National Gallery Catalogues. The Eighteenth Century Italian Schools*, London 1956, I, pp. 105-107). Ulteriore bibliografia: A. Morassi, *A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him*, London 1962, p. 17; Mariuz, *Giandomenico Tiepolo* [1971], cit. (vedi nota 3), p. 121, figg. 268-269.

che allude allo stratagemma degli Achei di far credere che il cavallo fosse un atto di risarcimento ad Atena per l'offesa arrecatale con il furto del Palladio. Anche nell'analisi di questi bozzetti, Mariuz rileva l'anomalo trattamento del tema classico da parte del pittore, che trasgredisce le regole di una rappresentazione paludata e dove «i suoi antichi invece sgambettano frenetici e minuscoli come lillipuziani»¹¹.

Infine, esiste prova di un terzo elemento di questa serie, rappresentato da un bozzetto raffigurante *l'Incendio di Troia e la fuga di Enea*, pubblicato in "Pantheon" nel 1930 e poi presso D'Atri a Parigi nel 1938, anno in cui presenziò all'esposizione sui Tiepolo a Chicago, oggi conservato presso lo Sinebrychoff Art Museum di Helsinki¹² (fig. 4).

Complessivamente quindi siamo in presenza, o in assenza, di un nucleo organico di tre opere in piccolo dalle quali è altamente presumibile siano state tratte altrettante versioni in grande, come resta testimoniato nel caso di Hartford e dalle citazioni della tela De Motte-Sedelmeyer, oggi irreperibile. Va ipotizzata l'esecuzione di un ciclo unitario di almeno tre dipinti di grande formato, con un accentuato sviluppo narrativo in orizzontale, come per una estesa decorazione parietale con teleri raffiguranti episodi della caduta di Troia¹³.

Catherine Whistler ha ipotizzato che questo «lavoro molto importante, eppure poco noto» comprendesse anche altre scene e che fosse destinato a un palazzo veneziano, sottolineando che il tema della caduta di Troia aveva goduto di particolare fortuna alla fine del Settecento e nell'età neoclassica, «per le sue implicazioni morali e per le lezioni storiche» che l'episodio conteneva¹⁴. Altrettanto tipica del gusto dell'epoca sarebbe, insieme all'erudizione classica, l'esigenza per una ricostruzione archeologica, caratteri che – secondo la studiosa – si riscontrano nel ciclo tiepolesco, sebbene sottoposti all'interpretazione personale del pittore, che tende a sostituire il rigore della rievocazione storica con l'attenzione alla concretezza dei dettagli.

11 Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), p. 90.

12 Olio su tela, 41,9 x 55,8 cm, dunque meno allungato, ma non sappiamo se dall'origine o a causa di decurtazioni occorse nel tempo. Cfr. Levey, *National Gallery Catalogues*, cit. (vedi nota 10), p. 106 nota 4; *Loan Exhibition of Paintings, Drawings and Prints by the Two Tiepolos Giambattista and Giandomenico*, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute, 4 febbraio-6 marzo 1938), Chicago 1938, n. 28 (come Giambattista Tiepolo); precedentemente riprodotto in "Pantheon", aprile 1930, p. 199.

13 Per quanto concerne l'ignota committenza, il nome della famiglia napoletana dei Pignatelli, citato nella documentazione del museo di Hartford all'origine della linea di provenienza del dipinto (cfr. nota 2), non compare in studi recenti di vasto respiro sul collezionismo e mecenatismo veneziano del Settecento (cfr. *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009; *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, I-II, Venezia 2010-2011).

14 C. Whistler, *L'occhio critico: osservazione, emulazione e trasformazione nell'arte di Domenico Tiepolo (1727-1804)*, in *Le metamorfosi di Venezia. Da capitale di stato a città del mondo*, a cura di G. Benzoni, Firenze 2001, pp. 209-223, in particolare pp. 221-222. Un precedente che mostra segni di tale temperie va indicato nel fregio a monocromo con scene dall'*Iliade* eseguito da Giambattista Crosato nel 1750 per la villa Algarotti di Carpenedo, che si configura come una trascrizione letterale di episodi dal poema epico, da spiegarsi in relazione alla cultura classicista della famiglia Algarotti (per un'attenta lettura del ciclo e la sua contestualizzazione: D. Ton, *Giambattista Crosato: pittore del rococò europeo*, Venezia-Verona 2012, pp. 101-103, 324-331, n. 60). Alle scene del poema omerico è aggiunto un riquadro tratto dall'*Eneide* e raffigurante proprio la *Fuga di Enea da Troia*, con il cavallo ben visibile sul secondo piano (Ivi, p. 328).

Benché la datazione e il soggetto autorizzino considerazioni contestuali alla penetrazione dell'estetica neoclassica in area veneta, tuttavia crediamo che l'eccezione rappresentata da Giandomenico debba essere analizzata in altri termini – quelli a cui accennavano le parole di Mariuz – e che un primo indizio possa venire da un riesame dell'iconografia¹⁵.

Una nuova iconografia del cavallo di Troia

Celebre esordio del racconto di Enea sulle proprie peregrinazioni nel libro II del poema (vv. 13-267) il mito del cavallo era giunto a Virgilio da una lunga tradizione letteraria, attraverso la quale era diventato quasi proverbiale¹⁶. Di tale tradizione il poeta latino si serve liberamente, eliminando o inserendo particolari: il suo cavallo è di legno, non gli è riservata una descrizione dettagliata, si accenna alla mole smisurata («instar montis», v. 15), è una «machina» (vv. 46, 151) ma anche, per l'effetto psicologico sui Troiani e per la malvagità dell'inganno, un «monstrum» (v. 245). Non si precisano aspetti tecnici ma si dice che, per portarlo entro le mura, i Troiani vi adattarono ruote e funi (vv. 235-236)¹⁷.

Le occorrenze del cavallo di Troia nell'arte italiana della prima età moderna rappresentano evidentemente un sottinsieme dei cicli figurativi dedicati, con intenti letterari o allegorico-celebrativi, al poema. Benché quello del cavallo non sia uno degli episodi più frequentemente rappresentati rispetto ad altri soggetti dell'*Eneide* (come quelli inerenti a Didone o a Laocoonte), il tema gode di una certa fortuna nei secoli XV e XVI. *L'equus* viene evocato per lo più in relazione all'episodio dell'incendio, ma in questo caso è raramente protagonista e compare piuttosto come dettaglio del fondale della scena il cui soggetto principale è la fuga di Enea¹⁸.

15 Per un trattamento analitico delle problematiche connesse al rapporto di Giandomenico con soggetti classici si rimanda al catalogo della recente mostra dedicata alla commissione cronologicamente parallela di palazzo Valmarana Franco a Vicenza: *Tiepolo segreto*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 3 novembre 2017-17 giugno 2018), a cura di G. Beltramini e F. Magani, Milano 2017.

16 Per una antologia delle occorrenze nella letteratura antica e la discussione sulle varianti si rimanda alla voce *Equus Troianus* a cura di L. Bona Quaglia, in *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 354-355; ivi anche per rapidi ma precisi ragguagli sulla fortuna figurativa dell'episodio, sotto il paragrafo *Iconografia moderna*, a cura di F. Piccirillo, pp. 355-356.

17 Una sinossi dell'episodio è pleonastica nel corpo del testo: l'ideazione dell'inganno si attribuiva a Odisseo o a Epeo, a cui spettava la costruzione del cavallo (entrambi si nasconderanno nel ventre cavo). Il giovane greco Sinone viene lasciato come finto prigioniero sul lido per ingannare i Troiani, ai quali narra che il grande simulacro intende riparare il torto procurato ad Atena con il furto del Palladio per mano di Odisseo e Diomede: se rimarrà dove si trova garantirà il ritorno delle navi achee, al contrario se i Troiani apriranno le mura e lo collocheranno sulla rocca, il piano dei greci fallirà. L'ammonimento contrario di Laocoonte, punito con tragica morte da Atena, persuade i Troiani a fidarsi delle parole dell'impostore. Essi adattano ruote al cavallo, rovinano le mura e trascinano lo smisurato feticcio in città tra cori e danze. Nottetempo Sinone apre la porta da cui fuoriescono i soldati che fanno strage dei Troiani, mentre Enea, avvertito dall'ombra di Ettore e dall'apparizione di Afrodite, lascia Troia in fiamme con il padre Anchise sulle spalle, la sposa Creusa (che si perderà durante la fuga) e il figlio Ascanio.

18 Il testo di base che censisce i cicli virgiliani nell'arte non solo italiana e ne fornisce una prima schedatura e un repertorio di immagini è il catalogo della mostra *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*

L'ingresso entro le mura è iconografia più rara ma più centrata sul grande simulacro, e per il suo andamento adatta a raffigurazioni di formato orizzontale come fronti di cassone o fregi parietali. Per la prima tipologia sono noti vari esemplari attribuiti allo Scheggia, ad Apollonio di Giovanni e a Biagio d'Antonio. Si menziona di quest'ultimo il caso, peculiare, della spalliera conservata a Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1490-1495 circa, dove il cavallo, collocato su una sorta di trabattello, viene trascinato in una Troia in cui si discerne chiaramente la basilica di Santa Maria del Fiore con la cupola brunelleschiana¹⁹.

Nel secondo filone si collocano gli affreschi del celebre *Camerino dell'Eneide* nella Rocca di Scandiano, decorato da Nicolò dell'Abate per Giulio Boiardo intorno al 1540 (oggi conservati alla Galleria Estense di Modena), con il cavallo che si impone, da tergo, al centro del riquadro dedicato al libro II²⁰. E il ciclo a opera di allievi del maestro modenese, a Palazzo Leoni a Bologna, del decennio successivo, dove di nuovo il cavallo è protagonista nelle scene di Laocoonte che scaglia un dardo contro la sua mole, e quindi dell'ingresso in città.

In territorio mantovano, così penetrato di memorie virgiliane, va ricordato il ciclo di Bernardino Campi nella *Saletta di Enea* nel Palazzo del Giardino di Sabbioneta per Vespasiano Gonzaga, databile circa al 1584, dove la scena della processione è invece inquadrata frontalmente ed è poi seguita da quella della strage e dell'incendio²¹. Le

(Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 24 settembre-24 novembre 1981), a cura di M. Fagiolo, Roma 1981; sulle raffigurazioni del cavallo di Troia: pp. 97, 127, 136-137, 150-152, 157, e in particolare pp. 198-202. Gli studi di riferimento sull'iconografia rinascimentale dell'*Eneide* sono quelli di Vincenzo Farinella, articolati in numerosi approfonditi contributi, i cui fili sono riannodati nel catalogo della mostra: *Virgilio. Volti e immagini del poeta*, a cura di V. Farinella, Milano 2011, e segnatamente nel saggio a firma del curatore: *Raffigurare Virgilio, "dolcissimo padre": dialoghi tra arte e letteratura*, Ivi, pp. 27-83. Sul caso del ciclo dossesco per Alfonso I d'Este nel contesto degli altri cicli d'area padana nel Cinquecento si veda V. Farinella, *L'"Eneide" di Dosso per Alfonso d'Este (ed altre mitologie). Un esercizio di filologia ricostruttiva*, in *Il camerino delle pitture di Alfonso I, a cura di A. Ballarin, VI, Cittadella 2007*, pp. 299-342; Id., *Alfonso I d'Este. Le immagini e il potere: da Ercole de' Roberti a Michelangelo*, Milano 2014, e in particolare il cap. VIII, par. 2: *Il "Fregio di Enea" di Dosso Dossi: un modello etico per il principe*, Ivi, pp. 493-542. Va ricordata, presso la corte estense, l'esecuzione di arazzi a tema virgiliano (Farinella, *Raffigurare Virgilio*, cit. [vedi sopra], p. 44), tra i quali particolare rilievo per i nostri interessi potrebbe avere la citazione, in un inventario della guardaroba estense del 1580, di «un apparamento de razzi, à figure buoni della *Eneide*, detti del Caval di Troia» composto da nove pezzi di ingenti dimensioni (oltre tre metri di lato) nella *Camera del Cavallo* di palazzo Ducale (riferimenti precisi in Farinella, *Alfonso I d'Este*, cit. [vedi sopra], p. 541 nota 174).

19 In realtà la raffigurazione di Ilio è qui improntata a una sorta di repertorio di edifici e monumenti esemplari. Per una analisi di questo aspetto come per le informazioni tecniche e storiche sull'opera si rimanda alla monografia di R. Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milano 1999, pp. 168-171, 230.

20 Sul ciclo di Scandiano si vedano: G. Mancini, *Il camerino dell'Eneide della rocca Boiardo a Scandiano*, in *Nicolò Dell'Abate: storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau*, a cura di S. Béguin, Cinisello Balsamo 2005, pp. 263-269; D. Cuoghi, *L'Eneide a Scandiano, un'ipotesi iconografica*, in *I luoghi di Nicolò dell'Abate, Pitture murali e interventi di restauro*, a cura di A. Mazza, Novara 2007, pp. 107-126; Id., *Una nuova «ricostruzione» del Camerino dell'Eneide*, in *Nicolò dell'Abate alla corte dei Boiardo. Il Paradiso ritrovato*, catalogo della mostra (Scandiano, Rocca dei Boiardo, 10 maggio-11 ottobre 2009), a cura di A. Mazza e M. Mussini, Cinisello Balsamo 2009, pp. 121-129.

21 Per una lettura del ciclo virgiliano nel palazzo del Giardino si veda S. Grötz, *La saletta di Enea e il mito della città ideale*, in *Dei ed eroi nel Palazzo Giardino a Sabbioneta. Miti e allegorie per un principe umanista*, a cura di L. Ventura, Roma 2008, pp. 183-197.

varie disposizioni dell'*equus* (di fronte, di profilo e da tergo, a seconda dei successivi segmenti del racconto) si ritrovano a fine secolo nel fregio delle *Storie di Enea* commissionate a Ludovico Carracci in Palazzo Fava a Bologna (1590 circa), dove nello scomparto in cui viene trainato entro le mura, bardato con un collare a cui sono legate le funi tese, il grande cavallo incede con il passo del bronzeo prototipo capitolino²².

Tuttavia, del momento della costruzione del simulacro non mi è noto che un unico precedente, peraltro illustre: quello affrescato dagli allievi di Giulio Romano nella *Sala di Troia* del palazzo Ducale di Mantova nel 1538-1539²³ (fig. 5). Luogo centrale dell'appartamento voluto da Federico II a partire dal 1536, tutto improntato a concetti politici e marziali (vi erano annessi il *Camerino dei Cesari* già con le effigi di imperatori romani di Tiziano, la *Stanza delle Teste* con i ritratti di condottieri dello scultore Alfonso Cittadella, e comprendeva una *Sala dei Cavalli* con nove tele con i ritratti dei cavalli favoriti del duca), lo spazio venne decorato secondo un programma iconografico stabilito dall'umanista Benedetto Lampridio, precettore del principe Francesco. L'esecuzione materiale spettò agli allievi di Giulio Romano – Fermo Ghisoni, Rinaldo Mantovano e Luca da Faenza – di cui il maestro tuttavia non resterà soddisfatto. Di nuovo i cavalli sono protagonisti in tutta la sala e nelle scene della volta ne scalpitano a decine, tra epica e ippica.

Nel riquadro che qui concerne si osserva la mole del cavallo attorniata da un alto ponteggio, sul quale sono al lavoro numerosi carpentieri al comando della stessa Minerva. La costruzione si svolge in un anfratto boscoso, circondato da rupi e vicino al mare, dove sono all'ancora le navi achee, pronte a salpare per la vicina isola di Tenedo. In primo piano a destra compare un gruppo di guerrieri armati: uno di essi addita il simulacro mentre altri due si stringono la mano in dialogo, verosimilmente a significare le istruzioni date a Sinone²⁴. Il testo virgiliano è interpretato in conformità alle poche informazioni fornite nel poema, che accenna alla costruzione della grande mole del cavallo in legno di abete su ispirazione di Atena («*instar montis equum divina*

22 Per il complesso dei fregi carracceschi dall'*Eneide* in palazzo Fava si rimanda a S. Cavicchioli, *L'odissea di Enea. I fregi virgiliani dei Carracci e degli allievi in palazzo Fava a Bologna*, in *Ritratto e biografia. Arte e cultura dal Rinascimento al Barocco*, a cura di R. Guerrini, M. Sanfilippo, P. Torriti, Sarzana 2005, pp. 43-73.

23 Sull'appartamento di Troia in palazzo Ducale si vedano B. Talvacchia, *L'apparato decorativo dell'appartamento di Troia nel Palazzo Ducale*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 1° settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 392-393; R. Berzaghi, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano 1992, pp. 51-53; M. Ragazzino, *Le imprese decorative di Federico II*, in *Il Palazzo Ducale di Mantova*, a cura di G. Algeri, Mantova 2003, pp. 151-182, in particolare p. 166; R. Berzaghi, *L'appartamento di Troia. Giulio Romano in Palazzo Ducale*, "La Reggia", XXIII, 3, 2014, pp. 1-5; SIRBeC scheda OARL-MN020-00099, autore F. Massari, funzionario M. Sbravati, 2014. Per un'approfondita iconologia della sala si veda: J. Koering, *La sala di Troia de Jules Romain: l'histoire et ses complications*, "Studiolo", III, 2005, pp. 191-218.

24 Cfr. Koering, *La sala di Troia*, cit. (vedi nota 23), pp. 204-206. Secondo lo studioso questo gesto di accordo alluderebbe alle alleanze strette da Federico II con Alfonso d'Avalos e Hieronimo Mendoza nella coeva campagna per la riconquista del Monferrato contro le truppe francesi.

Palladis arte | aedificant»), dice che i guerrieri si nascosero nelle sue cavità e le navi in un golfo dell'isola di Tenedo, in attesa (vv. 15-22). Ma viene interpolato da Lampridio con il dettaglio dell'iscrizione, dall'*Equus Troianus* di Iginio: «DANAI MINERVAE DONO DANT», apposta sul basamento.

Se a questo punto torniamo a osservare la tela di Tiepolo, balza agli occhi una serie di incongruenze. In primo luogo la scena si svolge sotto le mura di Troia, il che ha poco senso perché in tal modo l'inganno sarebbe stato manifesto ai Troiani. La struttura lignea che circonda il cavallo non è più un ponteggio, ma un semplice traliccio. Inoltre sono presenti delle donne: una reca una fascina di legna, altre due osservano da lontano e una di esse regge un bambino in braccio. Anche queste presenze appaiono inconciliabili con l'episodio. Infine, benché alcune figure di carpentieri si arrampichino sul cavallo brandendo martelli e uno di loro issi una scala, si nota un'alacre attività a terra, con taluni che infilano assi piane sotto le zampe.

Alla luce di queste osservazioni sembra più opportuno riferire il dipinto di Tiepolo non al passo della costruzione del cavallo, bensì al suo approntamento, da parte dei Troiani, per essere condotto entro le mura, come descritto ai vv. 235-237: «accingunt omnes operi pedibusque rotarum | subiciunt lapsus, et stuppea vincula collo | intendunt...». Tale arrampicarsi e affaccendarsi intorno alla mole lignea per adattarvi funi, e infilarvisi sotto per sollevarlo e dotarlo di ruote, il tutto allo scopo di smuovere la macchina e trascinarla in città, sembra adattarsi con maggior precisione a ciò che il pittore veneziano ha raffigurato, producendo dunque un *unicum* iconografico che non ha né precedenti né riprese.

Più strettamente legata da un punto di vista narrativo alle altre due scene (quella del trasporto, appunto, e infine quella dell'uscita dei guerrieri), la rappresentazione dei Troiani che si affannano per procurare ottusamente la propria rovina corrisponde alla poetica di Giandomenico, sempre pervasa da un senso di tragicomica fatalità. Il primo colpo all'*aplomb* della partitura antichizzante viene dunque dalla scelta iconografica del pittore, la cui febbrile ironia contagia un grande tema epico, attualizzandolo in un'immagine di Settecento critico.

L'autoritratto nell'epos

All'interno della scena affollata, e di per sé già così sottilmente reinterpretata, c'è poi un dettaglio sorprendente, finora non segnalato dalla critica. Seduto in precario equilibrio su una trave diagonalmente appoggiata a un traliccio di tronchi, vestito di una lunga palandrana rosa, troviamo il pittore stesso, di spalle, intento a dipingere il cavallo stesso. Egli regge con la mano sinistra la tavolozza punteggiata di colori, mentre impugna il pennello nella destra (fig. 6).

Tra i cinque disegni preparatori a matita rossa e nera individuati da George Knox per singoli dettagli compositivi, tre si riferiscono a studi di braccia e mani che impugnano attrezzi da carpentiere, uno alla figura del giovane a terra all'estrema destra (mancante nel bozzetto e aggiunta quindi in questa fase intermedia) mentre il quinto è il preparatorio per l'autoritratto²⁵ (fig. 7). Giandomenico è abbigliato già come nel dipinto, con un accurato studio di pieghe e ombre, tagliato in basso all'altezza del ginocchio, e con la tavolozza ben visibile a sinistra. La presenza di questa figura è stata dunque ben meditata e fermamente mantenuta sin dall'inizio del processo creativo, comparando già nel bozzetto di Londra e venendo poi affinata attraverso lo studio grafico dei particolari. Ma la sua concezione, e contestualizzazione, sono così irruziali da stimolare alcune riflessioni.

Al di là del possibile gioco di parole tra “cavallo” e “cavalletto” (richiamato anche dalla forma del traliccio imbastito sul fianco del simulacro), l'invenzione dell'artista che si autoritrae mentre esegue la scena in cui si trova immerso, e per di più volgendo le spalle, presenta almeno tre ordini di problemi: il primo riguarda la presenza dell'autoritratto all'interno e in interazione con la scena dipinta; il secondo riguarda i possibili significati di un autoritratto che nega se stesso tramite la raffigurazione da tergo; il terzo, infine, riguarda la posizione del pennello, ovvero l'indicazione dell'artista circa il proprio atto creativo.

La tradizione dei pittori veneziani di inserire il proprio ritratto come spettatori della scena – con valore cioè oltre che di affermazione autoriale anche di testimonianza dell'evento rappresentato – è attestata dal primo Rinascimento. Nei celebri teleri che illustrano processioni religiose o assembramenti di folla in occasione di eventi miracolosi, i pittori veneziani notoriamente potevano collocare una propria effigie come segno di autografia e al contempo come testimoni devoti²⁶. L'uso rimase nella tradi-

25 I primi appartengono alle collezioni del Museo Correr a Venezia: fol. 7440r, *Studio di avambraccio e un martello*, matita nera, 180 x 210 mm; fol. 7440v, *Studio di una gamba*, matita nera, 180 x 210 mm; fol. 7414, *Mani che reggono una scala*, matita nera, 178 x 155 mm; fol. 7166, *Studio di figura*, matita rossa, 210 x 180 mm (Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo*, cit. [vedi nota 5], I, pp. 140-141, B.99-101). L'altro si trova all'Ermitage di San Pietroburgo, fol. 35145, *Studio di uomo seduto*, matita rossa, 210 x 240 mm (Ivi, I, p. 108, B.69).

26 Su questo tema e sulle tipologie degli autoritratti dei pittori veneziani del Cinquecento si vedano: K.T. Brown, *The Painter's Reflection: Self-Portraiture in Renaissance Venice: 1458-1625*, Firenze 2000; W. Rearick, *The Venetian Self-Portrait. 1450-1600*, in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze 2002, pp. 147-180. Negli esempi celebri di Gentile Bellini, come nella *Predica di san Marco ad Alessandria* (Milano, Pinacoteca di Brera), l'autoritratto in primo piano con la toga rossa e la catena d'oro ricevuta da Maometto II è orgogliosa affermazione del proprio *status* sociale e del ruolo all'interno della Scuola Grande di San Marco, al punto che, secondo Philip Sohm, si configura come monumento a se stesso, diventando misura proporzionale di tutta la composizione: P. Sohm, *The Scuola Grande di San Marco 1437-1550. The Architecture of a Venetian Lay Confraternity*, Ph.D. Dissertation, The John Hopkins University, New York-London 1982, pp. 247-248. Omar Calabrese ha parlato per queste tipologie di autoritratto «dissimulato», di ritratto «in assistenza» (a seconda della funzione svolta dal personaggio con le fattezze del pittore), o «criptoritratto» come orante, osservatore, ecc... Comunque il semiologo considera tali forme di inserimento del sé nel quadro come generalmente precedenti alla nascita dell'autoritratto in quanto genere autonomo: O. Calabrese, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Firenze, 2010, segnatamente per questa argomentazione le pp. 49-77.

zione veneziana alternandosi a quello, esplorato in modo multiforme da Tiziano, di autoritrarsi nei panni di personaggi sacri o mitologici, impersonando soggetti diversi o anche concetti²⁷.

Un caso peculiare è quello dell'aneddoto boschiniano – oggi messo fortemente in discussione – che Veronese avesse inserito il proprio autoritratto insieme ai ritratti di Tiziano, Tintoretto e Jacopo Bassano, tutti in veste di musicisti, nel quartetto che campeggia al centro del ciclopico telero eseguito per il refettorio del convento di San Giorgio Maggiore raffigurante *Le nozze di Cana* (Parigi, Musée du Louvre)²⁸. Le controargomentazioni della critica recente sono persuasive, ma il fatto che lo scrittore seicentesco trovasse pertinente identificare nelle fisionomie dei musicisti i volti dei maggiori pittori del Cinquecento veneziano potrebbe intendersi come implicita conferma di una prassi di mascheramento, che può aver indotto a una sovrainterpretazione.

In ogni caso, tra Cinque e Seicento Palma il Giovane continuò a occhieggiare, in vesti contemporanee, tra le figure secondarie delle sue pale d'altare, e nel secolo successivo Giambattista Tiepolo si introdusse spesso nei suoi affollati affreschi, a volte con la propria identità e a volte sotto mentite spoglie, dalle giovanili scene bibliche nel palazzo arcivescovile di Udine, al *Banchetto di Antonio e Cleopatra* in palazzo Labia, a Würzburg e in altre occasioni²⁹.

Nessuno di questi pittori però sta dipingendo. Essi prendono semplicemente parte, in un modo o nell'altro, alla scena evocata, ma non stanno “creando” la scena in quello stesso momento, come invece accade nel quadro di Giandomenico.

D'altro canto i pittori che si ritraggono in atto di dipingere – ed è questa un'altra categoria ampiamente censita negli studi sull'autorappresentazione d'artista³⁰ – solita-

27 Le due tipologie di auto-rappresentazione sono schematizzate da Brown, *The Painter's Reflection*, cit. (vedi nota 26), con le formule che contraddistinguono i capitoli: *The Artist as a Participant* (pp. 57-67) e *The Artist in Guise* (pp. 69-84). Si rammentino i casi dell'*Adorazione della Trinità* del Prado – dove l'effigie del pittore compare tra gli oranti in contemplazione, o dell'*Apollo scortica Marsia* di Kromeriz – dove l'anziano artista impersonerebbe re Mida, o ancora dell'*Allegoria della Prudenza* di Londra, tutta imperniata su una ritrattistica “familiare”. Per i primi due si vedano sia Brown, *The Painter's Reflection*, cit. (vedi nota 26), p. 62, figg. 23-24 (con il convincente confronto tra l'opera madrilena e l'incisione di Cornelis Cort) sia Rearick, *The Venetian Self-Portrait*, cit. (vedi nota 26), p. 168 nota 51, dove la presenza delle sembianze del pittore nel Mida realizza «a melancholy meditation on the futility of artistic aspiration». Per un'approfondita interpretazione della *Prudenza* si veda: J. Cranston, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000, pp. 119-124.

28 Per un riepilogo della questione e due opposte letture recenti: R. Cocke, *Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform*, Aldershot (Hants)-Burlington 2001, p. 173; M. Di Monte, *Veronese a Cana. 'De ludo revelandi cum figuris'*, “Venezia Cinquecento”, 17, 2007, pp. 141-148, in particolare pp. 158-161 note 36-38. Scetticismo è espresso anche da Xavier Salomon soprattutto per quanto riguarda le tradizionali identificazioni di Tintoretto e Bassano (comunicazione orale).

29 Sugli autoritratti di Tiepolo padre si veda A. Mariuz, *Giambattista Tiepolo: “Painting's True Magician”*, in *Giambattista Tiepolo*, cit. (vedi nota 7), pp. 3-13.

30 Una monografia autorevole, ricca di analisi penetranti, è quella di J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven-London, 1998. Per i nostri interessi si vedano in particolare i capitoli: *Visual Self-Representations*, pp. 25-40, e *The Self as Craftsman*, pp. 225-238.

mente si mostrano accanto al cavalletto su cui è collocato il dipinto, spesso a uno studio di abbozzo o comunque incompiuto, e volgendosi di tre quarti verso il riguardante.

Gli autoritratti di questa tipologia sono molti, e per restare in ambito veneziano potremmo citare l'autoritratto di Giulio Carpioni o quello di Palma il Giovane (fig. 8; entrambi a Milano, Pinacoteca di Brera) in cui i due artisti celebrano al contempo il proprio rango (Carpioni abbigliato con ampio drappeggio e laureato, Palma in lussuosa pelliccia) e la fusione di sé con la propria arte, di cui dichiarano gli strumenti (tavolozza e pennello) e l'oggetto (la tela dipinta). In questi casi l'immagine del pittore si carica di significati in senso intellettuale, psicologico e sociale, e si stringe il nesso con l'arte da loro praticata.

Vi sono, soprattutto a partire dal Seicento, eccezioni vistose o variazioni sul tema, che prevedono scene corali, giochi di specchi, livelli graduati di lettura (come nei casi arcinoti di Velazquez e Rembrandt), ma in Italia gli artefici si dimostrano meno anticonvenzionali. L'autoritratto inserito da Carlo Maratti nell'*Ascesa di Niccolò Maria Pallavicini al tempio della virtù* (1705, Stourhead House, Wiltshire, UK) mostra il pittore di fronte all'osservatore, seduto su un podio di marmo sull'avampiano della raffigurazione (pertanto in certa misura staccato da essa) mentre si volge a guardare la scena che ha luogo alle sue spalle, per replicarla sulla tela di cui ci mostra il tergo. In nessun modo siamo ingannati sul senso della presenza dell'autore nel quadro: egli si autodichiara nella funzione di encomiasta e come momento del mecenatismo di Pallavicini, al quale è legato da fraternità di ideali artistici³¹.

Più prossima al telero veneto, ma solo in apparenza, è la complessa *Allegoria delle paci di Utrecht e Rastadt* di Paolo De Matteis (dopo il 1714, Houston, The Museum of Fine Arts) dove il pittore si autoritrae nell'atto di dipingere la tela ormai compiuta, rivolgendo un fiero sguardo allo spettatore, mentre una vasta scena allegorica con personificazioni cristiane e mitologiche inerenti alla conclusione della guerra di successione spagnola circonda con enfatico turbinio l'autore e la sua opera. La convenzionalità del repertorio è addirittura stucchevole, ed è riscattata solo dal guizzo di collocarsi con la propria tela entro la cornice di personificazioni. In questo caso, tuttavia, la collocazione dell'artista non incide sul significato del dipinto, nella cui doppia bardatura allegorica sentiamo solo il rimbombo di un'intenzione celebrativa. A fini autocelebrativi rispondono anche la figura elegante e il cipiglio, mentre il pennello si appunta sulla tela sorretta da un Atlante. Al contrario, Tiepolo sta letteralmente dipingendo la scena epica in cui è immerso, senza distacco e quasi a capofitto (e infatti non ne vediamo il volto).

Per quanto riguarda la scelta di rappresentarsi di spalle, esiste una casistica di autoritratti in cui gli artisti enfatizzavano tale veduta, tuttavia per lo più associata a un gioco di rimandi interni che cospiravano nello svelarne per via indiretta l'identità e

³¹ Per ogni aspetto riguardo a quest'opera programmatica si rimanda a S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995.

l'abilità, quest'ultima allusa proprio dall'ellissi del soggetto³². Le motivazioni per una scelta compositiva di questo tipo possono essere diverse: può trattarsi di un atto di modestia, o del rifiuto di uno schema retorico consolidato, o di una «dissimulazione onesta di una malcelata ambizione»³³.

In ambito veneziano un caso per noi rilevante è rappresentato dallo *Zeusi e le modelle* o *La Scuola del nudo* (Venezia, Palazzo Albrizzi) eseguito da Ludovico David intorno al 1675, in cui l'autore sceglie di ambientare l'aneddoto pliniano della commissione dell'*Elena* agrigentina entro uno studio d'artista³⁴ (fig. 9). Lo *Zeusi* di David ha in comune con il dipinto di Tiepolo il fatto di raffigurare il pittore (almeno parzialmente) di spalle e nell'atto di dipingere una scena se non mitologica quantomeno immaginifica, ma diversamente da questi propone ancora il diaframma della tela che divide l'autore dalla sua opera *in fieri*.

La tipologia dell'autoritratto d'artista “nello studio” è minoritaria ma non insolita tra Sei e Settecento³⁵, e in una riduzione borghese e sorridente la ritroviamo a Venezia, nello *Studio del pittore* di Pietro Longhi (1740 circa, Venezia, Ca' Rezzonico; fig. 10).

32 Se per la raffigurazione del soggetto di spalle sono ineludibili i precedenti giorgioneschi e lotteschi del cosiddetto *Ritratto di Girolamo Marcello* e del *Triplo ritratto di orefice* (entrambi a Vienna, Kunsthistorisches Museum), occorre tuttavia sottolineare che non si tratta di autoritratti d'artista. Esempio emblematico di questa tipologia è invece un'opera come l'*Autoritratto con amico architetto*, 1580-1590 (Würzburg, Martin Von Wagner Museum der Universität Würzburg) di Giovanbattista Paggi, dove il soggetto percepito dapprima come principale è l'architetto ritratto di schiena, le cui sembianze compaiono allo specchio nel quale tuttavia appare anche il viso del pittore, che l'amico segna a dito, rivelandone così la priorità. Il doppio ritratto rientra nella categoria della *Freundschaftsbild*, o *Friendship Portrait*, inaugurata da Raffaello e Giorgione, e nella fattispecie si configura come una meditazione sul tema del 'paragone': dimostrando come la pittura sia in grado di rappresentare simultaneamente fronte e retro di un soggetto, in ciò eccellendo sulla scultura (per questo esempio e l'argomentazione si rimanda a Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. [vedi nota 30], p. 130). Oppure l'intrigante *Autoritratto* dell'austriaco Johannes Gump, 1646 (Firenze, Galleria degli Uffizi), dove il pittore si mostra di spalle al centro di un tondo in cui pone a sinistra uno specchio in cui appare il suo volto, e a destra la tela in cui egli sta dipingendo le proprie fattezze. Lo sguardo angolato in modo diverso tra specchio e tela, le molteplici geometrie dei formati e la lite in primo piano tra il cane che ringhia e il gatto che rizza il pelo, sono tutti dettagli eloquenti della dimensione di sfida alle convenzioni che questo arguto autoritratto si proponeva, nello spirito barocco del gioco di bravura e della variazione (anche quest'opera è analizzata in Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. [vedi nota 30], pp. 27-28).

33 Calabrese, *L'arte dell'autoritratto*, cit. (vedi nota 26), p. 352.

34 Su questo dipinto e sul tema dell'autoritratto d'artista nel Seicento veneziano si veda L. Borean, *L'artista e il suo doppio. Ritratti di pittori del Seicento veneziano*, “Artibus et Historiae”, 70, 2014, pp. 61-82.

35 Basti citare, per esempio, la celeberrima *Arte della pittura*, o il *Pittore e la modella*, di Jan Vermeer (1666 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum): per un'analisi della struttura del dipinto olandese si veda J. Hall, *The Self-Portrait. A Cultural History*, London 2014, pp. 142-145, e in generale per il tema dell'autoritratto in *atelier* tutto il capitolo *The Artists' Studio*, pp. 130-160. Un noto esempio settecentesco di ritratto d'artista di spalle è quello di Chardin, *Ritratto di un allievo nello studio*, 1738 circa (Fort Worth, The Kimbell Museum of Art). Il dipinto non è un autoritratto, ma l'immagine di un apprendista che, seduto per terra, è intento a copiare da un'accademia a matita rossa appesa al muro. Chardin ha replicato il soggetto in numerose versioni, sottolineando il concetto dell'importanza di una rigorosa attuazione del metodo di apprendimento dell'Accademia di Francia, grazie al quale l'allievo, che dapprima è *tabula rasa* come la tela mesticata ma vuota sulla sinistra, acquisisce gradualmente le necessarie competenze artistiche. Il messaggio dell'opera non richiede un'identificazione o un riconoscimento del disegnatore che vi compare. Inoltre Chardin enfatizza l'applicazione assorta dell'apprendista, senza disturbarlo, e anche a questo intento corrisponde la veduta di spalle.

Vestito di una palandrana verde sul cui colletto scivolano boccoli bruni, Longhi stesso, di spalle, riproduce in ovale il mezzobusto della dama, rigidamente compresa nel ruolo, mentre il suo cavaliere sosta in piedi, con la bautta scostata dal volto. Il delizioso dipinto è sottilmente giocato sul binomio realtà/apparenza – i due volti della dama, uno vero e uno finto, cui si appaia il doppio volto della maschera – che ne riscatta briosamente la discesa nella scenetta di genere.

In un dipinto di questa concezione – sorta di versione veneziana settecentesca de *Il pittore e la modella* di Vermeer – il pittore di spalle ritrae qualcuno o qualcosa che è sotto la propria osservazione nell'*atelier*, non la scena stessa in cui è inserito. Sussiste sempre un *séparé*, la tela sul cavalletto, che fa da discriminare tra il complesso della raffigurazione e la porzione di essa che il pittore sta riproducendo. L'osservatore del quadro è collocato in una posizione privilegiata, può vedere il lavoro dell'artista nel suo compiersi, sbirciando alle spalle del pittore: ma costui non sta dipingendo la scena, soltanto il proprio modello.

Nell'invenzione di Tiepolo, invece, in una sorta di meta-pittura l'artista partecipa alla scena dipinta. Non c'è soluzione di continuità tra i due momenti: egli si è arrampicato sul traliccio/cavalletto e dipinge mimetizzandosi tra le altre figure di spalle.

Un passo decisivo in direzione di questo cambio di prospettiva è offerto dallo straordinario autoritratto del padre Giambattista nella tela che ha come soggetto un altro pittore celebre dell'antichità: *Apelle che ritrae Campaspe* (1726-1727, Montreal, Museum of Fine Arts; fig. 11). Tiepolo vi si autoritrae nel ruolo dell'artista greco e contestualmente conferisce alla favorita di Alessandro Magno le fattezze della propria moglie, Cecilia Guardi³⁶.

Giambattista accosta due mondi/spazi incomunicanti: l'interno del proprio studio, con i quadri appoggiati alla parete, e la scena classica, con i suoi protagonisti, i soldati e la statua di Ercole. I dipinti di tema religioso in secondo piano riproducono verosimilmente opere reali del pittore, con ciò rinforzando il carattere autoreferenziale dell'immagine³⁷. Egli è (tra)vestito con un colbacco di pelliccia e nel suo voltarsi a osservare Campaspe in un certo senso la crea, o per meglio dire rievoca tutta la visione antica che si materializza secondo le forme della propria immaginazione. L'artista, seduto al cavalletto, al centro del dipinto, è la cerniera tra i due mondi: uno vero e l'altro ricreato³⁸.

Pubblicato mezzo secolo prima del telerò virgiliano, l'*Apelle* ne è in qualche modo il precedente. L'invenzione compositiva è paragonabile, ed è come se i due dipinti di padre e figlio portassero a due risultati diversi ma condividessero il pensiero di base,

36 Per una lettura dettagliata si rimanda alla scheda dell'opera di K. Christiansen in *Giambattista Tiepolo*, cit. (vedi nota 7), pp. 84-86, n. 11.

37 Per i possibili riscontri vedi *Ibidem*.

38 Cfr. Mariuz, *Giambattista Tiepolo*, cit. (vedi nota 29), pp. 10-11.

che è quello di inserire la propria persona nell'episodio storico-mitologico per reinterpretarlo in chiave contemporanea.

Nel dipinto di Montreal, la storia pliniana è pretesto all'orgogliosa auto-affermazione del pittore, che incarna Apelle, dona a Campaspe il volto di sua moglie, e accatasta i propri quadri alle paraste doriche. L'inserimento di sé è assertorio e l'antichità è utilizzata come un palinsesto modificabile con ironia, al fine di sottolineare l'atto deliberato dell'artista-demiurgo.

In quello di Hartford l'epica viene aggrottescata (scale, martelli, dorsi sotto sforzo, braccia che mulinano in aria) e l'autoritratto si nega contestualmente all'abolizione del registro tragico. Non c'era alcuna ragione per cui Giandomenico avrebbe dovuto rappresentarsi a viso aperto né con fierezza nel momento in cui ritraeva la scena autodistruttiva dei troiani come un cantiere in smobilitazione. Egli vi partecipa con la stessa alacrità; a questo scopo risponde l'esigenza di ritrarsi nella scena e di spalle.

Quello della complicità di Giandomenico verso i soggetti da lui satireggiati è un aspetto fondamentale della sua poetica. E la peculiare aura che egli conferisce alle figure inquadrata da tergo, così pervasive nella sua opera, deriva precisamente da tale impostazione.

Il problema è rientrato nelle riflessioni degli studiosi di Settecento veneziano – soprattutto di Adriano Mariuz – che ne ha dipanato il senso in una serie di notazioni lasciate cadere a proposito delle opere in cui compaiono queste mute carrellate di uomini, donne e maschere che ci voltano le spalle e risultano come isolati, insondabili³⁹. Gli esempi sono troppo noti per essere ricordati e vanno dalla Foresteria di villa Valamarana (1757) agli affreschi già nel portego della villa di Zianigo e ora a Ca' Rezzonico (1791), includendo le diverse versioni del celeberrimo *Mondo Nuovo* e una folta serie di disegni e incisioni.

È stato enucleato il ruolo fondativo dei fogli di caricature paterni che, come quelli di Anton Maria Zanetti, proponevano sovente le figure da tergo per enfatizzarne i difetti e far assumere all'osservatore una posizione privilegiata per il dileggio della vittima inconsapevole⁴⁰. Ma è stato delucidato il divario che separa tale «ritratto cari-

39 Notazioni che Giuseppe Pavanello ha collezionato e inserito, dotandole di un filo narrativo, nell'incastro di citazioni che punteggia il saggio: "Tutta la vita, dal principio alla fine, è di una comica assurdità", ovvero "il segreto di Pulcinella", in *Tiepolo. Ironia e comico*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 3 settembre-5 dicembre 2004), a cura di A. Mariuz e G. Pavanello, Venezia 2004, pp. 15-55. Il catalogo si configura come una messa a fuoco fondamentale per il trattamento analitico di questo sfuggente aspetto della produzione tiepolesca. Sulla figura di spalle, specificatamente: pp. 17-18, 35-36, 49, 54. Si vedano anche, incidentalmente, W. Barcham, *Picturing the Pursuit of Happiness in the Veneto countryside: Giandomenico Tiepolo's paradoxical peasants in the Villa Valmarana, Vicenza*, in *Happiness or its absence in art*, a cura di R. Milano e W. Barcham, Newcastle upon Tyne 2013, pp. 91-106; D.A. Spieth, *Giandomenico Tiepolo's Il Mondo Nuovo: Peep Shows and the "Politics of Nostalgia"*, "The Art Bulletin", XCII, 3, 2010, pp. 188-210; K. McHale, *Child's Play? Giandomenico Tiepolo's Punchinello Drawings and the Fall of Venice*, "Master Drawings", 50, 2012, pp. 95-114, in particolare pp. 98, 110.

40 Su Zanetti si veda ora il lavoro di E. Lucchese, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 2015. Il catalogo scheda numerosi ritratti caricaturali "di spalle" eseguiti dal disegnatore (per un consuntivo: p. 221) come quello strepitoso di Canaletto (p. 315, n. 59.II), o quello

caturale» che è collegato all'indietro al mondo barocco, berniniano, dell'esagerazione e della distorsione, rispetto alla «satira di costume» a cui approda Giandomenico sottraendo a tali anti-ritratti il loro carattere individualistico, ed estendendolo a una intera categoria di personaggi indifferenziati, accomunati dall'appartenere al medesimo momento storico e dal partecipare al medesimo rito sociale⁴¹.

Se l'attività di caricaturista di Giandomenico è sostanzialmente nulla⁴², nel suo trasferire e serializzare le figure di spalle dei fogli paterni nella dimensione e nel rango dell'affresco egli rivela intenti di visione collettiva ben oltre la misura caricaturale dello schizzo a matita. La satira della società contemporanea così illustrata, a cui il pittore non si sottrae, può anche passare attraverso la messa in ridicolo di una scena epica, purché l'artefice non ne prenda le distanze.

Egli condivide il destino dei personaggi che «attendono la propria razione di sogni» nella felliniana *parade* del *Mondo Novo*, allineati come «anonimi birilli manovrabili da qualunque ciarlatano, proprio sagome da tiro al bersaglio pronte a franare l'una sull'altra alla minima spinta»⁴³. E solidarizza con l'incerta combriccola circense della *Passeggiata sotto la pioggia* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art) che «sembra abbia il significato di un congedo definitivo. [...] Un pathos da finale chapliniano»⁴⁴. Infine, si ripropone in un altro, ed estremo, autoritratto di spalle a Zianigo, nella scena della *Passeggiata a tre*, dove secondo la critica si assisterebbe alla consapevole e – come al solito – amaramente divertita rappresentazione di un *ménage à trois*, in cui l'anziano pittore mostra di saperla lunga sulla tresca ordita 'alle sue spalle' dalla giovane moglie e dal nipote, e vi contrappone la fedeltà del cane, ignara parodia dei superbi levrieri di Giambattista⁴⁵ (fig. 12).

celebre di Sebastiano Ricci (p. 221, n. 32.V), ma soprattutto, ai fini del nostro discorso, due autoritratti (pp. 268, 293, nn. 39.I, 48.II) a proposito dei quali l'autore del volume commenta: «L'idea della figura ritratta di schiena, che potrebbe essere intesa come la traduzione visiva della derisione 'alle spalle' (cfr. Pavanello, "Tutta la vita", cit. [vedi nota 39]), sembra provenire da un'invenzione di Marco Ricci escogitata per ridicolizzare la mole dello zio Sebastiano, prototipo utilizzato anche da Ghezzi nella caricatura del più anziano bellunese» (p. 293).

41 Cfr. A. Mariuz, in *Tiepolo. Ironia e comico*, cit. (vedi nota 39), p. 32. Molto eloquente anche nell'accostamento a Watteau (p. 49). Ancora con precisione in Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), pp. 94-98.

42 Sull'argomento G. Knox, «Tomo terzo de caricature», in *Tiepolo. Ironia e comico*, cit. (vedi nota 39), pp. 119-122. Per l'unica eccezione, Ivi, pp. 144-145, n. 92.

43 Mariuz, *Tiepolo*, cit. (vedi nota 3), p. 120.

44 Ivi, p. 109.

45 Si tratta della passeggiata all'aperto che raffigura una donna di spalle a braccetto di due uomini, uno anziano egualmente di spalle, che guida il terzetto alzando il bastone da passeggio, e l'altro giovane, che si volta con espressione maliziosa a guardare la donna. I tre sono accompagnati da un magro levrieretto, che li segue con passo stentato. Dall'esame del carteggio tra Canova e il suo agente a Venezia Ferdinando Tonioli, cugino acquisito di Giandomenico con il quale Tonioli aveva ingaggiato complicate trattative per ottenere alcune opere del padre, è emersa la situazione economicamente non florida del vecchio Tiepolo e la strana condizione del suo matrimonio contratto in tarda età con la giovane Margherita Moscheni. Insieme a loro viveva un nipote di Giandomenico, Giambattista Bardese, orfano di madre, povero in canna. Alla morte del pittore, nella primavera del 1804, i nomi di vedova e nipote compaiono nelle lettere di Tonioli dalle quali traspare che i due hanno fretta di sposarsi e che il matrimonio verrà tenuto nascosto per un anno per rispetto

In questo giro di significati, tra autoironia e omissione del soggetto, tra compassione e correttezza, va letta la presenza di un contraddittorio “autoritratto di spalle” nel grande quadro del ciclo troiano. Per l'appunto come uno degli elementi, insieme a quella elettrizzata schiera di carpentieri, che «inietta una tensione capricciosa, gli conferisce un tono quasi *féérique*»⁴⁶ attraverso cui l'autore attualizza e smitizza dall'interno il soggetto aulico, azzoppandone le cadenze esametriche.

Al medesimo scopo concorre anche l'accento comico della posizione del pennello, se è vero che essa ha sovente una sua ragion d'essere nell'ottica degli autoritratti d'artista. Nell'*Apelle e Campaspe* Giambattista Tiepolo/Apelle appunta il pennello sul seno di Cecilia/Campaspe, in un'indicazione che riteniamo di poter leggere come una variante 'pittoresca' del gesto della mano appoggiata sul seno nell'*Allegoria dell'amor coniugale* di Tiziano (Parigi, Musée du Louvre), tradizionalmente riferito alla presa di possesso del marito sulla moglie, e interpretato da Jozef Grabski nel contesto dell'unità e purezza delle virtù matrimoniali⁴⁷.

Secondo Woods-Marsden una tendenza ricorrente degli artisti che si autoritraggono era quella di accreditarsi primariamente come disegnatori, anziché come pittori o scultori, in ragione della maggiore dignità intellettuale del disegno sulle arti, di cui è fondamento e che da esso procedono⁴⁸. Uno degli stratagemmi visuali con cui l'artista poteva indicare la sua essenza di disegnatore e di intellettuale era quello di apporre il pennello su un punto della raffigurazione che ne indicasse il contorno, la linea di demarcazione tra figura e sfondo. Nel caso del già citato *Autoritratto* di Palma il Giovane, il pennello tocca la spalla di uno dei soldati romani della *Resurrezione* raffigurata

del defunto (cfr. A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo nelle lettere di Ferdinando Tonioli*, in G. Pavanello, *Canova collezionista di Tiepolo*, Monfalcone 1996, pp. 77-83, ried. in Mariuz, *Tiepolo*, cit. [vedi nota 3], pp. 391-396, con l'ipotesi interpretativa del brano affresco che qui si riporta. L'argomento è stato ripreso da M. Favilla, R. Rugolo, *Il colore è luce*, in *Tiepolo. I colori del disegno*, catalogo della mostra [Roma, Musei Capitolini-Palazzo Caffarelli, 3 ottobre 2014-18 gennaio 2015], a cura di G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, Roma 2014, pp. 41-66, in particolare p. 62).

⁴⁶ Tiepolo. *Ironia e comico*, cit. (vedi nota 39), p. 31.

⁴⁷ J. Grabski, “*Mundus Amoris – Amor Mundus*”. *L'allegoria dell'amore di Tiziano nel Museo del Louvre*, “*Artibus et Historiae*”, 2, 1980, pp. 43-61. Per inciso si noti che l'interpretazione di Panofsky da cui quella di Grabski procede (E. Panofsky, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969, pp. 127-129) identificava nel dipinto del Louvre un autoritratto allegorico di Tiziano e della defunta moglie Cecilia, omonima della consorte di Tiepolo (sull'argomento anche Rearick, *The Venetian Self-Portrait*, cit. [vedi nota 26], pp. 161-162 nota 37).

⁴⁸ L'opinione e gli esempi sono tratti da Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. (vedi nota 30), pp. 142, 225-238. Parlante è il caso dell'*Autoritratto* di Baccio Bandinelli (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) in cui l'artista si presenta come autore del disegno a matita rossa dell'*Ercole e Caco*. Lo stesso Tiziano, in un autoritratto descritto da Sansovino nella collezione di Niccolò Renier, presentava se stesso «in atto di disegnare» – forse con intento polemico nell'ambito della contrapposizione tra le tradizioni veneziana e toscana. Sebbene l'originale sia perduto, una composizione che mostra l'artista come disegnatore sopravvive in versioni apocriefe e in una xilografia di Giovanni Britto del 1550, in cui Tiziano regge una tavoletta su cui disegna con uno stilo (Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. [vedi nota 30], pp. 228-229 nota 13). Per un'interessante versione riferita a Pietro Vecchia oggi a Washington, National Gallery of Art, cfr. Borean, *L'artista e il suo doppio*, cit. (vedi nota 34), p. 68, fig. 7.

sulla tela, per ribadire l'importanza della linea di contorno, associata alla pratica del disegno, sulla mera esecuzione pittorica⁴⁹. Ancora a Venezia, nel Seicento, nel menzionato *Zeusi e le modelle* di David, l'artista è intento a tracciare le linee di profilo dei nudi femminili sulla tela.

Si potrebbe dunque supporre che Giandomenico Tiepolo, appuntando il pennello lungo la curvatura dei possenti glutei del cavallo di Troia, intendesse effettuare una variazione ironica sul *topos* dell'autoaffermazione dell'artista come disegnatore, scegliendo un luogo meno nobile della spalla, ma egualmente deputato a delimitare il profilo del soggetto raffigurato. Ma forse si può tentare di leggere il dettaglio in senso più organico al significato complessivo del dipinto.

Come si è cercato di dimostrare, infatti, Giandomenico con la tela di Hartford porta la riflessione sul ruolo dell'artista in rapporto alla società di cui è membro, e lo fa ritraendosi di spalle, confuso tra i suoi simili, mentre dà gli ultimi tocchi di pennello ai glutei del cavallo di Troia, che la folla si affanna a smuovere e sospingere entro le mura. Come in una pagina di satira sociale, il tema epico è sottoposto a una riscrittura corrosiva, sigillata dall'atto impertinente del pittore che dileggia il simulacro stesso. L'immane e sinistra mole della tradizione iconografica è ora volgarmente apostrofata dal gesto dell'artista: con l'appuntare il pennello su quel dettaglio anatomico del cavallo il pittore dichiara un intento dissacratorio. Quando l'epica assume l'aspetto di una formicolante bramosia collettiva, come una scena di mercato tra i richiami dei piazzisti e il garrire di stracci colorati, il contributo dell'autore è uno scherzo smascheratore.

La funzione della pittura – lo indica la posizione del pennello, ma anche tutta l'arte di Giandomenico – è dunque quella, illuminista, di una rappresentazione critica. Essa svela con ironia le illusioni della società, che non è un principio astratto ma una folla di donne e uomini. Costoro, qui ingannati dal dono dei Danai, altrove – smessi i panni del travestimento letterario – saranno schierati di spalle in abiti contemporanei, attratti come falene dal mondo fittizio della lanterna magica, altra illusione dipinta.

49 Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, cit. (vedi nota 30), p. 238. Un'altra modalità era quella di rappresentarsi con un pennello molto sottile e impugnato come una penna, come nell'*Autoritratto* di Alessandro Allori, 1555 (Firenze, Galleria degli Uffizi), cfr. F. Quiviger, *The Brush in Poetry and Practice. Agnolo Bronzino's "Capitolo del pennello" in Context*, in *Poetry on Art. Renaissance to Romanticism*, a cura di T. Frangenberg, Donington 2003, pp. 101-113, in particolare p. 103.



1. Giandomenico Tiepolo, *I Troiani approntano il cavallo per introdurlo a Ilio*, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art



2. Giandomenico Tiepolo, *I Troiani approntano il cavallo per introdurlo a Ilio*, Londra, The National Gallery

Nella pagina a fianco

3. Giandomenico Tiepolo, *L'ingresso del cavallo a Troia*, Londra, The National Gallery

4. Giandomenico Tiepolo, *L'incendio di Troia*, Helsinki, Sinebrychoff Art Museum

5. Scuola di Giulio Romano, *La costruzione del cavallo di Troia*, Mantova, Palazzo Ducale, Sala di Troia





6. Giandomenico Tiepolo, *I Troiani approntano il cavallo per introdurlo a Ilio*, particolare, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art

7. Giandomenico Tiepolo, *Studio di pittore di spalle*, San Pietroburgo, Ermitage





8. Jacopo Palma il Giovane, *Autoritratto*, Milano, Pinacoteca di Brera





11. Giambattista Tiepolo, *Appelle ritrae Campaspe*, Montreal, Museum of Fine Arts

12. Giandomenico Tiepolo, *La passeggiata a tre*, Venezia, Ca' Rezzonico

Nella pagina a fianco

9. Ludovico David, *Zeusi e le modelle*, Venezia, Palazzo Albrizzi

10. Pietro Longhi, *Lo studio del pittore*, Venezia, Ca' Rezzonico





DELACROIX CONTRE GIRODET:
RÉFLEXIONS AUTOUR D'UN POÈME MÉCONNU*

Chiara Savettieri

Delacroix, Géricault et Girodet entre deux époques

Les critiques et les réserves d'Eugène Delacroix envers les peintres français de la saison néoclassique sont bien connues. L'artiste leur reproche la froideur, l'imitation stérile de l'Antiquité et surtout l'absence de toute qualité «matérielle» dans leur peinture: leur style fini et léché ne laisse pas transparaître leur intériorité¹. Pour Delacroix, en effet, la touche et en général, tout ce qui relève la main de l'artiste, son geste, de même que la couleur en tant que matière, sont les moyens d'expression de l'âme. Par exemple travaillant sur l'entrée *Exécution* dans son *Dictionnaire des Beaux-arts*, il écrit le 12 février 1857:

Le malheur des tableaux de David et de son école est de manquer de cette qualité précieuse sans laquelle le reste est imparfait et presque inutile. On peut y admirer un grand dessin, quelquefois de l'ordonnance comme dans Gérard, de la grandeur, de la fougue ou du pathétique comme dans Girodet, un vrai goût antique chez David lui-même dans les Sabines, par exemple: mais le charme que la main de l'ouvrier ajoute à tous ces mérites est absent de leurs ouvrages et les place au-dessous de ceux des grands maîtres consacrés. Prud'hon est le seul peintre de cette époque dont l'exécution soit égale à l'idée et qui plaise par ce côté du talent qu'on appelle la partie matérielle, mais qui est, quoi qu'on en dise, toute sentimentale, tout idéale comme la conception elle-même, qu'elle doit compléter nécessairement².

Une partie de ces critiques est réservée à Anne-Louis Girodet. Peintre et écrivain, ami de Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et d'autres intellectuels de l'époque, il rédigea plusieurs textes sur les arts parmi lesquels le poème *Le Peintre*³. Sa carrière

* Je remercie chaleureusement Bruno Chenique et Ornella Scognamiglio.

Cet essai est dédié à Sidonie Lemeux et à Bruno Chenique.

1 E. Delacroix, *Journal*, par M. Hannoosh, Paris 2009, I, 1^o février 1857, pp. 1097-1099.

2 Ivi, p. 1107.

3 La localisation de la plupart des manuscrits des œuvres littéraires de Girodet est inconnue; par contre les Archives Départementales des Yvelines conservent des copies manuscrites des originaux de Girodet, rédigées par Pierre-Alexandre Coupin, qui en 1829 publia en deux volumes les Œuvres posthumes de Girodet-Trioson, peintre d'histoire, suivies de sa correspondance; précédées d'une notice historique, et mises en ordre par P.A. Coupin, Paris. Les copies de Coupin transcrivent les textes de Girodet avec des ratures et

picturale, oscillant entre beauté idéale et expression, classicisme et anticlassicisme, est exemplaire des tensions et des contradictions de la culture artistique française entre XVIII^e et XIX^e siècle⁴. Delacroix apprécia sa *Révolte du Caire* (1810), toile aimée aussi par Stendhal qui la définit l'«ABC de l'expression»⁵: sur le chef-d'oeuvre girodettien de 1810 il ne cacha pas son admiration commentant le 11 avril 1824 «plein de vigueur, grand style»⁶. L'explosion de couleurs vives, la fougue des personnages, le dynamisme de la composition, l'ambiance exotique, le goût pour l'expression, l'attraction pour les sujets noirs et orientaux, ne pouvaient qu'intéresser le jeune Delacroix. Mais c'est une exception car en général il est assez sévère envers l'artiste montargois⁷.

D'ailleurs, à cette époque Delacroix était très proche de Géricault: leur lien commença dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin vers 1815⁸, date probable d'un magnifique portrait de Géricault de son ami (coll. particulière)⁹ (fig. 1). Delacroix l'admirait et le fréquentait assidûment, il posa comme modèle pour le *Radeau*¹⁰ et dans son *Journal* il exprima plusieurs fois une compréhension profonde de son art¹¹. Géricault était pour lui un modèle de liberté esthétique et politique, l'exemple suprême d'un peintre qui ne craint pas de se confronter avec les malheurs de la contemporanéité et de transformer la peinture d'histoire, souvent instrument de propagande, en un moyen puissant de démythification politique et sociale. L'anecdote du jeune Delacroix qui se rend à l'atelier de Géricault aux Ternes pour voir le *Radeau* (fig. 2) et qui, choqué par l'extraordinaire puissance et nouveauté de la toile, se met à courir «comme un fou» sans s'arrêter jusqu'à Saint-Germain pour évacuer une émotion et un enthousiasme inouïs, est emblématique de quelque sorte de l'ascendant géricaultien sur le peintre: «il me permit de voir sa *Méduse*, pendant qu'il l'exécutait, dans un atelier bizarre, près de Ternes. L'impression que j'en reçus fut si vive, qu'en sortant de chez lui je revins toujours courant et comme un fou jusque dans la rue de la Planche, où je demeurais, au fond du faubourg Saint Germain»¹².

des corrections intégrées dans l'édition de 1829. Voir C. Savettieri, *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, Palermo 2005, pp. 14-15.

4 Sur les écrits de Girodet voir S. Lemeux-Fraitot, *Ut poeta pictor. Les champs culturels et littéraires d'Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824)*, thèse de Doctorat, Paris I, 2003; Savettieri, *Ingannare la morte*, cit. (voir note 3); Ead., *L'incubo di Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo 2013.

5 Stendhal, *Journal*, Genève-Paris 1986, Tome III, texte établi, annoté et préfacé par V. Del Litto, 10 Novembre 1810, *Exposition du 1810*, copie d'une lettre à Faure, p. 70.

6 Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), I, p. 137.

7 Ivi, I, 3 mars 1823, p. 123; II, *Carnet de 1824*, p. 1449, *Notes sur le dessin*, 1824-1825, p. 1452; *Cahier autobiographique 1853-1860*, p. 1731.

8 L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois à Paris*, I, Paris 1856, pp. 269 et suiv. Véron réfère des souvenirs que Delacroix lui raconta.

9 B. Chenique, *Géricault-Delacroix. La "Barque de Dante" ou la naissance du romantisme révolutionnaire*, Paris 2015, p. 24.

10 L. Batissier, *Géricault*, tiré à part de la *Revue du dix-neuvième siècle*, Rouen 1841, pp. 10-11.

11 Par exemple, Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), I, 30 décembre 1823, p. 110.

12 Véron, *Mémoires d'un bourgeois à Paris*, cit. (voir note 8), p. 272.

Unis par des idées politiques républicaines, Géricault appréciait Delacroix au point de lui confier secrètement la réalisation de la *Vierge du Sacré-Coeur*, une commande religieuse pour la Cathédrale de Nantes¹³. Mais c'est le premier grand succès du jeune artiste, la *Barque de Dante* (Salon de 1822 ; fig. 3), qui sanctionne une forte présence géricaldienne dans sa peinture, au point que, suivant certains témoignages, et observant certains personnages comme le damné au premier plan en bas, on peut formuler même l'hypothèse d'une intervention du peintre du *Radeau* dans cet ouvrage, que Delacroix restaura en 1860 rendant ainsi impossible pour nous de reconnaître la main de son ami¹⁴. La toile de 1822 démontre clairement qu'à cette date Delacroix a pris ses distances avec la génération néoclassique et déclare sa profession de foi en Géricault et dans le courant romantique.

Or, la différence entre Géricault et Girodet était abyssale. Ces deux peintres aux antipodes avaient marqué le Salon de 1819, l'un avec la toile immense et sombre du *Radeau* et l'autre avec le lumineux *Pygmalion et Galathée*¹⁵ (fig. 4). D'un côté l'histoire contemporaine, de l'autre un mythe érotique; d'un côté des désespérés qui vivent un véritable cauchemar, de l'autre le miracle heureux d'une statue qui devient femme; d'une part des hommes de milieux sociaux humbles, d'autre part des nobles personnages mythologiques. Et encore dans la toile de Girodet le triomphe de la lumière et du blanc – ce blanc presque aveuglant de la peau de Galathée qui ressort sur un fond très lumineux –, dans celle de Géricault non seulement une atmosphère sombre et mélancolique, mais aussi le pouvoir du noir avec deux africains parmi les naufragés et un métis au sommet de la composition pyramidale: c'est la première fois en France qu'un homme dont la peau n'est pas blanche est le protagoniste absolu d'un tableau d'histoire¹⁶. L'oeuvre de Girodet exprime une conception de l'art comme désengagement, comme précieux idéalisme qui refuse la réalité: c'est une sorte d'art pour l'art avant la lettre¹⁷. Au contraire, la toile de Géricault déclare le droit de la peinture de pénétrer dans les souffrances du monde réel, des plus humbles, des derniers de la société, de se faire véhicule de messages politiques et humanitaires universels. Le Salon de 1819, comme l'a démontré la récente exposition au Musée Girodet de Montargis de 2019, constitue donc avec ces deux tableaux un tournant décisif qui marque une fracture nette avec la saison néoclassique, ouvrant la voie à la modernité romantique. Comme

13 Chenique, *Delacroix-Géricault*, cit. (voir note 9), pp. 30-37.

14 Ivi, pp. 38-56.

15 B. Chenique, *Les enjeux de la bataille romantique du Salon de 1819. Géricault face à Girodet*, dans *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*, catalogue d'exposition (Montargis, Musée Girodet, 12 octobre 2019-12 janvier 2020), dir. par B. Chenique et S. Lemeux-Fraitot, Paris 2019, pp. 41-89.

16 Sur le sens politique des noirs de Géricault voir le magnifique livre de B. Chenique, *Citoyens du Monde. Noirs et Orientaux de Géricault*, Paris 2020.

17 C. Savetieri, *Le Pygmalion et Galathée de Girodet ou l'éloge funèbre du néoclassicisme*, dans *Girodet face à Géricault*, cit. (voir note 15), p. 113.

l'a souligné Bruno Chenique, le *Radeau* en vérité attira la foule et suscita beaucoup d'enthousiasme malgré les critiques conservatrices qui défendaient les valeurs néoclassiques incarnées dans la toile de Girodet¹⁸: la première bataille critique du romantisme se joua justement dans ce Salon, bien avant celui du 1824 avec le *Massacre de Chio* de Delacroix.

On connaît l'appréciation de Delacroix pour le *Radeau*, mais que sait-on de son avis sur le *Pygmalion et Galathée* de Girodet? Compte tenu de son rapport strict avec Géricault et de ses critiques aux peintres néoclassiques exprimées dans le *Journal*, on s'approcherait de la vérité soupçonnant qu'il ne devait pas du tout aimer cette toile. Cependant cela ne resterait qu'une hypothèse, si Delacroix même ne nous avait pas laissé de témoignage sur ce sujet. Et un témoignage existe bien, mais malheureusement il a échappé jusqu'à présent aux spécialistes de Girodet, de Géricault et de Delacroix: c'est de ce précieux document, passé inaperçu, dont je vais m'occuper dans les prochaines pages.

Delacroix contre Girodet: le poème sur le Pygmalion et Galathée

Vis donc! Respire donc! Qu'attends tu, Galathée?
Pudique Nymphé, anime-toi.
L'existence en ton corps semble s'être arrêtée:
N'est-ce qu'un pale albâtre ou la chair que je voi [sic]?
Mais non: arrête encore, soulève ta paupière,
Vois pour qui l'on t'arrache à la profonde nuit;
Vois, dans tes lents progrès, ce gros œil qui te suit;
Si c'est là ton amant, autant rester de pierre.
Tu fais vivre un rocher, malin enfant d'amour;
Mais cet amant de glace, il veut vivre à son tour.
Il n'est encore que de matière.
Est-ce une illusion! Le spectateur transi,
Chef d'œuvre en t'admirant, sent changer sa nature.
Voilà que je m'endors: me voilà marbre aussi!
O puissance de la peinture.¹⁹

Ce poème, qui d'après la reconstruction philologique de Michèle Hannoosh faisait partie du *Livre bleu I* de Delacroix²⁰ à la date 22 septembre 1844, remonte de fait au

18 Chenique, *Les enjeux de la bataille romantique*, cit. (voir note 15), pp. 44-49.

19 Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), II, *Livres bleus I*, 1844-1846, p. 1648.

20 Les "livres bleus" sont des carnets que Delacroix appelait avec ce titre, mais qui n'ont pas été

1824 comme le révèle le titre «Vers de ma façon à propos du Pygmalion de Girodet 1824». Datant du début de sa carrière, ce texte se moquant du dernier chef-d'œuvre de l'école néoclassique, exprime une vision esthétique opposée et marque clairement une prise de position nette de Delacroix vis-à-vis du célèbre Salon de 1819, et donc du romantisme.

Le tableau de Girodet, commandé par le célèbre collectionneur Giovan Battista Sommariva en 1813, représente le mythe de l'artiste par excellence²¹. Ovide dans ses *Métamorphoses* raconte l'histoire d'une magnifique statue de femme qui suscite l'amour de son propriétaire, Pygmalion, lequel prie Venus de la transformer en femme vivante; la déesse exauce ce désir et, à travers un véritable miracle, la pierre devient chair. Ovide nous dit que Pygmalion était un roi, pas un artiste: ce n'est qu'avec la *Scène lyrique* de Jean-Jacques Rousseau (1762, publiée en 1771) qu'il devient finalement le sculpteur de sa statue parfaite, Galathée, dont il tombe amoureux. Rousseau fixe le paradigme romantique de Pygmalion en tant qu'artiste créateur s'approchant ainsi d'un autre personnage du mythe grec, Prométhée qui, suivant certaines sources grecques, aurait créé l'humanité insufflant la vie à des corps d'argile²². Pygmalion est donc en lui-même un sujet qui est susceptible de toucher des questions esthétiques cruciales: le mystère de la création artistique, le rapport entre l'art et la vie, entre l'imitation de la nature et la création. Girodet, qui était un artiste-poète très cultivé, était bien conscient du potentiel sémantique du mythe ancien, et le développa à sa manière. C'est pour ces raisons que le tableau de 1819 contient un sens esthétique bien puissant, et que – de même – la critique de Delacroix devient le véritable manifeste d'une conception de l'art aussi profonde et forte que celle du peintre de Montargis, mais de signe opposé.

Dans son poème Delacroix s'adresse d'abord directement à Galathée l'invitant à se réveiller, suivant une formule rhétorique utilisée avant par exemple par Diderot, qui dans le *Salon de 1765* s'était mis à consoler ironiquement la jeune fille qui pleure

retrouvés. On les connaît par les copies de Alfred Robaut, voir M. Hannoosh, *Introduction générale*, dans Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), I, pp. 42 et suiv.; Hannoosh, *Livres bleus, 1844-1846*, II, p. 1643.

21 Sur la genèse de l'oeuvre la correspondance entre Sommariva et Canova voir F. Mazzocca, *G.B. Sommariva o il borghese mecenate. Il cabinet neoclassico a Parigi, la Galleria romantica di Treviso*, dans *Itinerari. Contributi alla Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Ferrari*, Firenze 1979, pp. 145-293 ; S. Bellenger, *Le dernier Chef d'oeuvre*, dans *Girodet 1767-1824*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 22 septembre 2005-2 janvier 2006), dir. par S. Bellenger, Paris 2005, pp. 462-467; Savettieri, *L'incubo di Pigmalione*, cit. (voir note 4), pp. 69-104; S. Lemeux-Fraitot, *Pygmalion et Galathée: sept ans de réflexions*, dans *Girodet face à Géricault*, cit. (voir note 15), pp. 91-104; Savettieri, *Le Pygmalion et Galathée*, cit. (voir note 17), pp. 105-118.

22 J.J. Rousseau, *Pygmalion, scène lyrique*, dans *Oeuvres complètes*, dir. par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris 1964, II; A. Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIXe siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris 1999, pp. 39-56; J. Starobinski, *L'œil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris 1999, pp. 218 et suiv.; P. Pellini, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano 2001, pp. 22-24.

l'oiseau mort, protagoniste du célèbre tableau de Greuze²³. Cependant, finalement il lui conseille de ne pas vivre du tout si c'est pour voir son amant «de glace». Le peintre se moque de la froideur de Pygmalion qui, au Salon de 1819, avait été critiqué pour son manque d'expressivité²⁴, et à travers la métaphore de la glace et du rocher, transforme Pygmalion, l'artiste créateur qui devrait donner la vie à son œuvre, en une créature inanimée exactement comme sa Galathée, ce qui est un paradoxe. Mais le jeu métaphorique de Delacroix ne s'arrête pas là: l'œuvre est si froide et ennuyeuse qu'elle est capable de métamorphoser le spectateur en pierre. Le tableau de Girodet donc fonctionnerait comme une sorte de Méduse, le personnage du mythe grec qui transformait en pierre les personnes qui osaient la regarder. Le *Pygmalion et Galathée* devient ainsi l'exact contraire de ce qu'il devrait être: au lieu de célébrer le pouvoir magique de l'artiste de faire vivre ses œuvres et d'émouvoir ainsi le spectateur, la toile est une sorte de tombeau, où tout élan de vie et d'expression est destiné à être enseveli, où le spectateur est comme aspiré et véritablement pétrifié; et du rêve qu'une œuvre d'art devienne vivante, ne reste que la mort de l'artiste, de ses personnages et du public même. Une toile mortifère donc.

Le Pygmalion et Galathée de Girodet

Dans l'âge néoclassique le mythe de Pygmalion était incarné par un sculpteur: Antonio Canova. Comme le souligne Quatremère de Quincy, sa capacité d'amollir le marbre, de donner l'illusion de la chair et de la vie à ses statues avait quelque chose de miraculeux qui tenait de la création: ses statues ne semblaient pas faites, mais créées. A propos du Salon de 1808, lorsque Canova exposa sa *Maddalena penitente*, Quatremère écrit: «L'idée positive de création, exclut par le fait l'idée de travail ou d'exécution, dans les oeuvres de la main de l'homme. Il en étoit ainsi de l'impression que chacun recevoit de la vue du marbre, né sous le ciseau de Canova»²⁵. Canova était le Pygmalion moderne: «L'un disait que le privilège de Canova était d'amollir le marbre, de lui donner le charme de la réalité, de la douceur, la transparence de la nature vivante, sans rien ôter à la statue de sa solidité réelle. Selon un autre, il avait retrouvé le secret de Pygmalion; et sous l'influence de son art la matière acquérait la propriété de la vie réelle»²⁶.

23 D. Diderot, *Salon de 1765*, dir. par E.M. Bukdhal et A. Lorenceau, Paris 1984, pp. 179-183.

24 Chevalier B.F.A. Fonvielle, *Examen critique et impartial du tableau de M. Girodet (Pygmalion et Galathée)*, ou *Lettre d'un amateur à un journaliste*, Paris 1819, p. 22; I.G., *Salon de 1819. Lettre de l'artiste à Pasquin et à Marforio*, "La Renommée", 154, 19 Novembre 1819, p. 619.

25 A.C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages ou mémoires historiques*, Paris 1834, p. 68. Sur la fortune de Canova comme «novello Pigmaliione», voir E. Granuzzo, *Canova «novello Pigmaliione»: fonti, testimonianze, polemiche tra Sette e Ottocento*, "Ateneo Veneto", 6, 2007, pp. 141-171.

26 Ivi, p. 182.

Ce n'est certainement pas un hasard si, lorsque Sommariva commanda le *Pygmalion et Galathée* à Girodet, lui demanda d'en faire un hommage au sculpteur de Possagno en tant que nouvel Pygmalion. Sommariva en effet était un grand estimateur de Canova dont il possédait quatre chefs-d'œuvre: la *Madeleine* (Genova, Palazzo Bianco, 1794-1796), la *Terpsichore* (Fondazione Magnani Rocca, 1812-1813), le *Palamede* (Tremezzo, Villa Carlotta, 1796-1804), et l'*Apollino* (Bologna, Musei Civici 1797)²⁷.

Cependant Girodet s'empara du sujet, et le transforma en quelque chose de différent. Son *Pygmalion et Galathée*, qui ne contient aucune allusion au sculpteur, en effet est la version peinte de sa conception de la peinture exprimée dans son poème *Le Peintre* dont le cinquième chant est justement consacré au mythe ovidien de la métamorphose de la statue en femme²⁸. Comme dans son tableau, ainsi dans ses vers poétiques le réveil de la statue-femme est laissé en suspens: elle est en train de se transformer en jeune fille, mais on ne sait pas si ce miracle s'accomplira; Pygmalion va la toucher, mais on ne sait pas s'il la touchera vraiment²⁹. Dans la toile, qui est un véritable tour de force technique pour le rendu du ton clair de la chair de Galathée sur le fond très lumineux et pour les effets de préciosité de la matière picturale parfaitement lisse et brillante, il n'y a aucun contact entre les amants: c'est le petit amour qui constitue la seule liaison entre eux. Dans ce sujet mythologique érotique, il n'y a pas d'éros, mais il n'y a pas non plus d'émotion. Au style extrêmement léché, qui transforme le tableau en une sorte de bijou, correspond la froideur de Pygmalion qui ébauche dans son visage une expression de surprise, trop timide pour être crédible. Donc le protagoniste semble ne même pas croire pas à ce miracle. Mais tout cela a un sens précis qui échappa à la plupart des critiques du Salon de 1819 reprochant la froideur de ce Pygmalion. Ce fut Etienne-Jules Délecluze qui interpréta l'oeuvre comme un «système» philosophique: l'artiste, à son avis, s'était comporté en tant que philosophe plutôt que poète³⁰. En effet, l'idée centrale de la pensée esthétique de Girodet, illustrée dans son poème et dans d'autres écrits, est que l'art, à travers l'amour pour la vie, crée l'illusion consolante de pouvoir vaincre la mort et la disparition; cependant cette consolation est illusoire, elle sert à rendre plus acceptable le deuil, mais la mort continuera à remporter la victoire³¹. Cette Galathée, à moitié de pierre et à moitié femme, aux yeux encore fermés, dans une sorte d'incertitude entre l'être et le non être, ce Pygmalion un peu hébété, l'atmosphère magique et éloignée de toute

27 Voir F. Mazzocca, *Giovanni Battista Sommariva committente di Canova*, dans *Committenti, mecenati, collezionisti di Canova*, dir. par G. Ericani et F. Mazzocca, Bassano del Grappa 2008, pp. 293-308; Savettieri, *L'incubo di Pigmalione*, cit. (voir note 4), pp. 75-79.

28 A.L. Girodet, *Le Peintre*, Archives Départementale des Yvelines, J 2074, *chant cinquième*, cc. 15r-17v.

29 Savettieri, *L'incubo di Pigmalione*, cit. (voir note 4), pp. 91-104; Ead., *Le Pygmalion et Galathée*, cit. (voir note 17).

30 E.J. Delécluze, *Beaux-arts. Huitième lettre au rédacteur du Lycée français, 12 novembre 1819*, "Lycée Français", II, 1819, pp. 242-245.

31 Savettieri, *L'incubo di Pigmalione*, cit. (voir note 4), pp. 38-44.

réalité, l'absence totale d'allusions au travail du sculpteur, ce cupidon qui emblématise le rôle de l'amour dans la lutte contre Thanatos, sont l'expression de cette conception esthétique. Toile cérébrale et lumineuse, dont la facture est exquise et l'ambiance splendide cristallise la scène et évoque un rêve merveilleux mais irréel, le *Pygmalion et Galathée* de Girodet confronte le spectateur à une idée de peinture comme éloignement de la réalité, comme protection de la mort et de la douleur et finalement comme un univers précieux et renfermé en lui-même.

Rien n'était plus éloigné que la perspective esthétique du jeune Delacroix qui suivant le modèle géricaldien d'un art qui s'ouvre à la contemporanéité la plus douloureuse et scandaleuse, expose au Salon de 1824, la même année de son poème sur Girodet, le *Massacre de Chio*. Mais pourquoi se moquer Girodet cinq ans après le Salon crucial de 1819? Le 1824 s'ouvre avec la mort de Géricault le 26 janvier et se conclut avec le décès de Girodet le 9 décembre: les deux protagonistes du Salon de 1819 disparaissent la même année ce qui a presque quelque chose de symbolique. Le poème de Delacroix est lié à une de ces dates, à l'un de ces décès, ou aux deux. Compte tenu du lien très fort avec Géricault, on pourrait envisager que sa mort l'a poussé à repenser à ce Salon si important pour la culture artistique française et dans lequel le chef d'oeuvre de son ami était en vedette et en opposition au *Pygmalion et Galathée*. Le poème donc consisterait en une sorte d'éloge funèbre de Géricault à travers l'attaque ironique à la toile de Girodet, son adversaire et représentant d'une saison que Delacroix considérait morte. Le texte poétique serait donc un hommage au peintre du *Radeau* à travers une critique frontale aux défauts du *Pygmalion et Galathée*, car le *Radeau* est l'exact contraire de la toile du peintre montargois. Cependant cette hypothèse doit tenir compte de l'autre date, celle de la mort de Girodet.

Les funérailles de Girodet et la bataille romantique

Le décès du peintre montargois fut vécu comme une tragédie par les peintres néoclassiques: c'était la fin d'une époque dont Girodet, malgré ses bizarreries et ses coups de théâtre anticlassiques tels le *Déluge* (fig. 5), apparaissait – David étant en exil – le dernier représentant. Pendant les funérailles, les réactions de François Gérard et surtout de Antoine-Jean Gros, son ami dès la jeunesse³², sont éloquentes: beaucoup d'émotion,

32 En 1795 ils vécurent ensemble à Gênes, et partagèrent l'activité picturale en s'échangeant leurs autoportraits voir J.-L. Champion, *Un théâtre de miroirs. Les autoportraits de Girodet*, dans Bellenger, *Girodet*, cit. (voir note 21), pp. 102-103; V. Bajou, S. Lemeux, *Gros et Girodet en Italie. Les chemins croisés*, dans *Au-delà du maître: Girodet et l'atelier de David*, catalogue d'exposition (Montargis, Musée Girodet, 20 septembre-31 décembre 2005), dir. par V. Bajou, M.T. Caracciolo, B. Chenique, Paris 2005, pp. 89-95; L. Angelucci, *Antoine-Jean Gros en Italie (1793-1800): deux carnets de voyage au département des Arts graphiques du Musée du Louvre*, "La Revue des musées de France. Revue du Louvre", LIX, 1, février 2009, pp. 60-73, 110, 112.

de douleur, de pleurs, de sanglots, mais surtout beaucoup de mots en défense de l'école néoclassique et contre les jeunes romantiques. Dire adieu à Girodet pour ces peintres signifiait prendre congé d'une façon de concevoir et pratiquer la peinture qui inexorablement n'était plus d'actualité: avec Girodet c'était toute une école de peinture à être ensevelie. Delécluze dans son *Journal* raconte une conversation qui eut lieu dans la maison mortuaire: Gérard et Gros avouèrent qu'ils n'avaient pas la force et n'étaient pas capables de s'opposer à la nouvelle tendance romantique: «Gérard fit l'éloge de son camarade mort. Quelqu'un lui dit que c'était à lui de le remplacer et à faire tous ses efforts pour détourner la mauvaise direction qu'a l'École. Cela est vrai, dit Gérard, je devrais le faire, mais je confesse que je n'en ai pas la force et que je m'en sens incapable. Pour moi, interrompit tout à coup Gros qui avait les yeux rouges et paraissait ému, non seulement je ne suis pas en position de pouvoir diriger l'École maintenant, mais j'avouerais de plus que je m'accuse d'avoir été peut-être le premier à donner le mauvais exemple en ne mettant pas assez de sévérité dans le choix de mes sujets et dans l'exécution de mes ouvrages». Et dans cette atmosphère tragique les peintres de la vieille école en ressentirent la fin inéluctable: «Cette scène, ajouta celui qui me la racontait, fit impression sur ceux qui en ont été témoins. A travers l'excès de la modestie, qui pourrait bien n'être que de l'orgueil, un fond de vérité semblait percer dans les discours de ces deux artistes qui étaient vraiment émus à la vue de la bière qui renfermait leur camarade»³³.

Cependant le moment crucial se joua au Père Lachaise après l'enterrement de Girodet, lorsqu'à la fin de la célébration et après une suite de longs discours, Gros, visiblement troublé, prit la parole et lança une attaque féroce contre le romantisme. Le peintre Etienne-Barthélemy Garnier le raconta ainsi: «Les orateurs avaient fini leurs discours et les assistants étaient sur le point de se séparer quand Gros, ne pouvant plus se retenir, prit tout d'un coup la parole. Débitant avec une enthousiasme qu'il ne pouvait contenir tout ce qui a pu lui venir à la pensée à la gloire du défunt, au sujet de l'amitié qui existait entre eux depuis l'atelier. Il prit de là occasion de blâmer le mauvais qui s'introduit dans les arts, de l'abandon des vrais principes qui ont conduit Girodet à cette gloire éclatante qui égale les funérailles d'un artiste comparables à celle des rois. Enfin il serait impossible de citer tous ses traits, mais il y avait de grandes leçons pour tout le monde. Le fonds était bon, l'accent énergique. L'état d'exaltation où il était intéressait pour lui et faisait passer la forme»³⁴. Delécluze, de son côté, reporte la version de M. Bertin de Vaux qui est un peu plus détaillée: «Gros s'est avancé au bord de la fosse et les larmes dans les yeux et sa couronne de laurier à la main il a témoigné le désir de parler. On a fait silence et dans un discours entrecoupé

33 E.J. Delécluze, *Journal*, Paris 1948, pp. 62-63. Voir B. Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet de Roussy, dit Girodet-Trioson. Essai de biochronologie*, dans *Girodet*, cit. (voir note 21), p. 1134.

34 Lettre d'Etienne-Barthélemy Garnier à Jean Baptiste François Désoria, Paris, [mardi] 14 décembre 1824, mentionnée par Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet*, cit. (voir note 21), p. 1135.

de sanglots et qui trahissait souvent l'emportement, il a parlé de l'École de David comme de la seule bonne et des regrets éternels que devait exciter la mort d'un homme comme Girodet qui était le seul peintre dont le talent et l'autorité pût faire contrepoids et arrêter l'École qui est sur une pente qui la conduit à sa perte». Selon ce témoignage Gros aurait même adressé des reproches à Horace Vernet

Il a parlé avec véhémence contre ceux qui, abusant d'une facilité trompeuse, ne donnent rien à l'étude et tout au contraire à l'amour d'une célébrité passagère et d'une fortune acquise sans peine. [...] Il a été jusqu'à désigner les personnes et, apostrophant H. Vernet, sans toutefois le nommer, il s'est écrié: "Bientôt on voudra nous faire croire qu'un morceau de toile sur lequel on a barbouillé de la couleur pendant quinze jours est un chef-d'oeuvre digne de consacrer la mémoire d'un prince!"

Mais quel lien y aurait-il entre Delacroix et les funérailles de Girodet? Delécluze rappelle dans son *Journal* que Louis-François Bertin Le Vaux lui fit remarquer que des artistes "dissidents" présents à l'enterrement furent contrariés par ces mots: «Enfin, me disait toujours M. Bertin, ce discours a été généralement couvert d'applaudissements et l'on ajoute que le petit nombre des dissidents parmi lesquels se trouvaient Scheffer, Sigalon, Delacroix et autres ont marqué leur mécontentement. On a parlé du discours de Gros dans le Journal des Débats, comme vous avez pu le voir, mais on a eu soin d'adoucir les traits de cette éloquence tant soit peu hostile»³⁵. Ce témoignage précieux révèle les raisons qui menèrent Delacroix à repenser au *Pygmalion et Galathée* en 1824. Cette attaque âpre et presque désespérée était lancée par un peintre dont la gloire était désormais attachée à l'Empire et qui maintenant n'arrivait pas à s'adapter à la nouvelle situation politique, artistique et sociale de la Restauration ni à se renouveler, ce qui l'aurait conduit en 1835 au suicide³⁶. En 1824 sa «longue descente aux enfers»³⁷ était déjà bien commencée et cette agressivité ne faisait que révéler sa fragilité. L'offensive anti-romantique de Gros faisait de Girodet un champion de la conservation néoclassique, et intrinsèquement son oeuvre de 1819 devenait l'emblème de la vieille école et le modèle désormais inactuel d'une beauté et d'une technique hyper-achevée qui ne disait plus rien à la nouvelle génération de peintres: il y avait de quoi contrarier le jeune Delacroix et le pousser à composer son poème sarcastique.

Mais l'interprétation que Gros donnait de la carrière de Girodet et de son héritage ne correspondait qu'en partie à la vérité. Le parcours du peintre de Montargis avait été marqué par des sauts, des surprises, des retours en arrière: il suffit de citer deux oeuvres

35 Delécluze, *Journal*, cit. (voir note 33), pp. 63-64. Voir Chenique, *La vie d'Anne-Louis Girodet*, cit. (voir note 33).

36 Sur Gros et les raisons de son suicide, voir S. Allard, M.-C. Chaudonneret, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Montreuil 2010, notamment pp. 82-83 pour les funérailles de Girodet.

37 Ivi, p. 28.

comme l'*Ossian* et le *Déluge* pour saisir son côté nocturne et anticlassique³⁸. La preuve de son identité contradictoire est bien évidente justement au Salon de 1819. Après avoir constaté que son *Pygmalion* suscitait un certain nombre de critiques, et probablement lui-même insatisfait des éloges pas tout à fait sincères de la part de la critique conservatrice, il fit un dernier coup de théâtre. Il exposa par surprise, presque à la fin du Salon, un portrait et deux têtes d'études³⁹: l'étonnant *Mustapha* (fig. 6) et le terrible *Tydée* (fig. 7) dont la force expressive n'a rien à voir avec le timide visage de l'amant de Galathée. C'était une réponse à ses critiques: c'était la démonstration que lui aussi était capable d'expression, de couleur, d'originalité, qu'il pouvait être différent, classique et romantique dans le même Salon. De plus, la technique picturale du *Mustapha* est beaucoup plus libre que dans ses tableaux précédents, la couleur éclatante et la touche ont une force inouïe; la matière picturale n'est plus cachée, mais elle acquiert une nouvelle importance qui contraste vivement avec le côté léché du *Pygmalion* et qui aurait pu plaire à Delacroix. Mais Gros vécut la mort de Girodet comme une catastrophe et sentit le danger qui venait de la nouvelle génération d'artistes, danger que lui-même était conscient d'avoir alimenté avec un goût pour la couleur et pour la touche qui avait caractérisé ses tableaux d'Histoire de l'époque napoléonienne. D'après des notes autobiographiques de Delacroix, Gros, à son tour estimé par Géricault – qui n'était certainement pas resté indifférent à la forte présence de la douleur et de la mort dans ses toiles napoléoniennes – apprécia sa *Barque de Dante* et lui proposa de rentrer dans son école. Cependant, suivant toujours ces notes, le jeune peintre, qui pour le dire avec ses mots avait déjà «tracé la route d'un autre côté», refusa, ce qui aurait provoqué par la suite un comportement aigre de Gros envers lui (d'ailleurs Delacroix dans ses écrits montre de ne pas avoir perdu pour lui de l'estime arrivant à le définir «un de plus notables de l'histoire de la peinture»)⁴⁰: c'était peut-être l'aigreur de ne pas avoir réussi à conduire dans la bonne route le talentueux Delacroix qui penchait vers le romantisme; l'aigreur de savoir d'avoir été avec ses grandes toiles de l'époque de l'Empire un modèle pour la nouvelle génération. Dans son interprétation conservatrice et classiciste de Girodet, on saisit un sens de culpabilité comme d'ailleurs laisse croire l'extrait de Delécluze que nous avons mentionné.

Gros avec son discours remettait à la postérité une image anti-romantique et anti-moderne du montargois, qui ne correspond pas à la complexité de sa personnalité. Mais le

38 C. Savettieri, *Tutto è disperazione in questo dipinto. Interpretazione del "Déluge" di Anne-Louis Girodet*, Pisa 2017. Pour l'*Ossian*, Ivi, pp. 23-32; S. Lemeux-Fraitot, *Le reveil d'Ossian*, dans *Au-delà du maître*, cit. (voir note 32), pp. 133-138; S. Bellenger, *Ossian, nouvel Homère*, dans Bellenger, *Girodet*, cit. (voir note 21), pp. 234-247.

39 Chenique, *Les enjeux de la bataille romantique*, cit. (voir note 15), p. 78; Savettieri, *Le Pygmalion et Galathée*, cit. (voir note 17), p. 116.

40 Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), II, *Cahier autobiographique, 1853-1860*, pp. 1738-1739. Pour l'appréciation de Gros voir aussi I, p. 447, 1^o juin 1849 «Très frappé surtout de Gros et surtout de la *Bataille d'Eylau*. Tout n'en plaît à présent. Il est plus maître que dans *Jaffa*; l'exécution est plus libre»; I, p. 695, 20 octobre 1853; p. 1073, 15 janvier 1857; II, *Notes sur Gros 1848*, pp. 1681-1682.

jeune artiste romantique, qu'était Delacroix, ne pouvait pas avoir cette perspective critique plus objective d'autant plus qu'au Salon de 1819 la bataille critique entre les partisans conservateurs de ce dernier et ceux libéraux de Géricault contribua à créer l'image d'un Girodet classiciste tout court, malgré le *Mustafa* sorti de son atelier à la dernière minute. C'est pour cela que Delacroix, à quelques mois de la disparition de Géricault, dut se sentir vexé par les propos de Gros, et la lumineuse toile de 1819 était la cible parfaite pour exprimer son malaise, de même que sa vision de l'art opposée à la résistance néoclassique.

Epilogue

Une question reste. Pourquoi ce poème de 1824 se trouve dans le *Livre bleu I* qui date vingt ans après? Autrement dit, pourquoi Delacroix inséra la transcription de ce poème parmi ces feuilles des années quarante? Cela pourrait être un hasard. Cependant, examinant les textes qui le précèdent et le suivent immédiatement on trouve un fil rouge, celui de l'esprit. Le 21 juin 1844, dans un paragraphe intitulé *De l'abus de l'esprit chez les Français*, Delacroix souligne «Le peintre pense moins à exprimer son sujet qu'à faire briller son habilité, son adresse; de là, la belle exécution, la touche savante, le morceau supérieurement rendu... Eh! Malheureux! Pendant que j'admire ton adresse, mon coeur se glace et mon imagination reploie ses ailes»⁴¹. Les peintres qui se comportent de cette manière, continue l'auteur, «veulent briller plus que toucher, ils veulent qu'on admire l'auteur dans ses personnages». Il s'agit d'une réflexion qui pourrait s'adapter à un morceau de virtuosité tel que le *Pygmalion* de Girodet, et d'ailleurs le poème sarcastique de Delacroix est transcrit juste après, le 22 septembre, tandis qu'une pensée datée entre la fin de 1844 et le début de 1845, concerne les effets négatifs de la «rhétorique», argument qui est lié à l'excès d'esprit. Il est donc évident que les textes proches du poème aient une certaine similarité sémantique, qui le relie de façon logique. L'excès d'esprit était vraiment un trait caractéristique de Girodet et non seulement dans la toile de 1819. Dès le début de sa carrière il montra une volonté ferme de se distinguer, d'être original: un but qu'il a atteint plusieurs fois comme dans l'*Ossian* ou dans le *Déluge*, mais payant un prix très cher à cause des critiques que ces oeuvres suscitèrent. Ses toiles en effet apparaissent souvent cérébrales, calculées, très intellectuelles sinon philosophiques. Le fait même d'exhiber sa schizophrénie créative au Salon du 1819 avec le *Pygmalion* et le *Mustapha*, est peut-être l'expression suprême de cet intellectualisme. D'ailleurs, David l'avait prévenu: «l'esprit, M. Girodet, est l'ennemi du génie, l'esprit vous jouera quelque mauvais tour, il vous égarera»⁴². Le maître n'eut pas tort.

41 Delacroix, *Journal*, cit. (voir note 1), II, p. 1646.

42 D. Wildenstein, G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, Paris 1973, n. 1368.

1. Théodore Géricault, *Portrait de Delacroix*, environ 1815, huile sur toile, 56 x 45,5 cm, collection particulière

2. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, huile sur toile, 491 x 716 cm, Paris, Musée du Louvre





3. Eugène Delacroix, *La barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 189 x 246 cm, Paris, Musée du Louvre

4. Anne-Louis Girodet, *Pygmalion et Galathée*, 1819, huile sur toile, 253 x 202 cm, Paris, Musée du Louvre

5. Anne-Louis Girodet, *Scène de Déluge*, 1806, huile sur toile, 441 x 341 cm, Paris, Musée du Louvre

6. Anne-Louis Girodet, *Mustapha*, 1819, huile sur toile, 56 x 45 cm, Montargis, Musée Girodet

7. Anne-Louis Girodet, *Tête de Tydée*, 1819, huile sur toile, 61,5 x 50,5 cm, Le Havre, Musée Malraux



GIOVAN BATTISTA FOGGINI E I VIVIANI:
UNA NUOVA STAGIONE UMANISTICA PER FIRENZE

Giovan Battista Foggini and the Viviani family: a new humanistic season for Florence

Tommaso Galanti

The essay aims to highlight aspects related to thoughts and works of Florentine neo-humanistic culture of the late seventeenth century. We analyze two episodes of Giovan Battista Foggini's early activity, which was strongly conditioned and determined by the mathematician Vincenzo Viviani. The first case is the facade of Viviani's private palace, where the scagliola reliefs give shape to the message of the epigraphs on the cartouches. Stoic ethical principles, combined with the adherence to the Jesuit thought, are used to enhance Galileo Galilei and his discoveries, generating a modern mythology aimed at exalting the figure of the great scientist. The second commission that Foggini receives from the Viviani family by the end of the seventeenth century is the palace of the grand-ducal auditor Donato Viviani della Robbia. The architectural solutions adopted by Foggini stem from the legacy of Raphael's thought concerning geometry and harmonic proportions. At the same time, the internal plastic and pictorial decoration provides a behavioral model based on the canons of measure and aims at the search for truth: following this vocation, man will be in a position to gain awareness of the universal harmony and to spread it through beauty and pleasure. These concepts, taken from the thought of the Jesuit Sforza Pallavicino, come to Florence through Gottfried Wilhelm Leibniz, with whom Viviani entertained a lively intellectual exchange.

ASPETTI DEL PENSIERO DI ARISTOTELE NEL SAGGIO SOPRA LA PITTURA DI
FRANCESCO ALGAROTTI: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις

*Aspects of Aristotle's thought in the Essay on Painting by Francesco Algarotti: ἐμπειρία,
εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*

Rita Argentiero

This article identifies and studies the Aristotelian elements contained in the *Essay on Painting*, written by Francesco Algarotti in the second half of the 18th century. The aspects taken into consideration and the subject of further study are ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία and κάθαρσις. The ἐμπειρία is the starting point of artistic production and originates from what the painter can grasp through the senses. Starting from the cultured elements, φαντασία combines the φαντάσματα belonging to the same species in order to capture εἰκός, which is the object of imitation of the real painter. The κάθαρσις is that «sweet spell» that allows man to rise above himself. Finally, the reason for Algarotti's interest in Aristotle's philosophy is investigated: in this regard, the key role played by Francesco Maria Zanotti is underlined.

L'ARTISTA SATIRICO NELL'EPOS:
GIANDOMENICO TIEPOLO E IL CAVALLO DI TROIA

The artist satirist and the classical Epos: Giandomenico Tiepolo and the Trojan Horse

Rodolfo Maffeis

This study reconsiders a remarkable but overlooked work by Giandomenico Tiepolo, the so-called *Building of the Trojan Horse* in the collections of the Wadsworth Atheneum Museum of Art at Hartford. Starting from a fresh look to the content, the author identifies a slightly different iconography, as well as the presence of an enigmatic self-portrait of the painter seen from the back. The possible precedents in the tradition of the artists' self-portraits in Venice are investigated, and an interpretation is offered in connection with the peculiar satirical themes of Giandomenico's art.

DELACROIX CONTRE GIRODET: RÉFLEXIONS AUTOUR D'UN POÈME MÉCONNU

Delacroix vs Girodet: reflections around a unknown poem

Chiara Savettieri

This article focuses on a somewhat neglected satirical poetic work by Eugène Delacroix, devoted to the painting *Pygmalion and Galatea* by Anne-Louis Girodet (first exhibited at the 1819 Salon). The text dates back to 1824, the year of both Géricault's and Girodet's deaths. After analysing the text and its context, the author explores a new interpretative hypothesis: the work could well be seen as a reaction Delacroix developed against anti-romantic neoclassical positions that, on the occasion of Girodet's funeral, were fiercely expressed by Gros and Gérard.



CRITICA E STORIOGRAFIA



LE OSSERVAZIONI SULL'ARCHITETTURA IN LOMBARDIA DI GAETANO CATTANEO (1824): TRA JEAN-BAPTISTE SEROUX D'AGINCOURT, CARLO BIANCONI E GIUSEPPE BOSSI*

Alessandro Rovetta

Gaetano Cattaneo e il progetto di una Storia delle arti e degli artisti della scuola lombarda

Negli ultimi anni l'attività storiografica di Gaetano Cattaneo (1771-1841), noto soprattutto come promotore e primo direttore del Gabinetto Numismatico di Brera¹, è stata messa a fuoco da una serie di significativi interventi, in massima parte derivati dalla sua corrispondenza, davvero notevole per il rilievo nazionale e internazionale degli interlocutori e dei relativi reciproci interessi². In diverse lettere Cattaneo rivela il suo impegno a dar corpo a un profilo storico delle arti e degli artisti lombardi, che

* Un particolare ringraziamento a Tancredi Bella, Manuela Beretta, Laura Binda, Stefano Bruzzese, Cristina D'Adda, Silvio Mara, Ilaria Miarelli Mariani, Francesco Repishti, Marco Rossi, Alessandra Squizzato.

1 Per la biografia: F. Ghisalberti, *Il numismatico Gaetano Cattaneo (1771-1841)*, "Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere", 101, 1967, pp. 761-782; N. Parise, ad vocem *Cattaneo, Gaetano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 458-461; A. Savio, G. Della Ferrera, *Il poliedrico Gaetano Cattaneo, fondatore del Gabinetto Numismatico di Brera*, "Archivio Storico Lombardo", VII, 1990, pp. 347-374; per la nascita del Gabinetto Numismatico di Brera, poi passato alle Raccolte Artistiche presso il Castello Sforzesco: A. Savio, *La fondazione del gabinetto numismatico di Brera*, in *Storiografia ed erudizione. Scritti in onore di Ida Calabi Limentani*, a cura di D. Foraboschi, Bologna 1999, pp. 217-240; R. La Guardia, *Per il centenario dei Civici Musei d'Arte al Castello Sforzesco (1900-2000): la formazione delle Raccolte Archeologiche e Numismatiche*, "Rassegna di Studi e Notizie", XXVII, 24, 2000, pp. 83-92; R. Martini, *Il Reale Gabinetto di Medaglie e Monete di Brera e il Medagliere Milanese: la formazione delle collezioni del Gabinetto Numismatico e Medagliere delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco*, in *Musei nell'Ottocento. Alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli e F. Valli, Torino 2012, pp. 345-353. Per il Gabinetto Cattaneo costituì anche una straordinaria biblioteca, della quale si servirono i maggiori eruditi milanesi, in *primis* Alessandro Manzoni (vedi nota 2).

2 La corrispondenza nota di Cattaneo è quella conservata in forma di copia-lettera nel Fondo "Corrispondenza extra-ufficio" del Gabinetto Numismatico di Brera (1805-1851), volumi I-V, conservato presso la Biblioteca Archeologica e Numismatica del Comune di Milano (d'ora in poi BANMi, CEU), catalogato e indicizzato in R. La Guardia, *La corrispondenza extra-ufficio del Gabinetto numismatico di Brera (1805-1851)*, Milano 1985. Un particolare ringraziamento per la disponibilità e le informazioni a Cristina D'Adda, referente della Civica Biblioteca Archeologica e Numismatica di Milano. Tale fondo non esaurisce il panorama di relazioni di Cattaneo mancando la corrispondenza privata, andata dispersa dopo la sua morte. Tra i principali interlocutori basti ricordare Alessandro Manzoni, Wolfgang Goethe e Enrico Mylius, per cui si vedano: *Weimar 1818. Goethe, Cattaneo, Mylius, Manzoni*, a cura di S. Bertolucci, C. Liermann, G. Meda Riquier, A. Venturelli, Villa Vigoni 2004; G. Meda Riquier, *Gaetano Cattaneo e la Biblioteca del Gabinetto Numismatico*, in *Carteggi letterari. Tomo primo, Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, a cura di S. Bertolucci e G. Meda Riquier, Milano 2010, pp. XIII-XXXVII.

aveva ricevuto come principale eredità da Giuseppe Bossi (1777-1815)³. L'illustre numismatico aveva raccolto il testimone di quella trama di propositi e materiali, il cui originario ed esteso abbozzo va riconosciuto nelle *Memorie* di Antonio Francesco Albuzzi: queste, rimaste allo stadio di manoscritto, sono segnalate la prima volta nel 1783 presso Carlo Giuseppe Firmian, pronte a transitare tra eruditi e cultori fino al 1859, quando Gerolamo Luigi Calvi, venuto in possesso di uno dei tre testimoni in circolazione, ne ricavò le sue *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*⁴. Già nei passaggi di fine Sette e primo Ottocento, in particolare per merito di Venanzio De Pagave (1722-1803)⁵ e Pietro Custodi (1771-1842)⁶, le *Memorie* erano state affiancate da nuovi materiali e nuove prospettive, sempre con il medesimo obiettivo: dotare la Lombardia di una sua specifica storia artistica, che colmasse una volta per

3 Si deve in particolare a una serie di puntuali interventi di Chiara Battezzati il recupero e la discussione critica della corrispondenza di Cattaneo inerente ai suoi propositi di storiografia artistica: C. Battezzati, *Liberale visto da Milano. Due lettere del 1825 a Gaetano Cattaneo*, "Verona Illustrata", 26, 2013, pp. 21-33; Ead., *Per Leonardo da Besozzo a Napoli, circa 1835*, "Concorso Arti e Lettere", IX, 2016, pp. 7-27; Ead., *"Avec toute l'ardeur dont je suis capable" Gaetano Cattaneo e la storia dell'arte lombarda tra Milano e Dresda*, in Bossi e Goethe. *Affinità elettive nel segno di Leonardo*, a cura di F. Mazzocca, F. Tasso, O. Cucciniello, Milano 2016, pp. 173-193. Si vedano anche: S. Bruzzese, *Genesi, tempi e composizione delle Memorie*, in A.F. Albuzzi, *Memorie per servire alla storia de' pittori, scultori e architetti milanesi*, a cura di S. Bruzzese, Milano 2015, pp. XLVII-LI; F. Tasso, *La mediazione culturale di Gaetano Cattaneo tra Lombardia, Germania e Ungheria*, in Bossi e Goethe, cit. (vedi sopra), pp. 159-172; A. Litta, *Introduzione*, in J.D. Passavant, *Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia (1838)*, Cinisello Balsamo 2014, p. XVIII; R. Antonelli, *Per la storia delle belle arti in Lombardia di Giuseppe Bossi e di Gaetano Cattaneo*, "Arte e documento", 34, 2018, pp. 152-157; per gli altri fronti del carteggio si vedano almeno: R. La Guardia, *L'amicizia tra Gaetano Cattaneo e Antonio Canova in alcune lettere inedite*, "Rassegna di studi del Civico Museo Archeologico e del Civico Gabinetto Numismatico di Milano: notizie dal chiostro del Monastero Maggiore", XXI-XXII, 1978, pp. 49-68; Ead., *Il viaggio europeo di Gaetano Cattaneo e le relazioni culturali tra il Gabinetto Numismatico di Milano e il Museo Nazionale Ungherese (1812-1819)*, Ivi, XXVII-XXVIII, 1981, pp. 83-95; Ead., *La corrispondenza tra Gaetano Cattaneo ed Enrico Sanclemente (1810-1814)*, Milano 1993.

4 L'opera uscì a Milano in due volumi, 1859 e 1865. Su tutta la vicenda, poi risarcita da Giorgio Nicodemi sui fascicoli de "L'Arte" tra il 1948 e il 1956, si veda la lucida e documentata ricostruzione di Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), pp. XXI-LXII, in particolare per il ruolo di Cattaneo, pp. XLVII-LI; si vedano anche G. Agosti, *Per le Memorie milanesi di Stefano B.*, in Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3) pp. VII-XIX, e, per il precedente costituito dall'Allegranza, S. Bruzzese, *Su Giuseppe Allegranza (1713-1786): studi e curiosità di un erudito milanese*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno (Milano, 5-6 giugno 2014), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano 2017, pp. 379-394. Inoltre: D. Trento, *La storiografia dell'arte lombarda: un ponte da Bossi ai conoscitori*, in *Milano pareva deserta...: 1848-1959 L'invenzione della patria*, a cura di R. Cassanelli, S. Reborà, F. Valli, Milano 1999, pp. 275-289.

5 Per De Pagave, autore di un dialogo e alcune biografie d'artista, si veda A. Pippo, *Venanzio De Pagave e il "Dialogo fra un forestiere e un pittore che s'incontrano nella basilica di San Francesco in Milano"*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari 2004, pp. 159-186.

6 Si vedano G. Bossi, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano* [Milano 1806], in G. Bossi, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, I, Firenze 1982, pp. 351-352, dove Bossi attesta l'avvio di una "storia pittorica" lombarda da parte di Custodi; D. Trento, *Il "Cenacolo" di Bossi protolibro di storia dell'arte lombarda*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, Milano 1999, pp. 177-206; Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), pp. XLIII-XLV, con importanti ragguagli sui materiali di Custodi conservati alla Bibliothèque Nationale de France.

tutte un'anomalia insostenibile per un contesto, come quello milanese, aggiornato e ambizioso nel suo sistema delle arti, sempre più centrato attorno all'accademia braidense. Era questo lo scopo dichiarato dallo stesso Giuseppe Bossi, che, oltre alla *Memorie* e agli scritti di Venanzio De Pagave, si era premurato di recuperare altri documenti⁷.

Alla morte di Bossi, nel 1815, tutto questo deposito passò all'amico ed esecutore testamentario Gaetano Cattaneo, il quale ne raccolse la relativa finalizzazione storiografica, dove avrebbe trovato posto anche una biografia dell'ex segretario di Brera, resa poi nota da Carlo Casati nel 1885⁸. In una lettera del 1821 a Johann Daniel von Uhden, consigliere di stato prussiano, e ancora nel 1823 a Leopoldo Cicognara, Cattaneo lascia addirittura intendere di essere stato lui ad aver ceduto a suo tempo i propri materiali di studio a Bossi⁹. Comunque siano andate le cose, è chiaro come in quel frangente la difficoltà ad arrivarne a una sulla realizzazione di una storia dell'arte lombarda sia dipeso anche dai molti protagonisti in gioco, dalla quantità sterminata e ingovernabile di materiali e opinioni, raccolti su un fronte di dimensioni ormai europee, alla quale si aggiungevano rapidi mutamenti di orientamento storiografico e di gusto, pari almeno alla veloce sequenza dei capovolgimenti politici.

Nella citata lettera al Cicognara, Cattaneo misura tutta l'estensione – e l'intralcio – delle fonti recuperate dal lascito di Bossi:

Quando io fui pregato di fare lo spoglio di tutte le sue carte ebbi cure di mettere da parte tutto ciò che aver poteva qualche relazione a tali ricerche, e per la gentilezza degli eredi ne divenni possessore. Se a ciò si aggiungano i manoscritti dell'Albuzzi e del De

7 Antonelli, *Per la storia delle belle arti*, cit. (vedi nota 3), p. 153. Sulle prospettive storiografiche di Bossi si veda anche Trento, *Il "Cenacolo" di Bossi* cit. (vedi nota 6).

8 *Un ricordo a Giuseppe Bossi. Sue poesie edite ed inedite, colla vita scritta da Gaetano Cattaneo sino all'ieri sconosciuta*, a cura di C. Casati, Milano 1885. La biografia venne scritta da Cattaneo nel 1836 con il plausibile proposito di inserirla nella sua *Storia degli artisti lombardi*, affiancata a quella di Appiani, come si evince da una sua lettera del 23 marzo 1831 a Leopoldo Cicognara, BANMi, CEU, n. 1102, vol. V, pp. 25-27. In BANMi, CEU, si conservano copie di quattro lettere di Cattaneo a Bossi (nn. 197, 324, 420, 569), scalate tra il 1812 e il 1815, non inerenti i progetti storiografici, ma assai rappresentative della stretta amicizia tra i due (C. Pasztory Pedroni, *Quattro lettere di Gaetano Cattaneo a Giuseppe Bossi*, "Rassegna di Studi del Civico Museo Archeologico e Civico Gabinetto Numismatico di Milano", XXVII-XXVIII, 1981, pp. 7-85).

9 17 novembre 1821, BANMi, CEU, n. 997, vol. IV, pp. 279-281, in Battezzati, "Avec toute l'ardeur", cit. (vedi nota 3), pp. 173-174; 13 giugno 1823, BANMi, CEU, n. 1021, vol. IV, pp. 310-311: «Non so se sappiate che già da otto anni mi occupo nel raccogliere le memorie delle nostre arti, continuando le ricerche incominciate dal nostro comune amico Bossi. [...] Già ci eravamo incontrati senza che l'uno sapesse dell'altro nell'istesso pensiero di raccogliere queste memorie, ed allorquando ce ne avvedemmo, ebbe luogo uno di quei conflitti che solo fra sinceri amici possono accadere, cioè che l'uno voleva cedere all'altro il campo. Ma così avess'egli avuto vita bastante per portare al suo compimento una tale impresa, siccome io era riuscito a vincere l'insistente sua delicatezza persuadendolo a continuare da solo le relative ricerche, cedendogli cordialmente tutto quanto già avevo radunato, e promettendogli di comunicargli, siccome feci, in appresso le scoperte che avessi avuto la fortuna di fare» (edita in *Lettere di pittori e scrittori italiani contemporanei finora inedite*, a cura di L. Lipparini, Venezia 1844, n. 7, s.n.p.).

Pagave (che però mi sono più d'imbarazzo che di giovamento per essere due veri guasta mestieri) quelli del Sant'Agostini, del padre Abate Gallarati e del Padre Rigola ultimo Procuratore della Certosa di Pavia, gli estratti dei registri della Veneranda fabbrica del nostro Duomo, e della Certosa medesima, sarà facile di avvedersi che giammai non si trovò unito tanto materiale per progredire in quest'impresa¹⁰.

In altri punti della sua corrispondenza Cattaneo torna a citare l'impresa storiografica, sempre più ampia e dettagliata, pronta a raccogliere ogni tipo di informazione, anche dall'estero, dove aveva tessuto un'ampia trama di rapporti, a partire da un importante e fecondo viaggio del 1812 tra Austria, Ungheria e Germania¹¹. Le diverse redazioni del titolo – *Storia delle arti e degli artisti della scuola lombarda*¹², *Memorie degli artisti lombardi*¹³, *Discorso storico sulle arti lombarde*¹⁴, *Istoria delle Belle Arti in Lombardia e nei vicini territorj*¹⁵ – rivelano la situazione magmatica del lavoro, molto intensa nei primi anni venti, durante i quali il nostro confessa ai suoi interlocutori le difficoltà a concentrarsi sull'opera e a gestirne la massa di dati, costantemente sollecitato a ulteriori aperture e verifiche¹⁶. Forse con minore intensità, anche per gli impegni richiesti dal Gabinetto Numismatico, le ricerche e i tentativi di stesura del testo dovettero proseguire per tutta la vita, tra gli incitamenti di illustri amici, come Alessandro Manzoni¹⁷.

10 Sempre 13 giugno 1823, BANMi, CEU, n. 1021, vol. IV, pp. 310-311. Pochi giorni dopo Cattaneo ribadisce a Cicognara che dallo «spoglio dei varj autori che hanno poco o molto parlato degli artefici nostri mi è nata una tale confusione di idee sopra le notizie già da me preparate che mi sarà d'uopo di un buon periodo di calma per poter riprendere con mente serena le fila della mia tela» (5 agosto 1823, BANMi, CEU, n. 1026, vol. IV, p. 316). Un giudizio per lo meno limitativo sugli scritti di Albuzzi e De Pagave si evince anche in Bossi, *Notizia*, cit. (vedi nota 6), p. 351: «...avevano intrapreso una Biografia Pittorica, ma né l'uno né l'altro condusse l'opera a termine, anzi altro non fecero che raccogliere materiali e preparare memorie». Per Gallarati si veda S. Mara, *L'abate Francesco Maria Gallarati (1729-1806) miniatore dilettante e critico d'arte: gli studi sul "Cenacolo" vinciano*, "Arte Lombarda", 181, 2017, pp. 87-96.

11 Si vedano, anche per la bibliografia precedente: Battezzati, "Avec toute l'ardeur", cit. (vedi nota 3), in particolare per i rapporti con Johann David Passavant e Ferdinand Hartmann, direttore dell'Accademia Reale di Dresda; Tasso, *La mediazione culturale*, cit. (vedi nota 3), per il viaggio in Europa, di cui Cattaneo lasciò un diario, *Ordine e tessitura del Viaggio Ongarico-Germanico fatto nel 1812* (Milano, Biblioteca nazionale Braidense, ms. AH.XI.6), parzialmente edito in *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli 1998, pp. 983-989.

12 Così in una lettera a Federico Münter del 18 giugno 1825, BANMi, CEU, n. 1050, vol. IV, p. 343.

13 Così in una lettera dell'11 maggio 1821 a Carlo Bianchi, dove chiede il permesso di far eseguire il disegno dell'Altare d'Oro in Sant'Ambrogio, BANMi, CEU, n. 984, vol. IV, p. 273; cfr. Battezzati, *Liberale*, cit. (vedi nota 3), p. 23.

14 Così in una lettera del 5 agosto 1823 a Cicognara, dove dichiara l'intento di corredare l'opera di illustrazioni, BANMi, CEU, n. 1026, vol. IV, p. 316.

15 Così nel necrologio scritto dal più celebre cugino Carlo Cattaneo, *Annunci funebri. Gaetano Cattaneo*, "Il Politecnico", 1841, p. 498.

16 Si veda in particolare la richiesta di vedere gli "Atti Albuzzi" presso l'Archivio di Governo, già consultati da Bossi, per cui cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3); Antonelli, *Per la storia delle belle arti*, cit. (vedi nota 3).

17 In *Carteggi letterari*, cit. (vedi nota 2), pp. 100-101, 105-106, siamo tra ottobre e novembre 1836.

Ancora nel 1837 Cattaneo assicura:

Non solo non ho mai abbandonato il mio lavoro storico sulle arti e gli artisti lombardi, ma tutto il tempo che le molteplici mie incombenze mi concedono ve lo consacro [...] Ho forse il torto di aver intrapreso il mio lavoro sopra una scala troppo vasta, a compiere il quale non basterebbe tutta la vita di un uomo solo, tanti sono gli errori da correggersi e le false credenze invalse e tanta è la difficoltà di scoprire le tracce della verità in archivj negletti, dispersi e bene spesso inaccessibili [...] potrò almeno lasciare a chi fosse tentato di riprendere il mio lavoro dove l'avrò interrotto colla vita, un immenso materiale raccolto tanto da me che dal def. mio amico Bossi ed una gran porzione della mia definitiva redazione che sarà agevole il compimento dell'opera¹⁸.

Alla morte, sopravvenuta il 10 settembre 1841, i materiali storiografici di Cattaneo passarono a Ignazio Fumagalli, segretario aggiunto di Brera, che venne a mancare l'anno successivo¹⁹. Gaetano Melzi acquistò l'intero fondo presso gli eredi del Fumagalli, a incremento della sua biblioteca. Tra i molti visitatori e compulsatori della raccolta, i meriti di Cattaneo sono almeno ricordati da Alexis-François Rio (1855), Francesco Predari (1857) e Carlo Casati (1885)²⁰.

Gli studi sul carteggio hanno già raccolto diversi suggerimenti su come Cattaneo avesse pensato la sua opera²¹. Tra i complementi previsti va innanzi tutto ricordata la serie di ritratti incisi²² – sulla scorta di Vasari, AlbuZZi e Bossi – attestata dalla presentazione fuori concorso a Brera nel 1825 di un «saggio di ritratti a matita nera che serviranno di corredo alla storia degli artisti lombardi che sta scrivendo il sig. Gaetano Cattaneo» realizzati da Giovanni Pagani²³. L'apparato illustrativo avrebbe coinvolto

Così scrive Manzoni all'amico Cattaneo: «Almeno questo tempo che dobbiamo stare senza vederti, nemmeno di fuga, possa tu passarlo in riposo, voglio dire senza strascico d'impicci di Milano, non già senza lavoro: ché anzi signor mio, questi sono momenti da mettere a profitto, qualche buono *scappellotto* alla tua opera»; cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. LI.

18 Lettera di Cattaneo a Emilio Lanfranchi, luglio-agosto 1837, BANMi, CEU, n. 1170, vol. V, pp. 112-113.

19 Il lascito è attestato in F. Ambrosoli, *Necrologia. Ignazio Fumagalli*, "Biblioteca Italiana", 13, 1842, pp. 136-140.

20 A-F. Rio, *Léonard de Vinci et son école*, Paris 1855, p. 334 nota 2; F. Predari, *Bibliografia enciclopedica milanese ossia Repertorio sistematico... di Milano e il suo territorio*, Milano 1857, p. 553; *Un ricordo a Giuseppe Bossi*, cit. (vedi nota 8), p. 55; cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. LIV.

21 Cfr. soprattutto Battezzati, *Liberale*, cit. (vedi nota 3), pp. 22-24.

22 Lettera di Cattaneo a Cicognara, 5 agosto 1823, BANMi, CEU, n. 1026, vol. IV, p. 316: «...non potrei dare una sufficiente idea al lettore sopra certi punti del mio lavoro medesimo senza accompagnare le parole con alcune figure. Inoltre parendomi un nobile corredo di un'opera di tal genere l'essere arricchita dei ritratti dei più distinti artefici ove questi trar si potessero da sicure fonti, cosa praticata con ottimo successo nella p.ma edizione ed in molte consecutive delle vite del Vasari».

23 *Solenne distribuzione de' premi nell'I.R. Accademia delle belle arti, fattasi in Milano il giorno 30 agosto 1825*, "Biblioteca Italiana", 40, novembre 1825, p. 254; cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. LI. La serie di ritratti mi risulta dispersa.

anche alcuni monumenti, come l'*Altare d'oro* di Sant'Ambrogio, al quale si apprestava già nel 1821 impegnando addirittura una équipe di artisti²⁴. Del resto il rapporto con Cicognara sembra essere iniziato nel 1813 proprio con la richiesta di disegni milanesi per la *Storia della scultura*²⁵.

Un passaggio significativo nell'elaborazione dell'impalcatura storiografica dell'opera è fermato in una lettera del 1° marzo 1820 a Giovanni de Lazara, già referente di Giuseppe Bossi, che aveva consigliato a Cattaneo di attenersi al metodo adottato da Luigi Lanzi per la sua *Storia pittorica*:

Per quanto buono infatti sia quel metodo, ove si tratti di porre in un quadro generale la storia di un'arte che trovasi già ripartitamente consegnata in opere parziali delle varie scuole, alla portata d'ognuno, mi pare poco adatto pel caso, nel quale si dee per la prima volta esporre in pieno giorno una infinità di circostanze che interessar sogliono la curiosità degli amatori; ma che appunto pel loro numero intralcerrebbero oltremodo e raffredderebbero l'attenzione e l'interesse del lettore. Una cosa medesima può essere importante collocata in un quadro individuale ed indifferente, anzi incomoda in un piano generale. Queste considerazioni mi portarono quindi a ricercare una via di conciliare il di Lei consiglio, ch'io valuto infinitamente, colla natura dell'ardita mia impresa, e questa sarebbe di dar principio all'opera con una storia generale dell'arti liberali lombarde, segnandone le varie fasi e collegando in tutt'assieme il compendioso ragguaglio delle produzioni de' nostri migliori ingegni, ed in seguito esporre in distribuzione alfabetica le varie notizie biografiche ed artistiche arricchendole di tutte quelle circostanze, che mi venne fatto di raccogliere²⁶.

24 Cattaneo a Carlo Bianchi (prevosto di Sant'Ambrogio), 11 maggio 1821, BANMi, CEU, n. 989, vol. IV, pp. 273-274.

25 Tra 1813 e 1814 Cicognara chiede a Cattaneo di procurare disegni del monumento funebre del Medeghino in duomo e di quello di Gaston de Foix, per cui si vedano in particolare: BANMi, CEU, nn. 449, 500, 516; vol. III, pp. 17, 61-62, 134-135: 8 febbraio 1813, Zardetti a Cicognara (si scusa a nome di Cattaneo, indisposto, di non aver risposto a lettera del 6 gennaio, in cui gli richiedeva una «incombenza»); 1° giugno 1814, Cattaneo a Cicognara (Medeghino); 7 dicembre 1814, Cattaneo a Cicognara (Gaston de Foix) e a seguire. La *Pace* del monumento Medici è riprodotta alla tavola LXIX del volume II della *Storia della scultura* (ed. Venezia 1816); ad alcune parti del monumento a Gaston de Foix di Bambaia sono dedicate le tavole LXXVII-LXXVIII (disegno di Giovanni Brignoli, autore di altre tavole milanesi). Cicognara aveva già a suo tempo richiesto disegni di monumenti lombardi a Bossi; cfr. Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), II, pp. 519-520.

26 BANMi, CEU, n. 951, vol. IV, pp. 228-229; cfr. Battezzati, *Liberale* cit. (vedi nota 3), p. 23; Bruzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. XLIX. Per De Lazara rimando a 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 (2002), pp. 121-217, e D. Levi, "Troppa modestia, o troppo alta meta...": note sull'erudito padovano Giovanni de' Lazara, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni", s. 4, 9-10, 2000 (2002), pp. 321-337; più recenti: L. Caburlotto, *Profilo di un "appassionato amatore" delle belle arti: Giovanni de Lazara*, in G. Catalani, *Tra Mantova e Padova arte e storia nel carteggio tra Saverio Bettinelli e Giovanni de Lazara (1795-1808)*, Verona 2016, pp. 12-32; Id., *Tra Udine, Padova e Bassano. Bartolomeo Gamba, Giovanni de Lazara e il "nostro ottimo abate Lanzi"*, in *Luigi Lanzi a Udine (1796-1801). Storiografia artistica, cultura antiquaria e letteraria nel cuore d'Europa*

Sembra quindi il carattere insieme ampio e inedito di quella «infinità di circostanze» dell'arte lombarda a non poterne derogare la conoscenza e nello stesso tempo a render inopportuno il suo immediato rifluire in un «quadro generale». Di qui deriva l'articolazione in una prima parte dedicata alla storia delle arti – divise in fasi, entro le quali si dipana un «ragguaglio» selezionato della miglior produzione artistica lombarda – seguita da una seconda parte redatta in forma di dizionario biografico, completo di opere e notizie.

Le Osservazioni sull'Architettura in Lombardia dopo l'Era Cristiana

Il lavoro di Cattaneo è stato fino a oggi considerato disperso, alla stregua di tutto il materiale storiografico – suo e di chi lo aveva preceduto – confluito nella biblioteca melziana. In realtà ne sopravvive in copia un frammento: delle *Osservazioni sull'Architettura in Lombardia dopo l'Era Cristiana*, conservate presso la Biblioteca Ambrosiana, all'interno del fondo Carlo Morbio²⁷. Si tratta di una trascrizione – la grafia è molto simile a quella di un copialettere attivo negli anni venti per la “Corrispondenza extra ufficio” del Gabinetto Numismatico – di quanto Cattaneo aveva direttamente comunicato come «parte del suo Discorso Storico premesso alla storia degli Artisti Lombardi, da pubblicarsi ecc.»²⁸. Per quanto il manoscritto, che data il testo al 15 novembre 1824, possa essere un'ulteriore copia, il miglior candidato ad aver ricevuto in lettura i testi via via elaborati da Cattaneo, e quindi anche queste *Osservazioni*,

tra Sette e Novecento, atti del convegno (Udine, 21-23 novembre 2018), a cura di P. Pastres, Firenze 2020, pp. 169-186.

27 Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. R 188 inf., fasc. 1, 11 carte non numerate. Dopo aver ritrovato il manoscritto, ne avevo affidato un primo studio nella tesi di laurea di Katia Borgia, *Gaetano Cattaneo e la storia delle arti e degli artisti della scuola lombarda*, relatore A. Rovetta, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 2009-2010, già ricca di dati di contesto ricavati dal carteggio e con una prima trascrizione annotata del testo. Carlo Morbio (1811-1881), storico e antiquario di origine novarese, collezionista a tutto campo, noto in particolare per le sue *Storie dei municipj italiani illustrate con documenti inediti notizie bibliografiche e di Belle Arti* (Milano 1836-1846), coltivò nei suoi studi anche temi artistici. Ebbe a che fare con lo stesso contesto che aveva accompagnato la vita di Cattaneo, da Manzoni agli eredi di Cicognara, condividendone anche la passione numismatica (per un rapido profilo rimando a V. Camarotto, ad vocem *Morbio, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 76, 2012, pp. 553-555). Il fondo Morbio dell'Ambrosiana è particolarmente esteso; il nostro estratto è in un fascicolo intitolato *Oggetti di studio e di Belle Arti*, a sua volta contenuto in un faldone che conserva materiali dedicati alla *Commedia* dantesca e a cicli pittorici raffiguranti danze macabre. Il fascicolo contiene anche un esteso compendio dedicato all'architettura gotica, alle sue accezioni e ai suoi monumenti principali, redatto a seguito di ampie letture – Cesare Cesariano, Giorgio Vasari, Christopher Wren, Francesco Milizia, gli *Essays on Ghotic Architecture* (London 1808) di Thomas Warton, James Bentham, Francis Grose, John Milner; di quest'ultimo anche la *History and survey of the antiquities of Winchester* (Winchester 1798) – e chiuso da un bifoglio che elenca una serie di città italiane ed europee con le loro rispettive cattedrali, tutte di età medievale e in buona parte citate all'interno del profilo storico dell'architettura lombarda. Questi ulteriori materiali rivelano in buona parte la stessa grafia delle *Osservazioni*.

28 Si veda la trascrizione in *Appendice*.

è senz'altro Carlo Zardetti (1784-1849), suo assistente e poi direttore dello stesso Gabinetto Numismatico dal 1842²⁹. Giusto il 1° ottobre 1825, Zardetti si dichiara in attesa di leggere «la prima parte del discorso storico sulla pittura... come fu già per quella sull'architettura»³⁰. I tempi funzionano: le *Osservazioni* sull'architettura sono datate al novembre 1824 e, nell'estate dello stesso anno, Zardetti si era rallegrato con il suo direttore per la conclusione della *Prefazione*³¹, che possiamo immaginare come una premessa a tutta l'opera. Il suo stretto coinvolgimento riemerge, come vedremo più avanti, nel 1826 a proposito del concorso biennale indetto dall'Ateneo di Brescia, dedicato alle origini dell'architettura longobarda. È dunque probabile che il manoscritto ambrosiano dipenda da una redazione che Cattaneo aveva affidato al suo più stretto collaboratore. Un ulteriore tassello è la presenza nello stesso fascicolo dell'Am-brosiana di una copia del pamphlet di Zardetti sulla *Danza della Morte dipinta a fresco sulla facciata di San Lazzaro fuori di Como. Lettera a Alessandro Lucini-Passalacqua* (Milano 1845), accanto ad altri materiali dedicati alle danze macabre, tema particolarmente caro a Morbio³². Anche Morbio, come Cattaneo e, in misura minore, Zardetti, fu tra i principali interlocutori di Manzoni per la documentazione storica utile all'ambientazione delle sue opere³³.

Pur nella sua schematicità e incompletezza³⁴, il manoscritto ambrosiano lascia intendere un passaggio importante verso una stesura definitiva delle *Osservazioni sull'Architettura in Lombardia*, impalcate coerentemente a quanto programmato da Cattaneo nella lettera al De Lazara, ovvero un «discorso storico» sulle arti, cui sarebbe seguito il repertorio degli artisti. Non solo, il profilo storico si struttura puntualmente in «epoche», come la *Storia pittorica*, benché assai più frammentate – undici – rispetto al modello lanziano, a fronte della complessità della materia, più volte denunciata dall'autore. Per restare su questo paragone, si può notare che Cattaneo, almeno in questo testo, contrae la Lombardia tra Adda e Ticino focalizzando quella che l'abate aveva definito *Scuola milanese*. Pur con qualche variante, la trattazione delle singole epoche si

29 Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27). Per Zardetti si vedano A. Savio, *Carlo Zardetti, secondo direttore del Gabinetto Numismatico di Brera*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», 108, 2007, pp. 375-421; G. Meda Riquier, *Zardetti successore di Cattaneo*, in *Carteggi letterari*, cit. (vedi nota 2), pp. XXI-XXIII; il rapporto tra Cattaneo e il suo vice si incrinò con il passare degli anni.

30 BANMi, Carteggio C. Zardetti-C. Cattaneo (1812-1840), n. 39, in Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), p. 49; citata in Meda Riquier, *Gaetano Cattaneo* cit. (vedi nota 2), p. 102.

31 BANMi, Carteggio C. Zardetti-C. Cattaneo (1812-1840), n. 32, in Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), p. 50; Meda Riquier, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 2), p. 102, con data 15 settembre 1822, non mi è stato possibile il riscontro sull'originale.

32 È dunque plausibile che il manoscritto delle *Osservazioni* sia giunto a Morbio per tramite dello stesso Zardetti. Nello stesso fascicolo R 188 inf. sono raccolti altri materiali e testi dedicati alle danze macabre, tra i quali uno di Giuseppe Vallardi sul ciclo di Clusone.

33 G. Meda Riquier, *Carlo Morbio e Francesco Rezzonico*, in *Carteggi letterari*, cit. (vedi nota 2), pp. XXVI-XXVII.

34 Il manoscritto si ferma alla settima epoca, su undici elencate nell'indice.

articola in una premessa dedicata alla loro denominazione e alle origini dello specifico stile, soprattutto se rintracciate fuori dai confini lombardi, cui seguono i «segni caratteristici», ovvero gli elementi più identificativi dal punto di vista dei materiali, dei dettagli e degli ornamenti; chiude un cospicuo elenco di esempi monumentali. Il procedimento appare proprio impostato «segnandone le varie fasi e collegando in tutt'assieme il compendioso ragguaglio delle produzioni de' nostri migliori ingegni».

Di una *Introduzione alla Storia della Architettura* si legge ancora il 24 gennaio [1832] nel *Diario* dell'amico Achille Mauri, che lo trova «un mirabil lavoro per tutto quanto riguarda l'erudizione, la critica dei fatti, e l'acutezza delle vedute generali. Lo stile zoppica un pochetto, ma con una rivistella accurata è subito raddrizzato e fuso»; lo stesso Mauri si era dato disponibile alla revisione di quella che probabilmente era una premessa o una ulteriore redazione delle nostre *Osservazioni*³⁵.

Le Osservazioni e il Medioevo: la questione longobarda

Già scorrendo l'indice, la suddivisione delle epoche riserva una dettagliata e ampia trattazione all'età medievale, sostanziando un interesse rilevabile in altre più circoscritte occasioni³⁶. A seguire quella *Romana*, sono infatti ben quattro le epoche che precedono quella *Bramantesca*, tutte introdotte da sottili precisazioni di storia e di etimo per chiarire titolazioni e provenienze, cui seguono dettagliati repertori di elementi strutturali e stilistici e corposi elenchi di fabbriche, spesso corredati dai nomi dei presunti committenti, in mancanza di quelli degli architetti.

Giusto dal 1823, un anno prima delle *Osservazioni*, si poteva finalmente leggere in edizione completa *L'Histoire de l'Art par les monumens* di Jean Baptiste Seroux D'Agincourt, pilastro europeo del risarcimento storiografico dell'arte medievale; nello stesso 1824, proprio a Milano, usciva il primo volume della traduzione italiana³⁷. Cattaneo conosceva Seroux, di fama fin dai soggiorni giovanili romani e forse di persona grazie al numismatico inglese James Millingen³⁸. Non sorprende quindi che fin dall'u-

35 In "Il Giovedì", 18-22 marzo 1885, p. 20, citato in *Carteggi letterari*, cit. (vedi nota 2), p. 103.

36 Cfr. Battezzati, *Per Leonardo da Besozzo*, cit. (vedi nota 3), p. 10; Ead., *Liberale*, cit. (vedi nota 3), p. 31, in entrambi i casi per la considerazione di due pittori "primitivi".

37 Per la lunga genesi e il contesto della monumentale opera di Seroux rimando a I. Miarelli Mariani, *Seroux D'Agincourt e l'Histoire de l'Art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico, e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005. L'edizione originale uscì tra il 1811 e il 1823. L'editore milanese della traduzione era Ranieri Fanfani; seguì l'edizione curata da Stefano Ticozzi, per Giachetti a Prato, 1826-1829.

38 Millingen aveva frequentato Cattaneo a Roma nell'autunno del 1810 ed è solo dopo questo frangente che Cattaneo chiede all'archeologo inglese di porgere i suoi saluti a Seroux (30 gennaio 1811, BANMi, CEU, n. 208, vol. I, pp. 201-203, e a seguire; cfr. Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), pp. 79-80. A una certa signora Millinger (sic) Seroux lascerà in eredità il suo pianoforte, cfr. Miarelli Mariani, *Seroux D'Agincourt*, cit. (vedi nota 37), p. 169.

scita del primo fascicolo dell'*Histoire*, nel 1810, raccomandi ai suoi fornitori parigini, i fratelli Fournier, di sottoscriverne l'acquisto in continuazione a nome del Gabinetto Numismatico, lamentandosi in seguito per i ritardi delle uscite³⁹. I debiti contratti nei confronti dell'*Histoire* affiorano a più riprese nelle *Osservazioni*, ma vanno soppesati con le molte altre voci consultate da Cattaneo e con la sua caparbità nel tracciare un percorso originale, saldamente orientato sulla specifica focalizzazione lombarda. Già la divisione del medioevo in quattro epoche coincide più nel numero che nella sostanza agli *états de l'art* distinti nel *Résumé et Tableau* che chiudono l'opera francese⁴⁰.

Paradigmatico, in apertura dell'epoca *Longobardica*, è il rifiuto della «denominazione di Architettura Gotica, giacché non avvi», sul quale Cattaneo e Seroux si allineano in merito ai tempi del dominio ostrogoto, ritenuto capace solo di frutti corrotti della tradizione costruttiva romana, tant'è che Cattaneo salta i secoli IV e V. Ma se le *Osservazioni* tacitano il termine "gotico" anche per i secoli che successivamente lo acquisirono per convenzione, l'*Histoire*, pur tra molte perplessità e distinguo, cede infine al *Système dit Ghotique*⁴¹. La questione ha un orizzonte e un valore storiografico non indifferente, se si tiene conto del dibattito aperto da tempo in terra inglese sulla tradizione costruttiva locale e del peso secolare del retaggio vasariano, ritenuto dallo stesso Seroux primo responsabile della definizione "gotica" data all'architettura degli ultimi secoli medievali: «et les écrivains venus après lui ont fait de même»⁴². Non sorprenderebbe riconoscere in Cattaneo il compilatore di quel compendio sull'architettura gotica, che appunto spazia dalle *Vite* agli *Essays on Ghotic Architecture*, allegato al fascicolo delle *Osservazioni* nel fondo Morbio⁴³.

Tornando all'architettura *Longobardica*, Cattaneo segue ancora Seroux nel rivendicarne la provenienza dal Nord della Svezia, appoggiandosi lui pure agli scritti di Jacob Peringskiöld⁴⁴. Quando passa ai "segni caratteristici", la lettura dei dettagli si mostra già più caratterizzata rispetto al modello francese: ad esempio, nello specificare l'uso di «pietra agevole a lavorarsi come l'arenaria» o l'apertura di «logge continuate e praticabili lungo le navate». Il riflesso dell'*Histoire* sfuma necessariamente nel vasto campionario degli esempi monumentali lombardi, che pare in larga parte debitore dell'*Historia Longobardorum* di Paolo Diacono e ancor più puntualmente del proe-

39 18 luglio 1810, BANMi, CEU, n. 158, vol. I, pp. 149-150; 22 novembre 1823, Ivi, n. 1029, vol. IV, p. 318.

40 J.B. Seroux D'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV siècle jusqu'au son renouvellement au XVI*, Paris 1823, II, pp. 139-140: *Second état de l'art*, V-VII sec.; *Troisième*, VIII-IX; *Quatrième*, X-XII; *Cinquième*, du système dit *Gothique*, XI-XV.

41 Seroux D'Agincourt, *Histoire de l'Art*, cit. (vedi nota 40), II, pp. 31, 55-56.

42 Ivi, p. 56.

43 Vedi nota 27.

44 J. Peringskiöld, *Monumenta Svea-Gothica* e *Monumenta Uplandica*, Stockholm 1710 e 1719, citati in Seroux, *Histoire de l'Art*, cit. (vedi nota 40), II, pp. 72-73; III, p. 42.

mio vasariano alla prima parte delle *Vite*⁴⁵, tranne che per l'apertura su Como e l'alta Brianza, pressoché inedita e probabilmente legata a frequentazioni personali⁴⁶.

Rispetto all'ampio e documentato repertorio pavese, va segnalata una certa distanza da un interlocutore plausibile, come Luigi Malaspina di Sannazaro⁴⁷. D'altra parte, la questione longobarda era al centro del dibattito storiografico⁴⁸, regionale e nazionale. La voce più prestigiosa era stata quella di Manzoni con il *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, appena pubblicato e affiancato all'*Adelchi* (1822). Sappiamo come proprio la cerchia di amici eruditi, come Cattaneo e Morbio, fossero referenti privilegiati per ottenere testi e notizie utili all'ambientazione delle opere dello scrittore.

Anche Lanzi aveva considerato i Longobardi nella sua *Storia pittorica*, proprio nell'epoca prima della Scuola milanese, e qualche suggerimento si può cogliere quando Cattaneo cita i «rozzi» assetti decorativi applicati agli edifici. Ma, sullo specifico del lascito all'architettura lombarda, il nostro si era evidentemente affidato alla voce più prestigiosa del tempo, quella di D'Agincourt, pur avvertendone i limiti al puntuale riscontro territoriale.

In tal senso va considerato il coinvolgimento suo e di Carlo Zardetti nella scelta del tema per il concorso biennale indetto nel 1826 dall'Ateneo di Brescia, di cui erano entrambi soci⁴⁹. Curiosamente Cattaneo propose un quesito sulla scrittura geroglifica

45 Cfr. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1568], Firenze 1966-1987, II, p. 87. Seroux cita solo il San Michele e il San Giovanni in Borgo di Pavia, per i quali lo studioso francese aveva avuto notizie da Malaspina (*infra*) e al quale aggiunge Santa Giulia presso Bergamo (Bonate) e San Tomé di Almenno; cfr. Seroux D'Agincourt, *Histoire del l'Art*, cit. (vedi nota 40), III, p. 20. Cattaneo avrebbe potuto riscontrare l'elenco vasariano sul primo volume delle *Antichità Longobardico-Milanesi*, uscite dal monastero di Sant'Ambrogio a Milano nel 1792.

46 Per Como, tra il 1789 e 1803, era uscita la monumentale *Storia di Como* di Giuseppe Rovelli, ma non vi si ritrovano le notizie fornite da Cattaneo. Così come si riscontra nelle opere di Carlo Redaelli dedicate alla Valassina, edite tra il 1824 e il 1825. Tra gli indirizzi delle lettere di Manzoni a Cattaneo, c'è anche Canzo in Valassina, dove il nostro avrebbe potuto leggere, con maggiori indicazioni monumentali, il manoscritto di Carlo Mazza, prevosto della vicina Asso, morto nel 1808, le *Memorie storiche sopra la religione, stato civile e politico a varie epoche della Vallassina: con una dissertazione preliminare sopra i più antichi di lei monumenti* (ora edito come *Memorie storiche della Vallassina: dal manoscritto del 1796*, Asso 1984).

47 L. Malaspina di Sannazaro, *Guida di Pavia*, Pavia 1819, pp. 55-60. Le divergenze appaiono frequenti: ad esempio, Malaspina considera i mattoni come tipico materiale da costruzione longobardo, mentre Cattaneo lo esclude perentoriamente. Si conoscono due lettere di Cattaneo a Malaspina: una del 1814, per una consulenza numismatica legata agli studi del pavese sui cosiddetti *Tarocchi* del Mantegna; l'altra del 1816, più significativa, nella quale Cattaneo chiede la disponibilità a Malaspina di valutare il nucleo di stampe lasciate da Bossi (*Luigi Malaspina di Sannazaro. 1754-1835. Carteggio*, a cura di M. Albertario, L. Aldovini, D. Tolomelli, Pavia 2014, pp. 114, 156-157). Per il caso specifico di Corte Olona, Cattaneo potrebbe aver consultato G. Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, Pavia 1823, I, pp. 92-93; cfr. Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), p. 97.

48 Si veda in particolare S. Soldani, *Il Medioevo del Risorgimento nello specchio della nazione*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 154-163. Un'apertura sull'età longobarda e più ampiamente sul Medioevo si poteva cogliere anche nel *Risorgimento d'Italia negli Studi, nelle Arti e ne' Costumi dopo il Mille* di Saverio Bettinelli (Bassano 1775), già utilizzato da Albuzzì; cfr. Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. XXVIII.

49 Tutta la vicenda è puntualmente descritta in G. Panazza, *Discorso sopra alcuni punti della*

egizia, mentre Zardetti avanzò l'argomento poi prescelto: le origini e le caratteristiche dell'architettura longobarda⁵⁰. Sembra quasi che il direttore abbia mandato avanti il suo vice per non uscire allo scoperto; di certo la lettera inviata da Zardetti al Presidente dell'Ateneo è ben dettagliata e non risparmia stoccate a D'Agincourt e a Cicognara⁵¹. Come è noto, il concorso fu vinto dal piemontese Giulio Cordero di San Quintino, che pubblicò solo tre anni dopo il suo testo: vi si leggono idee differenti o, meglio, meno ambigue di quelle che Cattaneo aveva espresso, in particolare sull'originalità dell'architettura longobarda⁵².

Le Osservazioni e il Medioevo: dalla basilica di Sant'Ambrogio al duomo di Milano

L'impalcatura della terza epoca – *Franco-Sassone*, dall'VIII all'XI secolo – ha un avvio cronologico che risale all'epoca precedente dovendo comprendere i monumenti più antichi del regno franco fin dal VI secolo. Nella ricerca delle origini dei diver-

storia longobardica in Italia del 1826-1829, supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 1986 (ripubblicato on line da P. Panazza, in *I Venerdì dell'Ateneo di Brescia*, 3, 24 aprile 2020); Panazza fa ampio riferimento al pionieristico studio di E. Castelnovo, *Una disputa ottocentesca sull'Architettura simbolica*, in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 219 ss.

50 Così Zardetti precisa il programma del concorso, in una lettera del 1° luglio 1826: «Determinare l'origine dell'Architettura adoperata dai Longobardi in Italia per la costruzione de' loro tempj, particolarmente: fissare i caratteri principali che li distinguono sia per il modo e per la materia di costruzione, sia per le proporzioni e distinzioni della pianta ed elevazione dell'edificio, e precisare altresì lo stile particolare dell'Arte adoperato per la decorazione interna ed esterna. Notare finalmente i monumenti principali di tale Architettura in Italia. Ho ommesso il confronto coll'Architettura Romana per schivare qualunque sistema: un tale confronto dipende da chi tratta l'argomento, il quale siccome nuovo ed intatto finora è anche estesissimo e piuttosto difficile. Così ho detto determinare l'origine ecc. perché sono d'avviso (mi perdoni, se mi inganno) che indagando l'origine della Nazione, si deve trovare anche quella delle Arti. I Paesi del Nord, mi pare, somministreranno motivo di importanti ricerche le quali dovransi unire con altre relativamente a popoli Sassoni, la di cui Architettura in Germania, Francia ed Inghilterra assomiglia, se non erro, alla Longobarda in Italia per molte parti. Per caratteri principali ecc. intendo le proporzioni, la materia a preferenza adoperata sulle costruzioni, la distribuzione della pianta giusta il sito, la maggiore o minore solidità di costruzione, lo stile degli ornamenti ecc. ecc. e tutte queste cose, parmi, furono finora trascurate, perché il D'Agincourt fece alquanto di confusione in proposito, sebbene possa servire di un grande aiuto, massime per i confronti, ed il Sig. Cicognara sbagliò radicalmente. Queste in succinto le mie idee. Debbo confessarle che io non ho mai approfondito questi argomenti, conoscendo "quid valeant humeri": sarò quindi scusato se non giunsi a spiegare bene, e giustamente, come avrei desiderato. Ad ogni modo son d'avviso che un tale argomento ben trattato da un artista colto accrescerà d'importanza la classe delle Belle Arti nell'immenso Archivio delle umane cognizioni»; in Panazza, *Discorso sopra alcuni punti*, cit. (vedi nota 49), p. 14. Della proposta di Cattaneo relativa alla scrittura geroglifica egizia, esiste la missiva a Girolamo Monti, presidente dell'Ateneo bresciano, in data 13 maggio 1826, BANMi, CEU, n. 1060, vol. IV, pp. 350-351.

51 Nella lettera citata Zardetti dice anche che Cattaneo era molto impegnato per un viaggio fuori Milano.

52 G. Cordero di San Quintino, *Dell'Italiana Architettura durante la dominazione longobarda*, Brescia, 1929, pp. 20-51; cfr. G.P. Treccani, *Dell'Italiana Architettura di Giulio Cordero di San Quintino e la cultura del restauro*, in *Libri d'architettura a Brescia. Editoria, circolazione e impiego di fonti e modelli a stampa per il progetto tra XV e XIX secolo*, a cura di I. Giustina, Palermo 2015, pp. 215-252. Secondo Cordero di San Quintino l'architettura dei Longobardi in Italia è prevalentemente debitrice dell'eredità romana e bizantina riscontata nei territori da loro occupati.

si momenti architettonici, Cattaneo si ritrova spesso a gestire orizzonti geografici diversificati e archi temporali sovrapponibili, così da restituire alla storia quella complessità altrimenti mortificata da un'impostazione più lineare e progressiva. Nel caso specifico, non trovò sostegno in Seroux, che trascura quanto costruito prima di Carlo Magno; pare piuttosto aver recuperato da Félibien l'elenco delle fabbriche fondate da Clodoveo in avanti⁵³, per poi proiettarsi fino a Cluny, quale esempio epigonico «del miscuglio del gusto Franco-Sassone introdotto poscia in Lombardia»⁵⁴. La lettura dei dettagli architettonici, sempre curata e puntuale nel cogliere le peculiarità, è tutta in termini di miglioramento dalla precedente stagione “longobardica”. A partire dalla basilica di Sant'Ambrogio, le esemplificazioni milanesi fondano la loro compatibilità cronologica sulle date fornite dalle principali guide – Torre, Latuada e Bianconi – così come i monumenti pavesi si avvalgono in questo caso della recente uscita del Malaspina; particolare l'incursione vercellese e decisamente fuori tempo l'inserimento della facciata del duomo di Monza, che per altro Seroux aveva correttamente collocato sulla scorta delle *Memorie* di Paolo Frisi⁵⁵.

L'identificazione dell'epoca quarta – *Franco-Normanna*, dall'XI al XIII secolo – sembra fondare le sue coordinate su quanto esposto da Seroux nel commento alla tavola XLV, dove si sostiene l'ipotesi di un'insorgenza europea dei primi caratteri gotici, sospinta da «le même enthousiasme religieux qui avait produit les croisade»⁵⁶. Anche l'*Histoire* segnala il valore archetipico della cattedrale di Ely citando l'ampia letteratura prodotta sul tema in Inghilterra, con titoli che si ritrovano nel citato compendio sul gotico allegato alle *Osservazioni*⁵⁷. In un certo senso, Cattaneo, nelle prime tre epoche medievali, descrive una manovra di accerchiamento europeo, che dalla Svezia, alla Francia, al mondo anglo-sassone innesta progressivamente nuova linfa all'architettura lombarda. Anche i dettagli caratteristici della quarta epoca vengono confrontati con il passato evidenziando i perfezionamenti, come nella nota conclusiva che descrive l'equilibrio costruttivo raggiunto tra solidità, leggerezza e luminosità. Purtroppo, per probabile distrazione del copista, è saltata la lista degli edifici e l'unica citazione, il San Bernardino di Caravaggio, è chiaramente extravagante e inaffidabile.

Così, privata l'epoca terza di utili riscontri monumentali, si riguarda l'ultima frazione medievale, tra XIII e XV secolo, focalizzata sul duomo di Milano e la Certosa di Pavia, in conformità alla definizione *Tedesco-Itala* dell'epoca. Cattaneo mette

53 J.F. Félibien, *Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, Paris 1687, pp. 143-144; cfr. Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), pp. 100-101.

54 Cattaneo data la fondazione al 912, invece che al 910, e fa risalire il «miscuglio» all'importazione in Francia di artisti sassoni dopo la resa di Witkindo; arduo trovare fonti specifiche su questi passaggi, data anche la recente distruzione di Cluny che forse si voleva tacitare.

55 Seroux D'Agincourt, *Histoire de l'Art*, cit. (vedi nota 40), III, p. 68.

56 Ivi, II, p. 81.

57 Ivi, II, p. 80; per la collazione di studi sulle origini del gotico cfr. qui, nota 27.

subito in evidenza le «notabili differenze» operate in Lombardia rispetto ai modelli germanici, nel senso che «l'occhio fra noi trova più riposo» rispetto alle cattedrali di Strasburgo, Vienna e Ratisbona: la prima, nota sempre dalle pagine di Seroux⁵⁸; le seconde, visitate di persona da Cattaneo⁵⁹.

Per il duomo è data una postilla, con la stessa grafia del testo, il cui senso – al di là dello spunto polemico con Lanzi, per altro di difficile riscontro – è dimostrare l'originalità lombarda della fondazione. A evidenza Cattaneo ha sottomano le carte dell'Albuzzi⁶⁰ e la *Storia e descrizione del Duomo di Milano* di Gaetano Franchetti, fresca di stampa (1821), a loro volta esplicitamente debitorici al Borsieri⁶¹ e soprattutto al Giulini⁶². Andrebbe valutato anche l'apporto delle opinioni di Simone Stratico, attivo da anni a Milano, sia sul duomo sia sull'architettura gotica in genere⁶³. Cogliendo un po' fior da fiore, Cattaneo distingue l'impianto planimetrico – «la bella e gran pianta del Duomo», uscita dall'accademia che Gian Galeazzo Visconti aveva istituito allo scopo, coinvolgendo «Giovannino e Michelino da Milano» – dall'alzato, discusso senza successo da Heinrich Parler da «Zamodia o Gamodia», il quale, per l'appunto, «non si fermò che poco tempo per dare il suo parere sull'elevazione soltanto, e subito fu congedato». Insomma, la scelta dello stile per «un tempio che superasse gli altri in splendore e magnificienza» non poteva che essere «quello adottato già un secolo prima per la Cattedrale di Strasburgo già tanto da tutti ammirata», ma la specifica scelta progettuale ed esecutiva non poteva che essere lombarda. Sulle origini del duomo, pur confermando una distanza tra la prima concezione planimetrica e la suc-

58 Ivi, II, p. 67, ma Cattaneo avrebbe potuto accedere ad altre fonti bibliografiche più circoscritte come gli *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg* dell'abate Grandidier, usciti nel 1782. Nelle pagine a seguire Seroux si distende in un generale apprezzamento per il duomo di Milano, nonostante la sua «bizzaria» citando qui e altrove il suo sconcerto per il tentativo di interpretazione vitruviana offerta da Cesariano.

59 Nel corso del viaggio austro-ungarico del 1812, Vienna fu tappa principale; il passaggio da Ratisbona è attestato da Giovanni Scopoli, suo compagno di spedizione, per cui si veda G. Meda Riquier, *Sul cammino di Sassonia. Lettere dalla Germania di Giovanni Scopoli*, «Villa Vigoni Comunicazioni/Mitteilungen», V, 1, 2001, p. 66.

60 Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3), pp. 6, 36-37.

61 G. Borsieri, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milano 1619, pp. 57-58.

62 G. Giulini, *Continuazione delle Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano 1771-1774, II, pp. 433, 451-453.

63 Simone Stratico (Zara 1733-Milano 1824), giunto a Milano da Padova nei primi anni del secolo, intervenne sulle critiche al duomo di Milano nel discorso tenuto a Brera *Sui pregi delle arti del disegno* (Milano 1809), mentre il *Discorso sull'architettura gotica* fu pronunciato presso l'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere (1° luglio 1819) e uno studio sugli *Archi di costruzione gotica, considerati geometrici* sono rimasti manoscritti (Venezia, Biblioteca Marciana, cod. CCCXXXIV, 5340, CII, 3); si vedano: F. Rossetti, *Della vita e delle opere di Simone Stratico*, «Memorie del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», XIX, 1876, pp. 36-447, in particolare pp. 389, 437-438; A. Cavallari Murat, *Simone Stratico sull'architettura gotica*, «Arte Veneta», 32, 1978 (1979), pp. 453-463; E. Granuzzo, *Architettura e scienza nel Veneto tra Sette e Ottocento: Simone Stratico (1733-1824)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, supervisore F. Bernabei, Padova 2012. Si conservano cinque lettere di Cattaneo a Stratico (1808-1820), prevalentemente legate al collezionismo numismatico (BANMI, CEU, nn. 7, 17, 302, 321, 972; voll. I, pp. 4, 10; II, pp. 93, 116; IV, p. 252).

cessiva elaborazione dell'alzato, Cattaneo insiste sulla committenza ducale sfumando l'ipotesi decisamente civica addotta da Bianconi, che rivendicava al «popolo milanese», in tempi precedenti Gian Galeazzo Visconti, l'avvio della fabbrica, rimasto significativamente anonimo e poi progredito tra interventi ducali e pareri di architetti⁶⁴.

Tornando al testo ufficiale, il rammarico per la mancata conformità alle origini nello sviluppo secolare della fabbrica affiora a proposito della trasformazione borromaica delle testate del transetto e si dichiara apertamente per «l'indigesto pasticcio» della facciata perpetrato dal Tibaldi fino all'Amati, in linea con le opinioni di Bianconi e Bossi, strenui sostenitori di un totale ritorno al gotico⁶⁵. La descrizione dei «segni caratteristici» conferma i «piani di riposo» che caratterizzano gli alzati lombardi, pregevoli anche per l'esclusione dell'ornato dalle parti strutturali, con qualche riserva per i vetri istoriati che smorzano la luminosità degli interni.

Bramante ridimensionato e Leonardo rivalutato

Decisamente sottotono è la descrizione dell'epoca sesta – *Bramantesca*, dal XV al XVI secolo – il cui unico snodo critico, a dispetto del titolo, è il ridimensionamento dei meriti di Bramante: a favore sia dei traguardi raggiunti dagli architetti locali prima dell'arrivo dell'urbinate, sia della «spinta maggiore» operata da Leonardo. Il primato vinciano in architettura era una convinzione di Giuseppe Bossi, quale si poteva rintracciare nei suoi appunti relativi al Codice Trivulziano e nelle note a sua firma in un'edizione vasariana del 1809⁶⁶. Infatti, nell'elenco dei monumenti dell'epoca, Catta-

64 C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano 1787, pp. 15-20; si veda A. Scotti, *Carlo Bianconi e l'architettura attraverso la "Nuova Guida di Milano"*, in *Artisti lombardi e centri di produzione nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla e V. Terraroli, Bergamo 1995, pp. 263-268.

65 Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), pp. 21-24, sia per la trasformazione delle testate del transetto, sia per la conformità al gotico della facciata; si ricordi anche la scelta di Bianconi di illustrare nella *Nuova Guida* il duomo con il progetto di Carlo Buzzi, il più gotico tra quelli realizzati tra Sei e Settecento. Analogamente, Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), II, p. 505. Per il dibattito intorno al completamento della facciata del duomo tra fine Sette e primo Ottocento si vedano G. Ricci, "Il più grande ornamento di questa Metropoli", in "...e il Duomo toccò il cielo". *I disegni per la facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità al gotico e razionalismo matematico (1733-1815)*, a cura di E. Brivio e F. Repishti, Milano 2003, pp. 33-48, in particolare pp. 39-40, e il più recente F. Repishti, *Il Duomo di Milano nell'Ottocento e la ricerca del carattere "gotico"*, in *Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova tra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Bertazzo, F. Castellani, M.B. Gra, G. Zucconi, Padova 2020, pp. 147-158. Repishti ricorda un *Dialogo sulla fabbrica del Duomo di Milano tenuto da un forastiere, da un Milanese, e da un curioso istruito*, composto nel 1810 da Carlo Amati e rimasto manoscritto; il progetto della facciata di Amati e Zanoia era stato approvato nel 1807 e realizzato nel giro di sette anni. Si veda anche *infra*.

66 La questione è puntualmente argomentata in S. Mara, *Leonardo and Architecture in the Critical Views of Giuseppe Bossi (1808-1810)*, in *Leonardo da Vinci Nature and Architecture*, a cura di C. Moffatt e S. Tagliagambara, Leiden 2019, pp. 280-300.

neo preferisce attribuire la tribuna delle Grazie a Leonardo, «forse per il disegno e per la decorazione», come Bossi aveva letto in una postilla di Sebastiano Resta a Vasari⁶⁷. Il corposo repertorio degli edifici, che lascia davvero poche cose a Bramante, è aggiornato sulle *Notizie* dell'Albuzzi⁶⁸, sul *Dialogo* del De Pagave e sulla *Nuova Guida* di Bianconi, pur con puntuali distinzioni, sempre ai danni dell'urbinate. Ad esempio, Cattaneo recupera dal De Pagave il palazzo Talenti Fiorenza, ma preferisce lasciarlo anonimo⁶⁹, così come il palazzo Imbonati (Landriani) viene attribuito a Bramante solo per l'architettura, spostando su Bramantino la decorazione pittorica⁷⁰.

Più interessanti sono le incursioni sul territorio, a partire dal duomo di Pavia, totalmente accreditato a Cristoforo Rocchi, come già aveva fatto Albuzzi⁷¹, e con uno sguardo ancora una volta curioso per ciò che era ritenuto «longobardico», ovvero alcuni «rimasugli» in facciata⁷². Per la cattedrale comasca, Cattaneo deve aver letto il Ciceri, ma la citazione fa cortocircuito tra le date della facciata e le reali responsabilità di Cristoforo Solari⁷³. Le citazioni di Lodi, Saronno, Legnano e Busto Arsizio scorrono senza nomi di architetti, benché il De Pagave ci avesse provato ricorrendo più volte a Bramante⁷⁴; in compenso sono ricordati dipinti e pittori. La rassegna finale è tutta valtellinese, quasi sicuramente raccolta sul campo, dati i documentati soggiorni a Sondrio⁷⁵.

67 *Ibidem*.

68 Si veda l'attribuzione al Dolcebuono di San Maurizio al Monastero Maggiore, della cui facciata Albuzzi pensava di inserire anche un disegno; cfr. Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3), pp. LXXXVIII, 128-129. In Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), p. 212, si legge ancora l'attribuzione tradizionale a Bramantino.

69 V. De Pagave, *Dialogo fra un forestiere ed un pittore che si incontrano nella basilica di San Francesco a Milano* (Milano, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, D 221), c. 220. Significativamente Cattaneo cita il palazzo dopo la canonica di Sant'Ambrogio, dotati entrambi di colonne *ad tronchonos*.

70 De Pagave, *Dialogo*, cit. (vedi nota 69), cc. 252 ss, dove l'architettura è data a Bramante e i due *Giganti* (Ercole e Atlante) a Bramantino (oggi al Castello Sforzesco e attribuiti a Bernardino Luini; si veda F.M. Giani, L. Tosi, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio 2014], a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2014, pp. 174-177, n. 29).

71 Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3), pp. 70-71, dove il ruolo di Bramante è considerato un errore delle fonti precedenti, come ampiamente argomentato in L. Malaspina di Sannazaro, *Memorie storiche della Fabbrica della Cattedrale di Pavia*, Milano 1816, pp. 4-8.

72 La nota potrebbe derivare da L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, II, Firenze 1970, p. 285.

73 F. Ciceri, *Selva di notizie autentiche riguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como*, Como 1811, pp. 12-14, per le date della facciata, che nulla hanno a che vedere con il capocroce progettato dal Solari, come da richiesta della fabbrica nel 1519, Ivi, pp. 18-20.

74 De Pagave, *Dialogo*, cit. (vedi nota 69), cc. 344-359 (Lodi), 360-366 (Legnano), 367-371 (Busto Arsizio); cfr. Pippo, *Venanzio De Pagave*, cit. (vedi nota 5), pp. 180-181.

75 Ad esempio nel settembre del 1824; BANMi, Carteggio C. Zardetti-C. Cattaneo (1812/1840), n. 32.

Lo «strano gusto di tritume» dell'architettura del Cinquecento lombardo. Ipotesi per un punto di vista tra Bianconi e Bossi

L'ultima epoca descritta dal manoscritto ambrosiano è quella *Vignoliana*, corrispondente al pieno Cinquecento⁷⁶. La sua identificazione è subito affidata ai protagonisti, tra i quali il primo ad essere citato è Fabio Mangone, benché nella logica dei tempi dovrebbe trovarsi in coda, se non addirittura in altro secolo. Ma, traendo le fila di un argomento tutt'altro che piano, si comprende come il Mangone – «severo e Vitruviano», nonché direttore di un'accademia dove si presume che Vignola fosse il testo base – abbia rappresentato il principale *rappel à l'ordre* in un'epoca che soprattutto Galeazzo Alessi e Pellegrino Tibaldi avevano ridotto a uno «strano gusto di tritume». Ovvio che poi Richini «oltrepassò tutti nella licenza e può quindi dirsi l'anello di congiunzione fra l'architettura Vignoliana di quest'epoca e la Borrominesca della seguente».

Il mancato sviluppo delle ultime epoche, la *Vanvitelliana* (dalla fondazione di Brera alla fine del Settecento) e la *Palladiana* (il primo Ottocento), ovvero quelle che presumibilmente Cattaneo considerava di ripresa dopo la decadenza *Borrominesca* e *Barocca*⁷⁷, ci priva di un riferimento utile per valutare correttamente il giudizio sul Cinquecento, tanto più che, come abbiamo visto, la precedente età *Bramantesca* è liquidata senza chiarimenti critici di rilievo.

In ogni caso è chiaro che qui entra in gioco un'idea peculiare di recupero della classicità che si muove tra giudizio sul passato e canone per il presente. Si può partire dall'indicazione della «fondazione dell'attuale corpo accademico» quale dichiarato punto di riferimento per gli sviluppi dell'architettura lombarda contemporanea, cosiddetta *Palladiana*. Eredi del magistero di Giuseppe Piermarini e titolari della cattedra braidense di Architettura erano stati prima Giacomo Albertolli (1798-1805)⁷⁸ e poi Giuseppe Zanoia (1805-1817)⁷⁹. Alla morte di questi era stato chiamato Carlo Amati, ma solo come supplente, e tale rimase almeno fino al 1838⁸⁰.

76 Il manoscritto interrompe a questa epoca la trattazione che da indice doveva comprendere anche le epoche Borrominesca, Barocca, Vanvitelliana e Palladiana: si veda l'*Appendice*.

77 Anche in questo caso sarebbe interessante comprendere la distinzione tra il momento borrominiano e quello barocco, anche come linea di tendenza in termini di valore.

78 A. Ferrighi, *Gian Giacomo Albertolli*, in *Professori e scienziati a Padova nel Settecento*, a cura di S. Casellato e L. Siran Rea, Treviso 2002, pp. 66-78, in particolare pp. 73-77; Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), p. 300.

79 G. Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli 1966, pp. 371-386; V. Cirio, *Giuseppe Zanoia architetto*, in *Giuseppe Zanoia abate, letterato e architetto (1752-1817)*, a cura di L. Cerutti, V. Cirio, L. Nay, Novara 2006, pp. 41-80. Per le vicende della scuola di Architettura tra fine Sette e primo Ottocento si vedano A. Scotti, *Brera 1776-1815: nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze 1979, pp. 44-69; G. Ricci, *L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito*, in *L'Architettura nelle accademie riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. Ricci, Milano 1992, pp. 253-281; Ead., *La cultura architettonica e l'insegnamento accademico a Milano all'inizio dell'Ottocento*, in *Pietro Bianchi, 1787-1849 architetto e archeologo*, a cura di N. Ossanna Cavadini, Milano 1996, pp. 41-55.

80 C. Mutti, *Nuovi contributi intorno alla figura di Carlo Amati e ai suoi interventi a Milano*, "Arte Lombarda", 113-115, 1995, pp. 123-134, in particolare pp. 124-125.

Giacomo Albertolli – fratello di Giocondo, professore di Ornato nella stessa accademia braidense – aveva preso la cattedra sotto il segretariato di Carlo Bianconi. Di questi è recentemente riemerso un canovaccio di istruzioni per l'insegnamento dell'architettura civile che riconosce nei *Libri* di Palladio e negli *Edifices Antiques de Rome* del Desgodetz i repertori di maggior autorevolezza, affiancandovi, con una riserva per l'inserimento dei piedistalli nell'ordine, le *Regole* di Vignola⁸¹. Più decise le critiche nei confronti dei *Principii* del Milizia, colpevoli di ricercare un'origine antropologica dell'architettura – individuata nel «sistema capanESCO» – e non quella specifica dell'antichità greca e romana. Ma è chiaro che Bianconi perorava la causa di un insegnamento praticato soprattutto con il riscontro di rilievi e illustrazioni, piuttosto che con il dispiegamento di principi teorici⁸². Anche sotto il segretariato di Bossi, nel programma accademico della scuola diretta da Albertolli, dominano Vitruvio, Vignola, Desgodetz e soprattutto i materiali palladiani e neo-palladiani⁸³, per cui comprendiamo perché Cattaneo abbia poi definito la sua epoca «palladiana» e perché questo canone sia divenuto un criterio di giudizio molto selettivo, se non censorio, nei confronti di Alessi o Tibaldi.

Senz'altro più di Bianconi, Albertolli stimava Francesco Milizia⁸⁴, e anche nelle *Osservazioni*, sempre a proposito del Cinquecento lombardo, si approva il parere del poligrafo salentino «che ben a ragione condanna tali fabbriche, le chiama bugiarde, perché di due ordini esternamente e di uno solo nell'interno»⁸⁵.

81 *Le Regole da tenersi per ammaestrare i giovani nell'Architettura civile* sono conservate presso l'Archivio Famiglia Bianconi, *Materiale Residuo*, e sono state recuperate da Laura Binda che ringrazio per avermi fatto leggere la trascrizione augurandomi che vengano presto pubblicate; si veda 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. Nuova serie", 1, 2017, p. 201. Il tema vignolesco del piedistallo come parte integrante dell'ordine è presente anche in Cattaneo. Alcuni di questi autori, come il Desgodetz, furono poi acquistati da Bossi; Scotti, *Brera*, cit. (vedi nota 79), p. 52.

82 La dimostrazione è nella collezione di disegni architettonici perseguita a fini accademici, nota come *Raccolta Bianconi*, oggi all'Archivio Storico Civico di Milano; si vedano di contro le riserve teoriche nei confronti dell'Alberti.

83 Ferrighi, *Gian Giacomo Albertolli*, cit. (vedi nota 78), p. 75; si veda anche *infra* nella relazione di Bossi al Commissione ministeriale.

84 In una lettera del 18 ottobre 1793, l'Albertolli raccomandava a Leopoldo Pollach, altro protagonista dell'architettura in Lombardia tra fine Sette e primo Ottocento, nonché architetto della fabbrica del duomo di Milano, di mettersi in contatto con Milizia nel corso del suo soggiorno romano (Mezzanotte, *Architettura neoclassica*, cit. [vedi nota 79], p. 186 nota 21; S. Pasquali, *A Roma contro Roma*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 81-108; T. Manfredi, ad vocem *Milizia, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 503-511). Cfr. anche Id., *Francesco Milizia e i Principi di architettura civile: disegno e iconografia*, in *Dal trattato al manuale: la circolazione dei modelli a stampa nell'architettura età moderna e contemporanea*, a cura di A. Scotti, Palermo 2013, pp. 59-74; nel 1804 uscì la seconda edizione dotata di un ampio apparato iconografico.

85 «E dove internamente non sono divisioni, come nelle chiese, perché indicarle nelle loro facciate a più ordini? Facciate bugiarde»; F. Milizia, *Roma delle belle arti del disegno. Parte prima dell'architettura civile*, Bassano 1787, p. 9.

Bossi aveva un'ottima considerazione dell'Albertoli, mentre il documentato legame con Zanoia, subentrato come Segretario nel 1807 e destinatario di un'*Epistola* in versi, edita nel 1810, non fu privo di qualche rimprovero al di fuori dell'ufficialità, come si legge nelle *Memorie* a proposito della villa Annoni di Cuggiono⁸⁶. Dalle lettere di Cattaneo a Zanoia in occasione della vendita a prezzo agevolato, e lungamente contrattato, della collezione di «opere di antichità, del medio evo e moderne» di Giuseppe Bossi, si evince tra i due un rapporto di cordiale amicizia⁸⁷.

Accanto al rapido avvicinarsi accademico, scorreva non meno tumultuoso il dibattito per la facciata del duomo. Le sollecitazioni provenienti da Brera per un intransigente recupero delle origini faticavano a trovare riscontro nelle posizioni più di compromesso della Fabbrica e del Governo, con conseguenti ricadute sulle carriere degli architetti⁸⁸. Non a caso, Amati, ottenuta nel 1806 la direzione del cantiere del duomo, rimase bloccato per più di vent'anni nel ruolo di supplente alla cattedra braidense di Architettura. Abbiamo già letto il disappunto di Cattaneo per la facciata della cattedrale, che accomunava proprio Tibaldi e Amati, ovvero i responsabili del principio e del completamento del prospetto, in linea con le perplessità già espresse da Bianconi e Bossi⁸⁹. Ed è sempre negli scritti dei due segretari di Brera che troviamo i riscontri più pertinenti alle osservazioni sul manierismo lombardo: dalle riserve per la facciata alessiana di Santa Maria presso San Celso «così caricata d'attici, pilastri, colonne e cornici che l'occhio di chiunque segue con molta fatica le tante cose poste in essa dall'architetto» (Bianconi)⁹⁰, all'approvazione del cortile del Collegio Elvetico «stupenda fabbrica di Fabio Mangone» (Bossi)⁹¹, di contro alla facciata del Richino, «che pensò ben diversamente dalla purità del primo architetto» (Bianconi)⁹². Non diversamente, le critiche di Cattaneo alle «teste sproporzionate» sul fronte tibaldiano del San Raffaele corrispondono alle riserve per una «facciata un po' troppo caricata e

86 *Le Memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica. 1807-1815*, a cura di C. Nenci, Milano 2004, p. 27 (al 16 novembre 1809): «La casa [palazzo Annoni a Cuggiono] ha molti difetti, e in generale mi pare, per un architetto, una bella occasione maltrattata»; qualche malcelata ironia si coglie anche nelle note che Bossi aveva realizzato per i *Sermoni* di Zanoia, in questo caso poeta, editi nel 1809 (Ivi, p. 122 nota 194; B. Agosti, in *I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino 1997, p. 316 nota 13). Nel 1906 Bossi aveva raccomandato Zanoia a Canova; l'architetto era uscito «sbalordito» dalla frequentazione dello studio dello scultore (Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. [vedi nota 6], pp. 617, 622 ss.).

87 Sono quattro lettere tra maggio e agosto 1817: BANMi, CEU, nn. 746, 754, 763, 790, vol. IV, pp. 11, 15, 25, 40; sulla collezione di Bossi e i suoi diversi passaggi si veda ora S. Mara, *Le collezioni di antichità, scultura e arti minori nel palazzo milanese di Giuseppe Bossi, sede della scuola speciale di pittura (1810-1815)*, «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 2019, pp. 385-413, in particolare pp. 388-389. I rapporti forse s'incrinarono per la nota vicenda del monumento in memoria di Bossi a Brera, per il quale Pacetti fu preferito a Canova (si veda La Guardia, *L'amicizia*, cit. [vedi nota 3], pp. 49-68).

88 Cfr. soprattutto Ricci, «*Il più grande ornamento*», cit. (vedi nota 65), pp. 40-41.

89 Cfr. *supra* e nota 64. In BANMi, CEU, esiste una sola lettera del 17 novembre 1847, in cui Zardetti ringrazia Amati per l'invio al Gabinetto di una serie di sue opere a stampa, n. 1266, vol. V, p. 183.

90 Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), pp. 134-135.

91 Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), p. 701.

92 Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), pp. 75-76.

bizzarra» avanzate dalla *Nuova guida*⁹³; come, per Giuseppe Meda, le «colonne binate malamente introdotte» nel cortile del Seminario Arcivescovile (Cattaneo) riecheggiano il rimpianto «che le colonne non fossero binate e che gli intercolonna non fossero sì larghi» (Bianconi)⁹⁴. Non di rado, Cattaneo calca la mano: in Ambrosiana, le *Arti* di Dionigi Bussola, che a Bianconi sarebbero bastate «di gusto più fino»⁹⁵, sono declassate a «statuacce» che hanno «deturpato» il bel peristilio dorico del Mangone.

Sicuramente gli ordini e, più in generale, la sintassi architettonica costituiscono il tema principale attorno al quale ruotano sia i «caratteri distintivi» dell'epoca, non a caso definita *Vignoliana*, sia le precisazioni su alcuni monumenti⁹⁶. Il fondamento ideologico e il contesto di questo giudizio sul Cinquecento lombardo, così carico di distinzioni e dissensi, si riconoscono leggendo la relazione sul programma accademico inviata da Bossi nel 1804 alla Commissione d'istruzione pubblica o il *Discorso* per la premiazione del 1806⁹⁷. Nella prima, il Segretario chiude assicurando che gli studenti di Brera «si esercitano da ultimo a comporre nello stile il più puro e più severo, dando esattamente ragione di ogni minima parte, ed avendo sempre di mira quell'unione dell'utile col bello, nella quale consiste intera l'arte dell'architettura».

Quindi, dopo aver seguito soprattutto Seroux D'Agincourt nella rilettura del Medioevo, Cattaneo, traggurati i segmenti storici dominati dal recupero della classicità, si lascia guidare da Bossi nei principi generali e da Bianconi nel dettaglio delle attestazioni monumentali. La distanza da Albuzzi è marcata se solo si legge il discorso preliminare alle *Memorie* dell'erudito varesino:

Galeazzo Alessi perugino e Vincenzo Seregna, abbandonate le aridezze dell'antico e la troppa regolare uniformità, cominciarono a grandeggiare introducendo nelle loro fabbriche colonne binate, frontoni... Ma se questi architetti avevan fatto rivivere la magnificenza e lo sfarzo degli antichi romani edifizii, Pellegrino Tibaldi e l'emolo suo Martin Bassi ebbero poscia la gloria di averne felicemente imitata la maestosa elegante semplicità⁹⁸.

93 Ivi, p. 65; si noti che la critica più accesa rivolta al Tibaldi da Cattaneo è, inspiegabilmente, per il Sacro Monte di Varallo.

94 Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), p. 72-73.

95 Ivi, p. 259.

96 Nell'elenco degli edifici si riscontrano errori o mancate corrispondenze alle fonti precedenti, il più clamoroso è l'attribuzione del Sacro Monte di Varallo a Pellegrino Tibaldi. Si aggiungono l'attribuzione al Bassi di Santa Maria della Vittoria e di Santa Marta; ancora al Tibaldi di Santa Maria Podone, del cui pronao, decisamente *palladiano*, è riportato un elogio simile a quello espresso da Bianconi, *Nuova guida*, cit. (vedi nota 64), p. 269. Molto confusa è la lettura del fianco e della facciata di San Paolo Converso. Si veda Borgia, *Gaetano Cattaneo*, cit. (vedi nota 27), pp. 139-144. Va ricordato che nel 1820 era uscita la *Raccolta delle migliori fabbriche, monumenti, ville, antichità di Milano*, opera di Gioachimo D'Adda, autore anche de *Il Duomo di Milano ossia descrizione storico-critica*, Milano 1823; su queste impegnative pubblicazioni illustrate si veda Ricci, *La cultura architettonica*, cit. (vedi nota 79), p. 49.

97 Bossi, *Scritti sulle arti*, cit. (vedi nota 6), I, pp. 299-300, 53-58; si veda Scotti, *Brera*, cit. (vedi nota 79), pp. 52-53, 61 nota 21.

98 Albuzzi, *Memorie*, cit. (vedi nota 3), p. 8.

Si capisce almeno un motivo per cui l'Albuzzi e il filobramantesco De Pagave risultassero «d'imbarazzo» all'impresa di Cattaneo. Le *Osservazioni* sembrano quindi restituire un momento critico e selettivo nel recupero del Cinquecento lombardo, legato più all'autorevolezza dei due più prestigiosi ex segretari braidensi che al rigido accademismo sostenuto in quegli anni dall'Amati⁹⁹.

La tradizione storiografica passa sempre al vaglio del mutare dei tempi. Tempi che corrono velocemente. Pochi mesi prima della morte di Cattaneo, Giulio Ferrario pronuncia all'adunanza del 1° aprile 1841 dell'Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti le sue *Memorie per servire alla storia dell'architettura milanese*, dimostrando e dichiarando di essere solo a conoscenza degli studi e dei materiali dell'ex-direttore del Gabinetto Numismatico¹⁰⁰. Oltre a diffondersi nuovamente, ma senza nuove fonti, sull'età longobarda, Ferrario recupera alla grande Bramante e l'architettura dei tempi successivi, almeno fino a Richino. Nel 1844 escono anche le *Vicende dell'architettura* di Luigi Tatti, a complemento del secondo volume di *Milano e il suo territorio* di Cesare Cantù. Nel frattempo i materiali collazionati dall'Albuzzi fino al Fumagalli erano giunti alla biblioteca melziana, mentre Gerolamo Calvi, su un altro manoscritto delle *Memorie*, stava costruendo le sue *Notizie*, pronte alle stampe nel 1859¹⁰¹.

99 Ricci, *La cultura architettonica*, cit. (vedi nota 79), p. 42.

100 G. Ferrario, *Memorie per servire l'architettura milanese dalla decadenza dell'impero romano fino ai nostri giorni*, in *Memorie dell'I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Arti*, I, Milano 1843, pp. 313-472; a p. 353, a proposito di Bramante e dei "Bramanti": «Sappiamo che altri ancora si occupa nel fare diligenti ricerche intorno allo stesso argomento, e quest'è un eruditissimo nostro collega, che da parecchi anni va raccogliendo tutto ciò che spetta alla storia degli artisti lombardi». In nota ne ricorda il nome e la recente scomparsa; si veda Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3), p. LII.

101 Cfr. *supra* e Bruzzese, *Genesi*, cit. (vedi nota 3).

APPENDICE

Milano, Biblioteca Ambrosiana (BAM), ms. R 188 inf., cc. 1-11

Osservazioni sull'Architettura in Lombardia dopo l'Era Cristiana, comunicatemi dal Sig.r G. Cattaneo e formanti parte del suo Discorso Storico premesso alla Storia degli Artisti Lombardi, da pubblicarsi ecc.

15 novembre 1824

Secondo il detto Sig.r Cattaneo, L'Architettura va considerata secondo le diverse epoche ecc. cioè

- | | | |
|-------|-------|--|
| Epoca | I. | <u>Romana</u> anteriore al III secolo |
| " | II. | <u>Longobardica</u> dal VI secolo all'VIII secolo |
| " | III. | <u>Franco-Sassone</u> dall'VIII all'XI secolo |
| " | IV. | <u>Franco-Normanna</u> dall'XI al XIII secolo |
| " | V. | <u>Tedesco-Itala</u> dal XIII al XV secolo |
| " | VI. | <u>Bramantesca</u> dal XV al XVI secolo |
| " | VII. | <u>Vignoliana</u> nel XVI secolo |
| " | VIII. | <u>Borrominesca</u> per gran parte del XVII secolo |
| " | IX. | <u>Barocca</u> per tutto il XVIII secolo fino alla Istituz.e
dell'Accad.a di Milano fatta da M.a Teresa |
| " | X. | <u>Vanvitelliana</u> dalla detta fondaz.e alla fine del XVIII secolo |
| " | XI. | <u>Palladiana</u> dalla fondazione dell'attuale corpo accad.o in
principio del XIX in seguito. |

Seguono i Caratteristici dell'architettura in Lombardia secondo le sopra indicate epoche e denominazioni, colla nota dei principali edificj corrispondenti.

Epoca I

Romana

È inutile l'indicare i caratteri della Architettura Romana essendo abbastanza conosciuti; ma soltanto indicheransi alcuni avvanzi di detta architettura in Lombardia.

- Le Colonne di S. Lorenzo in Milano
- La Colonna a S. Ambrogio creduta erroneamente avanzo del palazzo di Teodosio Imp.e
- L'Arco che era sul ponte di Porta Romana era stato costruito cogli avvanzi dell'antico arco

Romano che era fuori delle antiche mura della Città. I Milanesi lo innalzarono in memoria della pace di Costanza*.

- Alcuni avanzi di tempio antico dedicato a Nettuno che vedonsi ad Agliate sul Lambro, e che servono ora di sostegno alla nave di mezzo di quel tempio.

- Altri avanzi d'Architettura Romana trovansi a S. Satiro in Milano.

* Questo era l'unico monumento della vera gloria nazionale dei Milanesi. Col distruggerlo tolsero anche la ricordanza di essere stati almeno una volta degni del nome di popolo.

Epoca 2.da

Longobardica

dal VI all'VIII secolo

Notisi primieramente che viene esclusa la denominazione di Architettura Gotica giacché non avvi: forse una tale denominazione provenne dall'essersi un certo genere di architettura incominciato durante il dominio dei Goti: ma non fu da essi qui portato; giacché dalla Romana anche corrotta si passa alla Longobardica e quel che da molti fu detto gotico è invece Franco-Sassone o Normanno ecc. ecc.

Lo stile Longobardico d'Architettura è proveniente dal Nord della Svezia ed i tempj di Odino che sono di uno stile eguale furono costrutti prima della venuta dei Longobardi in Lombardia. Osservando però questi tempj pub.ti dal Perinkskiold non si può a meno di riconoscerli in essi l'origine della Architettura Longobardica.

Segni caratteristici

Edifizj per lo più di pietra agevole a lavorarsi come l'arenaria; non mai di mattoni.

O non impiegavano i Longobardi le colonne oppure ne usarono di ben massicce, tozze e non mai ammucicchiate.

Facevano gli archi semicircolari, non già acuti, tanto nelle finestre, che nelle porte.

Grandi piani liscj anche negli edificj ornati di sculture.

Poche finestre anguste e tozze, talché le fabbriche riuscivano poco illuminate.

Solidità eccedente la mole e destinaz.e dell'edifizio.

Preferivano la scultura in bassorilievo per decoraz.e e questa non distribuita regolarmente, e di stile rozzo, e rapp.te per lo più figure mostruose.

Negli edificj pel culto Cristiano praticarono logge continuate e praticabili lungo le navate laterali e logge aperte con grandi archi verso la gran nave di mezzo.

Edifici Longobardi in Lombardia

Prima della Regina Teodolinda (590) non si conoscono edifici Longobardi di data certa: questi sono

Anteriori a Teodolinda - S. Michele di Pavia

- Duomo del Borgo S. Donnino *ivi*¹⁰²

(Queste due fabbriche sono sì simili, che si direbbero dello stesso architetto)

- Chiesa e Battistero di Canturio che ha delle pitture antichissime. Si crede questa chiesa anteriore al 525

- S. Gio. Battista di Monza: edificato da Teodolinda 590-595

- S. Salvatore presso Pavia: edif. da Ariperto fratello di Teodolinda

- S. Giovanni in Borgo di Pavia: fabbr. da Gundiperga figlia di Teodolinda e moglie di Rodoaldo
NB Ora è demolita questa chiesa: ma se ne può vedere un bel disegno in una delle sale del Collegio Borromeo di Pavia

- S. Ambrogio di Pavia, edif. da Grimoaldo che detronizzò Perterito

- Monastero di S. Agata di Pavia: edif. da Perterito

- S. Maria in Pertica (demolita) edif. dalla moglie del sud.o

- S. Giorgio detto l'Incoronata, edif.o da Coniperto figlio di Perterito

- S. Pietro in Cielo d'oro di Pavia Edificati da Liutprando

- S. Atanasio a Corte Olona

- Castello Baradello avanzo presso Como¹⁰³

- S. Pietro in Clivate o Civate Edificati da Desiderio

- S. Vincenzo in Prato a Milano

- S. Giulia in Brescia

Altre chiese di stile Longobardico potrebbero citare come quella di S. Fedele in Como detta prima di S. Eufemia; quella che serve di Parrocchiale ad Incino nel Piano d'Erba; e due Chiese in Valassina, l'una presso Caslino detta di S. Calocero, l'altra presso Lasnigo detta di S. Alessandro ecc. ecc. ecc.

- il battistero ottagonale di Varese.

102 Dovrebbe riferirsi al duomo di Fidenza, nonostante l'*ivi*.

103 Cancellato a matita.

Epoca 3.a

Franco-Sassone

dall'VIII all'XI secolo

Questo stile di Architettura incomincia da Carlo Magno e venne introdotto dai Franchi e somiglia ai loro edifizj già esistenti, come:

- S. Genuetta in Parigi Edificati verso il 507 per ordine di Clodoveo
- S. Pietro in Chartres
- S. Menin presso Orleans

- S. Germain de Prèz in Parigi edif. da Childeberto 542-59
- S. Medard di Soissons edificata da Clotario I
- S. Martin di Tours riparata " "

Dissi Franco-Sassone e non solamente Franca perché partecipante di un simile stile. Preso che ebbe Carlo M. possesso degli stati di Witikindo trasse in Francia molte persone fra quali varj artisti ecc. e molti vi andarono spontaneamente e molti edifizj risentono del miscuglio del gusto Franco-Sassone introdotto poscia in Lombardia. La Badia di Clugny ne sia un esempio quantunque fatta nel 912.

Segni caratteristici

Costruzione di mattoni o pietre cotte, con alquante membrature di pietre, sovente di granito, ed alle volte scolpito.

Usarono nei tempj di collocare delle colonne: ma massicce e talvolta frammezzate da pilastri corrispondenti ai costoloni delle volte; e nell'esteriore non posero d'ordinario colonne se non alle porte dei tempj e talora l'une così addossate alle altre a foggia di prospettiva, coi capitelli fra loro innestati.

Gli archi sono a sesto acuto ed è raro il terzo acuto nelle porte o finestre; usarono talvolta gli archi semicirculari, come si vedono nel portico di S. Ambrogio in Milano.

Praticarono come i Longobardi grandi piani liscj, ma non ingombrarono le fabbriche di rozze sculture; ché le poche introdotte sono con criterio collocate e piuttosto piccole.

Posero maggiore num.o di finestre dei Longobardi: non però sì spesse come nei tempi posteriori. Dette finestre sono molto oblungate in proporzione della largh.a, sono senza cornice ed imposta, quindi l'interno de' tempj più illuminato che non quello dei Longobardi.

Gran solidità di costruzione, più ragionevole però che quella dei Longobardi.

Le sculture de' loro edificj erano poche e talvolta non ne mettevano che ne' capitelli o clipei figurati usati nel punto ove si interseco(no) i costoloni, lorché fu rare volte usato prima d'essi.

Edifizj di Architettura Franco-Sassone

- Facciata del Portico della Basilica di S. Ambrogio in Milano
- S. Simpliciano colla facciata, in Milano
- S. Nazaro, escluso l'avancorpo colle tombe dei Trivulzi, in Milano
- S. Bassano presso Lodi
- il Carmine di Pavia
- S. Francesco ivi
- S. Gio. Battista di Monza (la sola facciata)
- S. Maria maggiore di Vercelli
- Torre degli angioli ivi

Epoca 4.ta

Franco-Normanna

dall'XI al XIII secolo

Questo stile di architettura si innestò in Lombardia forse per opera de' Crociati. Un tale stile partecipa alquanto del Franco-Sassone e può dirsi l'anello che attaccasi all'Archit.a Tedesco-Italiana. Possono vedersi alcuni modelli di confronto per lo stile Franco-Normanno e dai quali è derivato, nella Chiesa di Ely, nella Badia di Westminster, nella Cattedrale di Winchester, in quella di Anversa, Colonia, Magonza ecc.

Segni caratteristici

Costruzioni in pietre piuttosto che in mattoni.

Piloni qualche volta formati da più di un tronco di colonna: meno numerosi però che nella seguente epoca, come si vedrà.

Non si usarono archi semicircolari, né a terzo acuto ma soltanto a sesto acuto.

Si praticò di fare de' piani lisci ne' muri come nella Franco-Sassone, meno ampj però che in quella.

Le sculture non sono che nelle membrature delle porte, delle finestre e dei capitelli de' piloni e delle gugliette superiori.

Le finestre sono più ampie che nella Arch.a Franco-Sassone e gli ornamenti sono di gusto ancora rozzo.

Gli edifizj sono costrutti solidamente; i muri però sono alquanto diminuiti in quanto alli due stili precedenti a motivo di una maggior frequenza di aperture.

Gli edifizj sono

- S. Bernardino presso Caravaggio, chiesa di quel convento.

Epoca quinta

Tedesco-Italica: dal XIII al XV secolo

Tedesco-Italico e non soltanto Tedesco dico lo stile di Architettura di quest'Epoca perché è innegabile che in Italia e particolarmente in Lombardia questo stile provò notabili differenze, sebbene di origine Tedesca, venendo d'assai ingentilito coi piani sostituiti all'originario suo tritume negli edifizj simili d'oltramonti. L'occhio perciò fra noi trova più riposo che non nella Cattedrale di Strasburgo nella Chiesa di S. Stefano a Vienna, nella Cattedrale di Ratisbona ecc. ecc. edificj tutti erroneamente classificati per gotici. Di questo stile noi abbiamo due magnifici tempi: il Duomo di Milano* e la Certosa di Pavia.

* Il Lanzi dice che noi vantandoci di questa fabbrica non pensiamo che abbiamo avuta ben poca parte nella costruzione del medesimo, essendo merito degli stranieri: ma riflettasi mai che fino dal 1380 Gio. Galeazzo Visconti aveva fondato un'Accademia d'Architettura al solo oggetto della costruzione del Duomo sud. e che primi in questa Accad. furono Giovannino e Michelino da Milano e che nacque per l'appunto da questa Accad. la bella e gran pianta del Duomo. Che fu quindi questa pianta attribuita a nessun Architetto in particolare, perché frutto dell'unione di tanti Architetti formanti detta Accademia. È quindi necessario distinguere la pianta dall'elevazione la quale è d'altri architetti. Né si deve citare quel Zamodia o Gamodia chiamato dal Duca il quale non si fermò che poco tempo per dare il suo parere sull'elevazione soltanto e subito fu congedato dal Duca stesso malcontento di lui. Un disegno dell'elevazione primitiva doveva pure esistere allorché Bernardino da Triviglio intraprese il modello in legno che ancora si conserva, il quale modello concorda perfettamente con la parte post. e del Duomo per cui parrebbe che dovesse anche il restante, secondo che è il modello in legno, essere costruito. Piace al Duca questo stile perché, come pare, desiderò di erigere un tempio che superasse gli altri in splendore e magnificenza: niun altro stile quindi prestavasi di più, quanto quello adottato già un secolo prima dall'Architetto Ervin de Steimbach per la Cattedrale di Strasburgo già tanto ammirata.

Parlando del Duomo noterassi che l'accrescimento della lunghezza delle 5 navate succedette verso la metà del secolo XVI per ordine di S. Carlo. La variazione pure delle due navate trasversali fu ordinata dal medesimo, allontanandosi così dallo stile degli edifizj di quest'epoca, il quale¹⁰⁴ prescriveva le porte laterali. In luogo di queste porte, che furono chiuse, si fecero due altari quello di S. Gio. Buono e l'altro della Madonna dell'albero. Quanto alla facciata che non fu fatta venne prima guastata dal Pellegrino Pellegrini con uno stile tutto differente poscia a giorni nostri dall'Amati che non intendendo lo stile di quest'epoca fece un indigesto pasticcio di sopra di quello fatto costruire dal Pellegrini.

¹⁰⁴ Tutto il periodo da *Parlando a quale* è stato successivamente cancellato a matita, ma il suo proseguimento nella pagina successiva non ha traccia di cancellazione.

Quanto alla Certosa di Pavia si osservi che la sola parte interna appartiene a quest'ordine di Arch.a essendo di stile posteriore la facciata e di altro ordine gli altari ecc. ecc.

Segni caratteristici

Gli edifizj sono preferibilmente costrutti di pietra siccome che esiggon maggiore numero di trafori. Sono internamente sostenuti da piloni grandiosi di periferia variamente ondulata e simulante l'agglomeramento di molte sottili colonne unite insieme.

Gli archi non sono che a sesto acuto.

In Italia più che in Germania ammettonsi dei piani di riposo nei muri tanto internamente che esternamente, ed al disopra degli archi lungo le navate fino al luogo dove principia la curva della volta.

Esternamente vi sono de' barbacani traforati, corrispondenti ad ogni pilone, il cui officio è quello di rinforzare i fianchi delle navate ecc.

Quantunque i loro muri siano più frequentemente interpolati dalle finestre, non sono però mancanti di solidità perché grossi più che sufficientemente.

Le finestre di questi edificj sono più ampie di quelle di qualunque altro stile d'Arch.a e sarebbero i tempj assai più illuminati di tutti se non avessero praticato l'uso di mettere i vetri a colori e figurati.

Escludono le sculture nelle modanature dell'ordine, ammettonle invece nelle parti decorative, come nelle finestre, ne' fastigj, barbacani, guglie ecc. ecc. ecc.

Epoca 6.a

Bramantesca

dal XV al XVI secolo

Abbenché questo stile d'Arch.a si usasse prima dell'arrivo di Bramante e forse avesse avuto una spinta maggiore da Leonardo che da Bramante, pure fu dalla comune così chiamato ed io seguirò questa denominaz.e.

Gli edificj di tale stile sono:

In Milano

- La chiesa detta del monastero maggiore disegnata da Giacomo Dolcebuono
- S. Satiro colla Sacrestia, credute di Bramante
- La parte interna della Mad.a presso S. Celso, dello stesso Bramante
- Il Presbitero e la Cupola, internamente ed esternamente, delle Grazie attribuiti a Bramante; ma che sono forse per il disegno e per la decoraz.e di Leonardo
- Due grandi cortili del chiostro di S. Ambrogio, ora ospedale militare, voluti di Bramante

- Il portico settent.e della basilica di S. Ambrogio ove oltre all'aggiunta delle modanature della intera trabeazione ad ogni capitello, vedesi pure la stravagante introduzione di alcuni fusti di colonne imitanti un tronco d'albero co' suoi tronchi tagliati

- Il bel Cortile ed il portico del giardino del Palazzo de' Marchesi Fiorenza ora Casino de' Nobili, d'Arch.o incognito

- Uno de' molti cortili di S. Simpliciano

Sonovi diversi avanzi di Palazzi come quello dei Sforza presso il ponte di porta Vercellina, quello dei Conti Taverna in C.da de' Bigli, dei Conti Imbonati in Borgonovo fabb.to probabilmente dal nostro Bramantino, del pari che i due giganti a chiaro-scuro sulla parete del portico in faccia alla porta, ecc.

In Pavia

- Il Duomo per quanto corrisponde al modello in legno fatto eseguire dal Rocchi Arch.o di quel tempio. Fu innalzato sopra gli avanzi di altro tempio di stile Longobardico come si vede dai rimasugli nella di lui facciata.

In Como

- La facciata e tutta la parte anteriore alla costruz.e della Cupola del Duomo eseguita sul disegno di Cristoforo Solari detto il Gobbo dal 1459-85.

In Lodi

- La bella Chiesa detta l'Incoronata arricchita anche dalle belle pitture di Calisto Piazza di Lodi.
- Il Palazzo de' Marchesi Modignani.

In Saronno

- Il Presbiterio e il Coro della Chiesa della Madonna. I freschi sono di B.no Luino.

In Legnano

- La Chiesa di S. Magno adorna dei freschi di Bernardino Lanino.

In Busto Arsizio

- La piccola Chiesa della Madonna delle Grazie ove avvi il bel quadro di Gaudenzio Ferrari.

In Valtellina

- Il santuario della Madonna presso Tirano, d'ignoto arch.to
- La chiesa principale di Ponte, dedicata a S. Maurizio
- La Chiesa della Madonna che si incontra a mezzo miglio lontano da Ponte¹⁰⁵

105 Madonna di Campagna a Ponte in Valtellina.

- Il Santuario della Madonna di Campagna in poca distanza da Morbegno¹⁰⁶
- Graziosa porta ornata da passabili sculture della Chiesa di S. Pietro tra Berbenno e Sondrio ecc. ecc.¹⁰⁷

Epoca 7.a

Vignoliana

Nel XVI secolo

Quest'epoca conta particolarmente gli Architetti Fabio Mangone, Martino Bassi, il Meda e Pellegrino Pellegrini, dai quali può dirsi composta, con gusto però fra di loro diverso. Più severo infatti e Vitruviano è il Mangone, mentre gli altri tre furono intieramente Vignioliani, essendo il Vignola il libro prescritto per le scuole ecc. A formare un tal gusto d' Architettura contribuì l'accademia istituita dal Card.e Fed.co Borromeo nella Bib.a Amb.a la quale accademia venne presieduta dal Mangone. Fu pure quest'epoca, che venne fra noi l'Arch.o Galeazzo Alessi chiamatovi dal ricco negoziante Genovese Tommaso Marini per il quale costruì il bel Palazzo Marini sulla Piazza di S. Fedele. L'Alessi però guastò il gusto colla facciata della Chiesa di S. Maria presso S. Celso. Questo strano gusto di tritume fu subito dal Pellegrino imitato, particolarmente al Sacro Monte di Varallo. L'architetto Richini poi oltrepassò tutti nella licenza e può quindi dirsi l'anello di congiunzione fra l'Archit.a Vignoliana di quest'epoca e la Borrominesca della seguente; giacché il Richini esagerando il già praticato dal Pellegrini, e dagli altri nostri Arch.i pervertì la semplicità delle linee al segno di alterare persino l'ortografia degli edifizj sia ne' restauri, che ne' completamenti di altrui fabbriche, come si può vedere al Collegio Elvetico-Palazzo di Contabilità – costruito dal Mangone, e la di cui facciata è del Richini.

Caratteri distintivi

Edificazione indifferentemente di pietra, di mattoni, o mista d'ambidue.

Nelle chiese o Palazzi furono per lo più sovrapposti più ordini di colonne o lesene. Nell'interno però delle Chiese questa licenza fu di rado praticata. Il Milizia che ben a ragione condanna tali fabbriche, le chiama bugiarde, perché di due ordini esternamente e di uno solo nell'interno.

Per lo più furono impiegate le colonne nell'interno de' tempj più per lusso architett.co che come parte integrante la solidità dell'edifizio, poggiando questo d'ordinario sul piano de' muri e de' pilastri che dividono le Cappelle laterali.

Gli archi sono semicirculari e talvolta anche più che semicirculari, con un restringimento d'apertura alla base degli archi med.mi. Sovrapposto altresì vedesi di sovente alla cornice dell'ordine interno un attico onde innalzare smodatamente la volta.

Ordinariamente gli edifizj di quest'epoca hanno tanto nell'interna, che nell'esterna parte, la

¹⁰⁶ Santuario dell'Assunta a Morbegno.

¹⁰⁷ San Pietro di Berbenno.

cornice degli ordini risaltata ad ogni minima corrispondenza di Colonne, Pilastri o lesene o porzioni di esse con un continuo tormento alla semplicità delle linee.

Hanno Frontoni o Timpani tanto alle porte, che alle finestre ora arcuati ora esternamente armati ed angolari, ora in ambedue le fogge collocate una dentro l'altra e sovente pure spezzati, lasciando aperto il mezzo per quasi due terzi dell'intero frontone.

Tanto le Chiese, che i Palazzi hanno spesse volte le porte d'una proporzione più ampia che non fosse praticato nella epoca antecedente e di una forma non mai minore dei due quadrati.

Gli ordini esteriori ed interni hanno di frequente aggiunto il piedestallo nella proporzione maggiore indicata dal Vignola e ciò anche negli ordini superiori. Rare volte hanno ordini Jonici o Corintii essendo il Composito ed il Jonico con otto volute immaginati malauguratamente da Michel Angelo quelli che di frequente sono impiegati in quest'epoca.

Hanno spesso delle nicchie come parte decorativa sia nell'interno che nell'esterno, e quasi sempre accompagnate da base sostenuta da mensole e da cornice all'ingiro con frontone sovrapposto ora angolare, ed ora armato.

Nelle serraglie degli archi hanno grandi mensoloni sovente figurati.

Presentano assai spesso il bugnato all'esteriore degli edifici, de' palazzi in ispecie e talvolta questo ne occupa tutto quanto il piano fino alla cornice terminante l'edificio med.mo.

Non sono sempre costrutti gli edificj con sufficiente solidità, come lo dimostrano le frequenti fenditure, che si veggono nelle fabbriche di quest'epoca, singolarmente nel vertice degli archi ciocché potrebbe essere meno il difetto di materiale impiegatovi, che delle leggi meccaniche non abbastanza saviamente osservate.

Gli edificj sono i seguenti

NB quelli disegnati dal Mangone, dal Bassi, dal Meda e da altri sono sempre più saviamente immaginati e costrutti che non quelli del Pellegrini e suoi imitatori.

- Due cortili quadrilunghi del Collegio Elvetico (Palazzo di Contabilità) architettati da Fabio Mangone, di due ordini, Dorico sotto e Jonico sopra colla annessa Chiesuola d'ordine Corintio. Il Richini vi fece la facciata del Collegio, d'ordine riprovevolis.mo.

- La Bib.a Ambrosiana col suo cortiletto Dorico deturpato dopo da nicchie di pessimo gusto con statuacce ecc. Arch.o Mangoni

- la Chiesa della Vittoria del Bassi

- Quella di S. Marta architettata saviamente dal med.mo

- S. Lorenzo, mancante della facciata, dello stesso

- S. Fedele di Pelleg. Pellegrini

- S. Sebastiano dello stesso

- S. Raffaele con facciata ornata di erme gigantesche con fusti rastremati e con teste sproporzionate di P. Pellegrini

- La Casa di Leone Leoni (ora Pozzi) in un cogli Omenoni, ideata da Leoni med.mo e da lui scolpite le Cariatidi in pietra arenaria

- S. Maria Podone diseg. dal Pellegrini con vestibolo a pronao, d'ordine Composito
- S. Eufemia con bel Pronao, ma posterior.te alterata nella facciata
- S. Paolo delle monache arch.a dal Crespi detto il Cerano. Il fianco settent.e è di stile migliore che la facciata, che ha l'inconveniente di essere a più ordini, mentre il fianco è di un solo e quindi necessariamente di proporzioni maggiori
- Tempietto ottagonale del Pellegrini nel mezzo del Lazzaretto
- Il Cortile quadrato del palazzo Arciv.le disegnato dal Pellegrini. Circondato da pilastri e bugnato da cima a fondo
- Il Collegio de' Dottori edificato nel 1564 dall'Arch.o Vincenzo Seregni – Borsa de' Neg.ti
- Il Cortile del Seminario Arciv.le di Milano diseg. dal Meda con colonne binate malamente introdotte
- S. M.a presso S. Celso, la sola facciata, che è dell'Alessi ecc. ecc. ecc.

GEORG SIMMEL E IL CENACOLO DI LEONARDO:
FRAMMENTI (FORTUNA) DI UN DISCORSO CRITICO ORIGINALE

Simone Ferrari

La figura di Georg Simmel (1858-1918) è considerata un fondamentale punto di riferimento in numerosi ambiti disciplinari: dalla sociologia alla filosofia, dall'economia alla morale.

La definizione complessiva di “filosofo della cultura”, non nella dimensione più generica ma nel valore euristico di apertura e di sconfinamento, rende ancora oggi il giusto merito alla vastità delle sue ricerche e alle aperture in molteplici direzioni¹.

Non poche risultano anche le incursioni nel mondo dell'arte, sia per alcuni saggi monografici, celebri e assai numerosi quelli dedicati a Rembrandt a partire dai primi del Novecento², sia per la riflessione critica su temi più generali o specifici generi artistici, dalla cornice al ritratto³. Ma nel complesso, questi interventi hanno suggerito riflessioni e approfondimenti soprattutto nell'ambito dell'estetica e meno in quello della storia dell'arte.

Il presente contributo, che per certi aspetti sviluppa e approfondisce temi da me già accennati e di recente riproposti all'attenzione della critica da parte di alcuni studiosi (penso soprattutto a Pedretti e a Marani), indaga l'andamento irregolare di un dibattito critico assai frammentato e incostante, segnato da resistenze da parte degli storici dell'arte e dalla tardiva fortuna di Simmel nel nostro Paese, anche in ambito filosofico. In secondo luogo, propone nuovi spunti di indagine che riguardano il rapporto, fondamentale, con le idee e il magistero di Heinrich Wölfflin; infine, partendo dal testo di Simmel sul *Cenacolo* di Leonardo (1905) e dal dimenticato ma suggestivo contributo di Guido Lodovico Luzzatto, che recensisce e discute il saggio di Simmel (1931), ribadisce la centralità dello studioso tedesco e la validità delle sue ipotesi, ancora imprescindibili al giorno d'oggi per gli storici dell'arte.

Rileggendo la sua biografia⁴, diversi elementi ne hanno penalizzato la carriera universitaria, così come una comprensione a tutto tondo nell'immediato e nei decenni suc-

1 È la definizione proposta in un approfondito lavoro da M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano 1997, p. 208.

2 G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* [1917], trad. it. *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, Milano 2007.

3 Si veda a questo proposito G. Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, a cura di L. Perucchi, Bologna 1985.

4 Si rimanda all'*Introduzione* e alla *Nota bibliografica e biografica* presenti in G. Simmel, *Filosofia del denaro*, traduzione e introduzione a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, Torino 1984 (ed. cons. Milano 2019).

cessivi. Pur considerato un punto di riferimento per le giovani generazioni di studiosi, fu invisibile agli ambienti accademici ufficiali, reputato un outsider e penalizzato dal diffuso ostracismo antisemita. Già nel 1898 diversi docenti di Berlino caldeggiarono la sua promozione a professore straordinario, ma la perorazione non ebbe esito positivo e l'incarico fu invece ottenuto nel 1901. Nel 1908 non riuscì neppure a occupare la cattedra di Heidelberg, che nel frattempo si era liberata.

Le traversie accademiche furono dovute anche alla difficoltà nel sussumere i variegati stimoli proposti nelle diverse discipline all'interno di un discorso unitario, all'impossibilità di interpretare il suo pensiero, assai articolato, in termini univoci e a classificarlo nei consueti e rassicuranti quadri disciplinari. La funambolica disinvoltura nel muoversi in territori di confine, la trasversalità delle ricerche proposte, il modello operativo asistemico e antisistemico, lo hanno quindi, almeno per un certo periodo, pesantemente danneggiato⁵.

Le parole dello studioso, lette a notevole distanza di tempo, suonano profetiche e denotano un certo isolamento: «so che morirò senza eredi spirituali e va bene così. La mia eredità assomiglia a denaro in contanti, che viene diviso fra molti eredi [...] senza interessarsi all'origine di quella eredità»⁶. In realtà, Simmel ebbe numerosi allievi e amici, come Lukács, Bloch, senza dimenticare l'interesse di Benjamin, ma non una "scuola" di affiliati in senso tradizionale: il suo lascito eccezionale è germinato in forme inconsuete e attraverso mille rivoli e in questo senso non poteva seguire le forme e i canali più tradizionali, pur diventando poi un modello normativo, un "classico"⁷.

Anche in Italia, malgrado l'attenzione prestata al suo pensiero da Banfi (che ne frequentò i corsi in Germania) e in seguito dalla sua scuola e da molti studiosi attivi dalle cattedre milanesi (Scaramuzza, Franzini, Pinotti, Mazzocut-Mis; e da molti altri)⁸, si assiste a momenti di stagnazione e di oblio, confermati dal fatto che la prima monografia in italiano a lui dedicata si datò solo al 1982⁹. È comunque nell'ambito degli studi di estetica, assai prima che in quelli di storia dell'arte, che si può identificare una corretta valutazione delle sue ricerche. La incomprendimento, o comunque limitata fortuna di Simmel in ambito artistico, da un lato, non sorprende più di tanto: il suo interesse disciplinare, infatti, è prevalentemente di tipo filosofico; Simmel non fu

5 Per questo e altri aspetti si veda M. Voza, *Introduzione a Simmel*, Roma-Bari 2003. "Uno, nessuno e centomila"? è non casualmente il primo titolo che apre il saggio di A. Bruzzone, *Georg Simmel filosofo del margine*, in *Margini della filosofia contemporanea*, a cura di A. Bruzzone e P. Vignola, Napoli-Salerno 2013, pp. 225-235.

6 Il celebre aforisma, contenuto nel *Diario Postumo* di Simmel (1923), è ricordato fra gli altri in G. Simmel, *Saggi di estetica*, a cura di M. Cacciari, Padova 1970, p. 11.

7 *Ritorno a Simmel. Saggi sull'eredità di un classico*, a cura di M. Bonolis e C. Lombardo, Milano 2018.

8 Per i numerosi interventi di Banfi e quelli di altri studiosi italiani si veda l'utile repertorio raccolto da C. Portioli, *Italian Bibliography (1907-2016)*, "Simmel Studies", 20, 1-2, 2016, pp. 101-136. Si veda inoltre E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano 1996, pp. 121, 135, 176. Si veda anche il recente G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Torino 2020.

9 V. D'Anna, *Georg Simmel. Dalla filosofia del denaro alla filosofia della vita*, Bari 1982.

uno storico dell'arte tout court, un conoscitore alla Cavalcaselle o un iconologo alla Warburg o alla Panofsky. Per contro, la centralità delle arti visive nel suo pensiero è un tratto non differibile né facilmente contestabile, anche se segnato dalla consueta e brillante trasversalità di orientamenti. Uno dei volumi più celebri pubblicati in lingua italiana dal Mulino nel 1985, *Il volto e il ritratto*, rimedia a una imbarazzante e persistente lacuna: rendere leggibili nella nostra lingua un numero elevato di studi che fino a quel momento non erano stati tradotti.

Fra i più brillanti presenti in questa prestigiosa raccolta, oltre al celebre e commentato tema della “cornice”, o quello monografico su Rembrandt, troviamo anche un contributo illuminante ma non pienamente valorizzato (a fronte di una inedita e dirimpente capacità di lettura proposta qui per la prima volta) dedicato al grande capolavoro milanese di Leonardo, l'*Ultima Cena*, conservata nel refettorio dei Padri Domenicani di Santa Maria delle Grazie. La ricerca, edita per la prima volta in lingua tedesca nel 1905, nella versione italiana viene titolata significativamente: *Il tempo nell'arte. Il «Cenacolo» di Leonardo* (pp. 95-99); invece, nell'edizione sempre in lingua tedesca del 1922, dedicata a temi di filosofia dell'arte, il saggio si chiamava più semplicemente: *L'Ultima Cena di Leonardo da Vinci*¹⁰. L'interpretazione data nella traduzione italiana è assai opportuna e indirizza correttamente verso il tema più significativo: un argomento che a Simmel stava a cuore trasversalmente e che non a caso, sempre nella raccolta del 1922, porta a una riflessione più generale e di ampio respiro sul problema del tempo storico, su concetti come durata, persistenza, momento che, visti da un'altra intrigante prospettiva, costituiscono una pietra miliare nei decenni a venire per straordinarie e assai attuali incursioni¹¹.

La precocità quasi divinatoria dell'interpretazione di Simmel emerge fulgida e sorprendente rispetto alle disastrose condizioni di conservazione in cui il murale versava all'epoca, impedendo un'analisi neppure lontanamente adeguata al valore di un'opera su cui non a caso si sarebbero abbattute le celebri riserve di Roberto Longhi¹². Al contrario Simmel, pur lamentando in limine le secolari distruzioni e i patimenti subiti

10 G. Simmel, *Das Abendmahl Lionardo Da Vincis*, in Id., *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und Kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam 1922, pp. 55-60. Il contributo venne pubblicato in “Der Tag” (Berlino), in data 22 febbraio 1905, come si ricorda anche nell'utile sito internet realizzato dal professor Hans Geser, docente dell'Università di Zurigo (*Georg Simmel Online*), che dedica alcune pagine allo studio in questione e pubblica un'utile cronologia degli scritti di Simmel, che vengono singolarmente commentati. Su Simmel e il *Cenacolo*, numerosi spunti (specialmente sul tema centrale dell'invenzione di una nuova forma del tempo) sono presenti in E. Franzini, *Il Mito di Leonardo*, Milano 1987.

11 G. Simmel, *Das Problem der historischen Zeit*, in *Zur Philosophie der Kunst*, cit. (vedi nota 10), pp. 152-169. Si concetti basilari come sequenza, serie, discontinuità, temporalità, il testo fondamentale rimane G. Kubler, *The Shape of the Time* [1962], trad. it. *La Forma del tempo*, Torino 1976.

12 R. Longhi, *Difficoltà di Leonardo*, “Paragone”, 29, maggio 1952, pp. 10-12, ripubblicato in *Opere complete di Roberto Longhi*, VIII.2, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, Firenze 1976, pp. 1-3. La pubblicazione del saggio di Simmel si colloca in un orizzonte temporale che anticipa di poco il restauro del murale condotto da Cavenaghi (1908): su tali vicende si veda P. Brambilla Barcilon, *La mia vita con Leonardo*, Milano 2015.

dal murale, definisce quanto rimasto (nel senso di quel poco visibile all'epoca) come unico e assoluto, al punto «da far credere che le particelle di colore cadute si siano sfaldate dalla superficie, senza toccare il nucleo essenziale, anzi, rendendolo sempre più visibile». La definizione di Simmel come «rabbomante del frammento»¹³, anche applicata alla lettura del *Cenacolo*, coglie doppiamente nel segno, sia da un punto di vista letterale (pensando allo stato di conservazione), sia da quello metaforico: lo studioso, grande collettore di prospettive e approcci disparati ed eterogenei, riesce sempre a ricomporre un dato all'interno di un discorso complessivo e unitario e nel caso del *Cenacolo*, a partire dal poco che si poteva vedere, coglie il bagliore della totalità e i presupposti per una interpretazione innovativa¹⁴.

Correttamente, lo studioso valorizza le novità dell'opera non in termini mitici o astrattamente atemporali ma inserendola all'interno di una serie, di compiti artistici e di soluzioni che vanno inquadrare in rapporto alla storia precedente, unico modo per comprendere «l'inaudita grandezza dell'opera». Simmel parla persino di risoluzione completa di determinati problemi posti dalla rappresentazione e, altrettanto correttamente, di un'opera seminale che segna un inizio ma anche una fine¹⁵.

Il momento scelto da Leonardo, mostrando il coinvolgimento contemporaneo ed emotivo di più persone, le potenzia individualmente in termini espressivi e accentua ogni natura particolare. In questo caso non viene proposto un concetto generale e anonimo di stato d'animo, ma per la prima volta l'emozione provoca l'esibizione dell'elemento personale più profondo e unico, cosa mai riuscita fino a quel momento. L'annuncio, l'avvenimento scaturigine della scena, «cala su una quantità di uomini completamente diversi e spinge ognuno di essi a sviluppare e a rivelare completamente la propria indole particolare». Simmel parla correttamente di relazione reciproca, costruzione di un processo e di unicità: il gruppo, da indistinto, diviene immagine di quella libertà interiore forgiata dallo spirito del Rinascimento. E attraverso gli individui, si manifestano temperamenti infinitamente diversi. Le parole di Cristo, scaturigine di tutto, provengono da un punto e tornano a esso, ma non forzano più i discepoli «ad una uguaglianza d'affetti e d'espressione, ma agiscono su ciascuno come se fossero dirette proprio alla sua personalità»: il pieno sviluppo e la totale manifestazione dell'unicità viene ottenuto attraverso questa comunione d'esperienza, ragione per cui non ci sono nell'opera personaggi secondari. Non esistono comparse, ogni individuo deve apparire nella più profonda e inconfondibile natura di uomo, nella sua diversità e peculiarità.

13 Vozza, *Introduzione a Simmel*, cit. (vedi nota 5), p. 164.

14 Per l'analisi e le vicende critiche e conservative del murale milanese si rimanda a P.C. Marani, *Leonardo. L'ultima Cena* [1999], nuova edizione aggiornata, Milano 2018.

15 Il dualismo è solo apparente: il dipinto inaugura il luminoso cammino della modernità e rappresenta un'inesauribile fonte di ispirazione, da Giorgione a Correggio, da Dürer fino a i giorni nostri. D'altro canto, rappresenta la soluzione più compiuta e insuperabile rispetto al tema proposto. Per concetti quali problemi artistici, serie e soluzioni si veda ancora Kubler, *The Shape of the Time*, cit. (vedi nota 11).

Simmel svela inoltre, con lungimiranza e acutissima sensibilità, come la *Cena* si svolga «in momenti temporali completamente diversi». La ripercussione generata dalle parole di Cristo produce intervalli di tempo distinti rispetto all'origine del discorso appena pronunciato. Il gruppo all'estrema destra palesa una discussione già cominciata da alcuni minuti; per alcuni apostoli la prima impressione è già passata ed è già in atto una più compiuta e ponderata riflessione; Giuda, invece, mostra la prima e immediata sorpresa, «che dovette tradursi in un altro gesto già nel minuto seguente». Altre figure reagiscono con modalità temporali diversificate. Simmel parla di processualità nei diversi tipi di reazione: ogni anima risponde in forme diverse, lo sconvolgimento si dispiega nel modo più chiaro e completo possibile per cui «non poteva essere per tutte il primissimo momento», la reazione subitanea. Quest'ultima, ossia il riflesso, avrebbe infatti avuto in tutti quasi lo stesso aspetto; dopo la sorpresa e l'inatteso, c'è bisogno di tempo per dare forma ai propri sentimenti e a persone diverse servono tempi diversi: l'abituale unità di tempo viene quindi infranta e spezzata per raggiungere invece una nuova «unità dei potenziamenti spirituali».

Simmel conclude il breve ma densissimo saggio ricordando che nel *Cenacolo*, Leonardo inventa un nuovo concetto del tempo, un modello («completamente nuovo») non più indifferente rispetto a qualunque temporaneità e successione ma che risponde alla trama e al contenuto interno in forme diverse rispetto al tempo reale: la narrazione infatti «si svolge in istanti completamente diversi dal tempo reale» e in tale misura l'arte raggiunge una capacità formatrice senza precedenti.

La novità delle proposte di Simmel risalta ulteriormente se tali assunti, proposti nel lontano 1905, si calano all'interno di una congiuntura sfavorevole a una corretta comprensione di Leonardo e non priva di accenti critici e polemici nei suoi confronti. Siamo lontani infatti dalla rivalutazione da parte di Lionello Venturi (1919)¹⁶ mentre, come è stato recentemente ricordato, la produzione di Leonardo ha rappresentato un non indifferente problema interpretativo sia per Bernard Berenson sia per Roberto Longhi¹⁷. Di tono completamente diverso e spesso fuorviante risultano d'altronde le letture precedenti di tipo decadente, alla Walter Pater, o le odi in onore del capolavoro perduto di Gabriele D'Annunzio (1901)¹⁸.

All'interno di questo panorama assai composito, si segnalano invece per acutezza e precocità le proposte avanzate da Heinrich Wölfflin nel celebre studio *L'Arte Classica*

16 L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* [1919], Bologna 1988.

17 Marani, *Leonardo. L'ultima Cena*, cit. (vedi nota 14), p. 66. Si pensi all'aristocratico disprezzo palesato da Longhi e alle riserve di Berenson, come ricorda anche C. Occhipinti, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Fama, efrasi, stile*, Roma 2011, pp. 9, 14. Si vedano quindi: R. Longhi, *Le due Lise*, "La Voce", VI, I, 1914, pp. 21-25, riedito in *Opere complete di Roberto Longhi*, I, *Scritti giovanili: 1912-1922*, Firenze 1956, pp. 129-131; B. Berenson, *The Study and Criticism of Italian Art*, III, London 1916, pp. 1-4.

18 Su questi temi si veda S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il Mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze 1994. Ma rimane sempre fondamentale il volume di M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1966.

(1899), un testo ampiamente studiato e citato da molti punti di vista, ma marginalmente per quanto concerne invece le suggestioni relative a Leonardo¹⁹. Oltre ad acute osservazioni che riguardano aspetti dell'arte e della personalità di Leonardo, Wölfflin dedica alcuni passi all'analisi del *Cenacolo*²⁰, del quale mette in luce differenti aspetti: in primo luogo, lo definisce la prima grande opera della nuova arte (noi oggi, quasi riecheggiando il celebre concetto vasariano di "maniera moderna", parleremmo di opera prima, compiutamente, della modernità oltre che icona indiscussa della contemporaneità).

Fra le tante e pertinenti osservazioni, colpiscono quelle sulla grande novità dell'opera, da ogni punto di vista, sul superamento della tradizione nello stile e nella composizione, sulla distribuzione per gruppi di figure, sulla qualità espressiva e dei sentimenti. Infine, e questo è un dato straordinario stanti le drammatiche condizioni conservative, lo studioso intuisce il valore ambientale costruito grazie a un'attenta regia luminosa, generata da un'interferenza fra luce reale del refettorio e luce virtuale del dipinto, secondo una precisa direzione da sinistra²¹.

La capacità di superare le avverse condizioni conservative del murale e di intuire temi che avranno unanime condivisione nei decenni a venire, anche di recente, è un nesso forte che congiunge Simmel a Wölfflin che, dopo alcuni anni, nei *Concetti fondamentali* (1915) ritorna sul capolavoro e si sofferma su temi come temporalità, durata, momento rappresentato e sulle reazioni dei personaggi²².

La non casuale sovrapposizione o quantomeno omogeneità fra i temi indagati dai due studiosi porta ad alcune riflessioni circa i loro rapporti e alla possibilità di uno scambio fra i due padri fondatori, anche se di diverse discipline. Il punto di partenza va trovato nel comune legame con Berlino, dove lo svizzero Wölfflin insegnò dai primi del Novecento e dove Simmel era nato, aveva studiato seguendo corsi di storia dell'arte con Grimm (alla cui cattedra Wölfflin succederà) e si trovava a insegnare proprio in quel momento, prima del comune abbandono della città tedesca, il primo diretto a Monaco e a Zurigo, il secondo a Strasburgo²³. Fra l'altro e non a caso, Simmel vantava

19 H. Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* [1899], trad. it. *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, nota introduttiva di S. Bottari, Firenze 1978. Per il dibattito italiano sulle opere dello studioso svizzero, si veda il recente lavoro di G. Angelini, *Da Wölfflin a Hibbard: L'architettura a Roma tra Cinque e Seicento e il dibattito sul Barocco nell'Italia del secondo dopoguerra, 1948-1970*, "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.", 2018, pp. 437-451. Riserve su Wölfflin sono espresse anche da R. Salvini, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milano 1977, pp. 29-36.

20 Wölfflin, *Die Klassische Kunst*, cit. (vedi nota 19), pp. 33-39.

21 Sull'analisi degli aspetti luminosi, cromatici e ambientali si veda P.C. Marani, *9 febbraio 1498. Il «Cenacolo» svelato*, in *I giorni di Milano*, Roma-Bari 2010, pp. 69-95.

22 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [1915], trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, presentazione di G. Nicco Fasola, Milano 1984, pp. 75, 344-346. Su questi temi si rimanda a S. Ferrari, *Wölfflin, Leonardo, il Cenacolo e Dürer*, in *Protagonisti e temi della Critica d'Arte nella prima metà del Novecento*, atti del convegno (Parma, 13 giugno 2019), in corso di stampa.

23 Tale congiuntura, per quanto riguarda la storia dell'arte, viene sempre rimarcata all'interno del profilo biografico nei principali studi su Simmel (dedicati alle sue diverse anime, dalla filosofia alla sociologia,

rapporti e aveva grande stima nei confronti del collega, verso il quale esprime tale opinione per iscritto già nel 1902²⁴. Malgrado le differenze nel metodo e negli interessi, lo studioso svizzero ricorderà ancora nel 1941 la reciproca frequentazione a Berlino e il fatto che il più giovane studioso avesse seguito un suo corso per intero²⁵.

Anche più generale, dal punto di vista della metodologia e dell'approccio critico e interpretativo, ricerche recenti hanno rilevato come Simmel riprenda le intuizioni di Wölfflin, vale a dire quei concetti già in nuce nel saggio *Rinascimento e Barocco* (1898) e poi perfezionati nei più celebri *Concetti* del 1915²⁶; un volume, quest'ultimo, la cui elaborazione Simmel poté certo osservare e forse anche influenzare data la comune frequentazione della *Vereinigung für ästhetische Forschung*, l'associazione per la ricerca estetica fondata nel 1908 e diretta proprio da Wölfflin²⁷. All'interno di tale congiuntura e certificata questa diretta filiazione, si capisce anche come il tardo saggio su *Il problema del ritratto* (1918), sia stato letto da molti nel solco della tradizione purovisibilista inaugurata da Konrad Fiedler e successivamente elaborata, fra gli altri, proprio da Wölfflin.

Come ricordavo all'inizio, la brillante interpretazione fornita da Simmel è «passata pressoché inosservata persino nei più recenti e migliori studi critici sul *Cenacolo* e volli che fosse presentata in inglese» nel 1997 su “Achademia Leonardi Vinci”²⁸. Con queste parole Carlo Pedretti nel 2008 descrive l'oblio a lungo toccato al pregnante saggio e correttamente riporta il commento proposto da Ettore Verga nella *Bibliografia Vinciana* del 1931, in cui vengono invece colti alcuni elementi dell'originale studio di

dall'estetica alla moda, alla storia sociale). Si vedano ad esempio: L. Boella, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Milano 1988; K. Lichtblau, *Georg Simmel*, Frankfurt-New York 1997; G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma 2006; Id., *Il povero*, a cura di G. Iorio, Roma 2011; C. Härpfer, *Georg Simmel und die Entstehung der Soziologie in Deutschland. Ein netzwerksoziologische Studie*, Wiesbaden 2014; *Borghesia. Approssimazioni*, a cura di F.M. Greco, M. Moccia, P. Palmieri, Campobasso 2017.

24 D. Thouard, *La puissance des oeuvres. Le Rembrandt de Simmel, in L'Effettività dell'Ermeneutica. Puissances de l'herméneutique*, a cura di M.G. Lombardo e A. Romele, Milano 2011, pp. 219-233, in particolare p. 229.

25 La dichiarazione di Simmel è citata in I. Meyer, *Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und soziologische Referenz*, Weilerswist 2017, p. 75. Gli scambi fra i due maestri sono ricordati da Evonne Levy, in H. Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art (One Hundredth Anniversary Edition)*, a cura di E. Levy e T. Weddigen, Los Angeles 2015, p. 43 nota 97.

26 Voza, *Introduzione a Simmel*, cit. (vedi nota 5), p. 60.

27 Ivi. Ma si veda anche A. Pinotti, *Estetica della pittura*, Bologna 2007, p. 113.

28 C. Pedretti, *Leonardo & Io*, Milano 2008, p. 145. Si veda quindi G. Simmel, *Leonardo da Vinci's Last Supper (1905)*, “Achademia Leonardi Vinci”, X, 1997, pp. 141-145, nella traduzione di Carlo Pedretti. Il tema è richiamato da P.C. Marani, *Leonardo, i moti e le passioni. Introduzione alla fortuna e alla sfortuna del Cenacolo*, in *Il Genio e le Passioni. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo-17 giugno 2001), a cura di P.C. Marani, prefazione di E.H. Gombrich, Genève-Milano 2001, pp. 29-28, in particolare p. 31. Lo studioso interpreta la proposta di Simmel come un correttivo alle letture “decadenti” e ricorda le riserve espresse invece da Berenson e Longhi sul murale milanese. La discontinuità ermeneutica di Simmel è analizzata anche in S. Ferrari, *Il Cenacolo*, in Id., A. Cottino, *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Busto Arsizio 2013, pp. 68-74. Negli ultimi tempi, l'intervento di Simmel è ricordato da S. Collins, *Lateness and Modernism*, Cambridge 2019, p. 59.

Simmel: la diversità degli istanti rappresentati, intesa come fedele specchio di caratteri distinti dei personaggi-attori messi in scena; la scelta di un momento narrativo topico da parte di Leonardo, in modo da esaltare nei termini più pieni e convincenti il carattere di ognuno; la temporalità dilatata, necessaria per visualizzare i diversi momenti di reazione degli apostoli di fronte alle tragiche parole pronunciate da Cristo²⁹.

Fra i più precoci interventi dedicati al saggio del filosofo berlinese si segnala infine, sempre nel 1931, uno specifico intervento di Guido Lodovico Luzzatto, un testo andato perso nelle maglie larghe dell'immensa bibliografia vinciana, stranamente mai menzionato dalla letteratura specialistica sul *Cenacolo*, malgrado il grande interesse del contributo, evidente a partire dal titolo suggestivo: *Georg Simmel e la questione dell'unità di tempo nel Cenacolo Vinciano*³⁰. O forse, l'assenza di interesse denota ancora una volta la difficoltà sia nel superare antichi steccati disciplinari sia nel considerare il saggio del filosofo davvero fondante e imprescindibile nel panorama degli studi su Leonardo e sul *Cenacolo*.

L'indagine di Simmel viene definita penetrante e Luzzatto si concentra sul concetto di «rottura dell'unità di tempo» legata alla diversità dei momenti scelti dall'artista, secondo quanto indicato nel saggio del 1905. Per il recensore, la rappresentazione del movimento in termini efficaci e convincenti richiede una scelta di tempi diversi, anche in termini impercettibili; gli atteggiamenti e le reazioni dei dodici apostoli non possono essere ricondotti alla stessa frazione di tempo, ma non per questo l'unità risulta scardinata o distrutta, altrimenti verrebbe meno la miracolosa fusione proposta nel dipinto murale. Luzzatto quindi contesta a Simmel il concetto di visione in tempi diversi e ribadisce l'aspetto unitario dell'opera, per cui parla di «un tempo non istantaneo, ma che si prolunga e perdura»³¹; il concetto di simultaneità dell'azione si sposa quindi a quello di durata (moderata), scandita da brevissimi istanti. Per chiarire la sua posizione, l'autore ricorre alla metafora del raggio e dei molteplici riflessi: un raggio, per riflettersi in dodici specchi, impiega misure di tempo impercettibilmente diverse senza però che l'unità temporale, fissata dalla diffusione del colpo di luce, venga quindi meno. Lo stesso varrebbe per le parole pronunciate da Cristo, riflesse nei gesti e nei temperamenti degli apostoli.

Rispetto alla questione dei diversi tempi successivi, proposta da Simmel, Luzzatto parla di una differenza di ritmo, di una scala di intensità nella presentazione delle singole figure per cui si passa da un ritmo pacato e prolungato a uno più o meno accelerato: «la relatività del sincronismo è implicita in questa necessità del diverso tempo

29 E. Verga, *Bibliografia Vinciana 1493-1930*, I-II, Bologna 1931, citato da Pedretti, *Leonardo & Io*, cit. (vedi nota 28), p. 145.

30 G.L. Luzzatto, *Georg Simmel e la questione dell'unità di tempo nel cenacolo Vinciano*, "Civiltà Moderna", III, 4, 1931, pp. 765-775. Il testo è opportunamente citato in bibliografia da S. Fornari, *Del perturbante. Simmel e le emozioni*, Perugia 2005, p. 259.

31 Luzzatto, *Georg Simmel*, cit. (vedi nota 30), p. 768.

con il quale ognuna delle figure deve reagire alle parole di Cristo [...]. Tutti sono partiti dall'istante in cui hanno percepito la predicazione di Cristo, ma il sincronismo assoluto non può essere nella rivelazione dei moti transeunti»³².

Rispetto alla sequenza temporale proposta da Simmel, Luzzatto parla di rivelazione simultanea attraverso una durata, non di momenti di tempo tutti diversi ma di un solo simultaneo affluire che configura una concatenazione continua e unitaria: in sintesi, «un'ampia unità di tempo».

Luzzatto, autore dai molteplici e ramificati interessi, è anche l'estensore di un libricino del 1924 dedicato ad Albrecht Dürer³³, un testo in cui dichiara una precisa ammirazione per la monografia dell'artista tedesco scritta da Heinrich Wölfflin nel 1905, pubblicata quindi lo stesso anno a cui risale il saggio di Simmel sul *Cenacolo*. Questa specifica congiuntura dimostra un rapido e vigile aggiornamento sui testi fondamentali di due grandi protagonisti della critica d'arte in lingua tedesca, legati, come ricordato, da interessi talora paralleli e da sicure frequentazioni accademiche. Due maestri non sempre apprezzati e talora fraintesi che Luzzatto ha invece il merito, pur fra tante traversie personali e in un momento lontano dai futuri plausi e riconoscimenti, di valorizzare, commentare e diffondere fra il pubblico italiano³⁴.

Questi interessi, parte di una cultura assai ramificata, con notevoli ricadute anche sul contemporaneo, non sono casuali o sporadici: l'inclinazione per Simmel non è isolata, ma è confermata da un lungo saggio dedicato ai suoi celebri studi su Rembrandt³⁵; la conoscenza impeccabile della lingua tedesca gli consente infine un accesso immediato agli studi fondanti per la storia dell'arte, cementato da molteplici viaggi di istruzione in diverse città tedesche, fra cui Berlino.

32 Ivi, p. 770. La proposta di Simmel, in tempi più recenti, è invece ripresa e ribadita da S. Smiles, *From Titian to Impressionism: the Genealogy of Late Style*, in *Late Style and its Discontents: Essays in Art, Literature and Music*, a cura di G. McMullan e S. Smiles, Oxford-New York 2016, pp. 15-30, in particolare pp. 19-21. Il superamento dell'unità temporale (a favore di un tempo definito integrato) è ribadito anche da T. Malyszek, *Wassermaler und Hungerkünstler: Kunst als Ding und Körper in der Literatur*, Berlin 2010. p. 78.

33 G.L. Luzzatto, *Albrecht Dürer*, Roma 1924.

34 Si veda il profilo dello studioso ricostruito in G.L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, a cura di M.M. Lamberti e F. Calatrone, Milano 1997.

35 Ivi, pp. 36-64. In questa ampia e meritoria raccolta, incentrata prevalentemente su articoli relativi al contemporaneo, non trova invece posto il saggio del 1931 dedicato a Simmel e al *Cenacolo*.



PER LA FORTUNA CRITICA DI LUDOVICO BREA:
UNA MONOGRAFIA INEDITA DI PIERO DE MINERBI (1911-1912)

Federica Volpera

Introduzione

Troppo vaghe sono le notizie sin ad oggi a noi giunte che riguardano la vita di Ludovico Brea, perché lungamente si tratti l'argomento [...] mi arresterò allo scopo e al compito prefissatomi: quello, per quanto modestamente mi sia dato, di maggiormente far conoscere l'opera di Ludovico Brea nel glorioso periodo dell'arte nostra¹.

Queste sono le parole che compaiono all'inizio dei primi due capitoli di un dattiloscritto finora inedito conservato nella Pinacoteca Civica di Savona e titolato, secondo l'iscrizione in lettere maiuscole che compare in una delle due targhette applicate sulla copertina cartonata, «Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea (1450? – dal 1516 al 1525)». Una seconda dicitura, manoscritta e corsiva, ci rende noti gli anni di redazione nonché il suo autore: «raccolti negli anni 1911-1912 | da | Piero de Minerbi» (fig. 1).

Prima di affrontare l'analisi di questa monografia e quindi di comprendere il suo valore di documento per la storia e per la critica d'arte, vorrei esporre brevemente le ragioni della sua presenza nel museo savonese nonché tentare di delineare l'identità del suo compilatore. Poche sono in realtà le notizie che è stato possibile raccogliere sulla figura di questo studioso. Appartenente a una nobile famiglia triestina², il conte

1 P. De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'opera di Ludovico Brea*, dattiloscritto, 1912 (Savona, Archivio Pinacoteca Civica, d'ora in poi APC). Un particolare ringraziamento a Eliana Mattiauda per la sua cortese disponibilità e a Maria Clelia Galassi per i sempre proficui confronti.

2 Il cognome Hierschel De Minerbi deriva dal matrimonio tra Leone Hierschel (1807-1881) e Clementina De Minerbi (1815-1905), entrambi triestini: dalla loro unione nacque Miriam (Maria) Ernesta (1854-1926) che sposerà il francese Louis Stern (deceduto nel 1908). La coppia avrà due figli, uno dei quali Oscar, il padre di Piero. Alto diplomatico, nominato nel 1897 ministro plenipotenziario e rappresentante del re in Messico, il conte Oscar De Minerbi acquisterà a Belgirate, sul lago Maggiore, villa Emilia, già villa Le Azalee. Oltre a Piero, egli avrà dalla moglie Eleonora Lekner altri due figli, Emma, morta giovanissima nel 1897, e Lionello, che fu parlamentare regio tra il 1909 e il 1919, nonché un grande appassionato d'arte: sappiamo infatti che nel 1902 sarà membro del comitato organizzativo della I Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino, e nel 1906 acquisterà Ca' Rezzonico a Venezia, rendendola luogo deputato a conservare la sua collezione di opere d'arte antica e moderna; infine sarà sempre lui a contattare Leonardo Bistolfi per la realizzazione della tomba mausoleo della famiglia a Belgirate. Sulla famiglia Hierschel De Minerbi si veda: E. Pozzetto, *La Famiglia Hierschel De Minerbi*, in *Prececnico: una comunità nella storia*, Udine 2012, pp. 93-113; S. Minerbi, *I Minerbi a Trieste*, in *I Minerbi: una famiglia ebraica ferrarese*, Livorno 2015, pp.

Piero Hierschel De Minerbi fu autore di due contributi incentrati su temi di pittura veneta: nel 1936 pubblicò in “Bollettino d’arte” un articolo sugli affreschi giorgioneschi del Fondaco dei Tedeschi e nel 1939 diede alle stampe un’opera sulla *Tempesta* di Giorgione e *l’Amore sacro e l’amore profano* di Tiziano³. Il suo interessamento giovanile per Ludovico Brea, e quindi per un ambito artistico distante da quello oggetto delle sue successive pubblicazioni, viene rivelato dallo stesso studioso⁴. Tra il 1938 e il 1940 il conte De Minerbi intrattenne infatti uno scambio epistolare con l’allora direttore della Pinacoteca Civica di Savona, Poggio Poggi⁵: e sono proprio queste lettere a fornirci quelle indicazioni indispensabili non solo per ricostruire le vicende che portarono alla stesura e quindi all’arrivo del dattiloscritto a Savona⁶, ma anche per recuperare contenuti e tracce di relazioni tra diverse personalità che nei primi decenni del Novecento, tra Francia e Italia, guardarono e si occuparono dell’arte di Brea. Nella prima lettera giunta fino a noi, datata 8 aprile 1938 e scritta, come le successive, nella residenza di famiglia a Stresa Borromeo, sul lago Maggiore, allora nota come villa Sant’Antonio, lo studioso rammenta infatti il periodo trascorso nella città ligure, l’incontro con l’allora direttore Vittorio Poggi, padre di Poggio, «[...] col quale ricordo d’avermi intrattenuto lungamente a discorrere del bellissimo dipinto “Gesù Crocifisso” che, già d’allora, attribuii senza dubbio al grande maestro ligure-italiano e non di Nizza francese, come dice il Labande [...]»⁷, la conoscenza dello stesso professor Labande, autore in quegli anni di un importante studio sul pittore nizzardo, che «ammiro [...], seppur si è mantenuto in un’orbita provenzale»⁸, e infine, la sua monografia (fig. 2). In merito a quest’ultima Piero De Minerbi acconsente alla probabile richiesta di Poggi di citarla non solo nella scheda della *Crocifissione* di Brea

377-392; per la tomba a Belgirate si rimanda a M. Vinardi, *La cappella Hierschel De Minerbi a Belgirate. Il Tempio della Purificazione di Leonardo Bistolfi*, in *Tra Oltralpe e Mediterraneo. Arte in Italia 1860-1915*, a cura di M. Corra, N. D’Agati, S. Kinzel, Bern 2016, pp. 233-246.

3 P.H. De Minerbi, *Gli affreschi del Fondaco de’ Tedeschi*, “Bollettino d’Arte”, s. III, XXX, 4, 1936, pp. 170-177; Id., *La Tempesta di Giorgione e l’amore sacro e l’amore profano di Tiziano nello spirito umanista di Venezia*, Milano 1939.

4 Non possiamo escludere la possibilità che l’origine francese del nonno, Louis Stern, e la continua frequentazione della Provenza e della Costa Azzurra da parte di Ernesta, anche dopo la morte del marito, tanto che la donna morirà a Roquebrune Cap Martin, nel dipartimento delle Alpes-Maritimes, e verrà sepolta a Mentone, possa aver fornito al giovane studioso l’occasione di conoscere il territorio ligure-nizzardo e, quindi, le opere di Ludovico Brea: per la bibliografia sulla famiglia si rimanda qui alla nota 2.

5 Per la trascrizione integrale delle lettere si veda qui in *Appendice*.

6 «Come il mio lavoro del Brea poté essere utile in passato agli studiosi del gran pittore ligure – cosa di cui sono estremamente lieto – così mi permetterei (ormai vecchio) offrirlo all’Archivio o Biblioteca del Museo Civico di Savona, di cui siete esimio Direttore – affinché (!) (per quanto manoscritto) possa venir utilizzato quando se ne presentasse in avvenire l’opportunità – Comprende 169 fogli e 81 tavole d’illustrazioni. – Può interessare d’essere perciò accolto in omaggio, Dottore, per gli studiosi del Vostro Museo? nel caso mi farei premura di inviargelo a mezzo posta [...]»: APC, Lettera di Piero De Minerbi a Poggio Poggi, Stresa Borromeo 9 febbraio 1940.

7 APC, Lettera di Piero De Minerbi a Poggio Poggi, Stresa Borromeo 8 aprile 1938.

8 *Ibidem*.

per la nuova edizione del catalogo del museo, ma anche nel suo articolo per la rivista “Liguria”, entrambi andati alle stampe nel 1938, per rendere così nota la paternità dell’attribuzione della tavola, che fu avanzata per la prima volta proprio in quelle pagine ancora inedite⁹.

Nella successiva lettera, datata 26 ottobre 1939, il conte ringrazia Poggi per l’invio «dell’interessante catalogo della “Pinacoteca di Savona”», richiedendo però che, in un’eventuale successiva edizione, «se vorrete esimio Dottore mantenere il mio giudizio sul Brea», venga corretto il suo cognome, che era stato privato del ‘De’. Questa epistola risulta però tanto più interessante dal momento che riporta il nome di un altro studioso impegnato in ricerche sull’artista nizzardo, il conte di Carpegna¹⁰, che ritornerà anche nello scritto successivo nonché nell’unica risposta che si sia conservata del direttore della Pinacoteca: «[...] Ho affidato quest’anno il mio complesso lavoro ad un distintissimo giovane, il Marchese di Carpegna, che ebbe per tesi di laurea “Ludovico Brea”. Svolgendo ampiamente il tema s’intratterà sull’opera che avete a Savona e che ha studiato particolarmente, indotto da me. Lo invitai a farne pubblicazione. Mi procurerò il piacere di tenervene al corrente [...]»¹¹. E così fece in data 9 febbraio 1940: «[...] L’altro giorno il giovane Conte Nolfo di Carpegna, mi mandò in lettura la sua tesi di laurea (allievo del prof. Toesca); potete immaginare come andai, pensando a Voi, a scorrere l’interpretazione della “Crocifissione” di Savona. Non ne parla a lungo ma, riconoscendo benevolmente il “ritrovamento” mio, condivide «l’autenticità dell’o-

9 Prima che Bernard Berenson (*Italian Pictures of the Renaissance. A list of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Central Italian and North Italian Schools*, Oxford 1932, p. 112) e Léon-Honoré Labande (*Louis Bréa*, “Gazette des Beaux-Arts”, 18, 1937, pp. 71-92, 143-160, in particolare p. 160) respingessero le tradizionali e alterne attribuzioni ora a un anonimo artista del nord Europa ora a un pittore olandese, riconducendo la tavola savonese alla mano di Ludovico Brea, fu infatti Piero De Minerbi a sostenere nella scheda redatta nella sua monografia, poi rimasta inedita, una tale lettura critica, ricordata da Poggi e quindi, in modo indiretto, da Claire-Lise Schwok: «Dans un manuscrit inédit cité par Poggi en 1938 (pp. 4-6), le comte Piero De Minerbi di Stresa Borromeo, donna également le panneau au peintre nicois [...]», C.-L. Schwok, *Louis Bréa, ca. 1450-ca. 1523*, Paris 2005, p. 156, n. P.25. Si veda inoltre P. Poggi, *Attribuzione di una tavola di L. Brea nella Civica Pinacoteca di Savona*, “Liguria”, aprile 1938, pp. 20-28.

10 Nato a Roma il 6 febbraio del 1913 e discendente di una nobile famiglia del Montefeltro affermatasi ai tempi dell’imperatore Ottone I (912-973), il conte Nolfo di Carpegna lavorò come funzionario nell’amministrazione delle Belle Arti a Parma e a Venezia e ricoprì la carica di direttore della Galleria nazionale di Roma tra il 1950 e il 1960. Esperto di storia e dell’arte delle armi antiche, curò il riordino, il restauro e l’esposizione dell’Armeria dei principi Odescalchi di Roma, acquistata dallo Stato nel 1959; nel 1964 pubblicò il catalogo della Galleria nazionale di Palazzo Barberini, mentre nel 1997 uscì postumo il volume *Brescian firearms from Matchlock to Flintlock*. La biblioteca del Sacro Convento di San Francesco in Assisi conserva un fondo bibliografico a suo nome composto di circa duemila volumi, opuscoli e riviste, donate dallo storico dell’arte nel 1984, e di parte del suo archivio personale, lì confluito dopo la sua morte avvenuta nel 1996. Scorrendo l’elenco di consistenza del fondo, tra i ventitré fascicoli non classificati ne compare uno intitolato “Estratti genovesi”. *Appunti s.d.*, che potrebbero essere legati alle ricerche condotte per la sua tesi di laurea. Il restante materiale, a eccezione delle lezioni di Pietro Toesca datate 1938, è riconducibile alla sua successiva attività di funzionario nonché al periodo romano, quindi lontano dagli anni che lo videro in contatto con Piero De Minerbi. Le informazioni sono tratte dal sito SIUSA del Mibact: <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl>.

11 APC, Lettera di Piero De Minerbi a Poggio Poggi, Stresa Borromeo 26 ottobre 1939: qui Piero De Minerbi definisce erroneamente Nolfo di Carpegna marchese e non conte.

pera di Ludovico», discute sugli anni ai quali si possa assegnare, aggiungendo che «si sarebbe tentati di avvicinarla alla Crocifissione di Cimiez» mentr'io l'attribuivo agli anni 1495-1500 [...]»¹², data tra l'altro condivisa dai più recenti studi¹³.

Nell'ultimo scritto di De Minerbi, datato 12 aprile 1940, apprendiamo dell'avvenuto invio del dattiloscritto, a cui il conte allegò anche una lettera di Vittorio Poggi relativa al polittico del 1490, che vide Brea nelle vesti di collaboratore di Vincenzo Foppa (Savona, oratorio di Santa Maria di Castello). Tra queste due ultime epistole si inserisce l'unica risposta conservatasi dell'allora direttore. Dattiloscritta su carta intestata della Pinacoteca di Savona, essa presenta come oggetto il *Ringraziamento per offerta Manoscritto sul pittore Ludovico Brea* e la trascrizione del primo paragrafo costituisce la perfetta introduzione all'analisi di questo testo che si tenterà di fornire nelle pagine successive:

Egregio conte de Minerbi,

Vi sono infinitamente grato delle gentili espressioni a mio riguardo ed accetto di tutto cuore il vostro interessantissimo manoscritto che deve esservi costato lunghi anni di studi e di ricerche. Il vostro manoscritto sarà gelosamente conservato a disposizione degli studiosi che vogliano interessarsi sulle opere del gran nostro pittore [...]»¹⁴.

Il dattiloscritto: analisi per un contesto

Uno sguardo all'indice¹⁵ rivela fin da subito un approccio metodologico estremamente ampio e articolato, per altro richiesto dal taglio monografico adottato e sul cui valore

12 APC, Lettera di Piero De Minerbi a Poggio Poggi, Stresa Borromeo 9 febbraio 1940.

13 R. Aiolfi, B. Barbero, C. Varaldo, *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1975, p. 46; E. Baccheschi, S. Bottaro, C. Varaldo, *La Pinacoteca Civica di Savona*, Savona 1987, p. 38; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 156, n. P.25.

14 Nelle righe successive leggiamo: «[...] Riceverò molto volentieri la monografia del conte Nolfo di Carpegna – come tutto ciò che si riguarda opere di autori della Pinacoteca [...]»: APC, Lettera di Poggio Poggi a Piero De Minerbi, Savona s.d. (si veda qui in *Appendice*). Nulla sappiamo di questa monografia che probabilmente assunse poi le forme del saggio pubblicato nel 1943 in una miscellanea su Nizza: N. di Carpegna, *Ludovico Brea e la pittura ligure-nizzarda del Quattrocento*, in *Nizza nella Storia*, Milano 1943, pp. 409-431, dove il lavoro di De Minerbi non viene citato in bibliografia, in cui invece compare l'articolo di Poggio Poggi del 1938, ma viene ricordato il giudizio dello studioso triestino sulla *Crocifissione* di Savona nonché la sua segnalazione di un documento relativo al *Polittico dell'Annunciazione* di Taggia con una locuzione che ci dà notizia dell'avvenuta morte del conte: «[...] un documento comunicatoci da un compianto studioso, il Conte De Minerbi, e che parla di un lascito commesso da un tal Fabiano Asdente per un quadro da eseguirsi a discrezione del priore dei Domenicani [...]», Ivi, p. 419.

15 Di seguito l'indice trascritto così come si presenta: «Cap. I – Ricerche sulla vita di Ludovico Brea; Cap. II – Suddivisione dello Studio: Parte I.a – Ricerche sui presunti Maestri; Parte II.a – Influenze e conseguente suddivisione in periodi della sua attività; Parte III.a – Collaboratori; Parte IV.a – Tecnica; Parte V.a – Sua Scuola; Parte VI.a – Elenco riproduzione opere; Conclusione; Cap. III – Elenco riproduzioni opere: § 1° - dei maestri o presunti Maestri del L. Brea, § 2° di Ludovico Brea, e § 3° della Scuola di L. Brea od attribuzioni; Cap. IV – Appendice: a) riproduzioni lineari; b) bibliografia; c) indice delle illustrazioni».



storico-critico ritorneremo in seguito: l'autore intende infatti ricostruire la personalità e il catalogo di Brea, indagando le diverse fasi del suo percorso artistico, dalla formazione alla piena maturità, e la realtà della sua bottega e della sua scuola, composta da collaboratori e più tardi seguaci¹⁶, e finendo così per affrontare quegli stessi nodi critici che ritroviamo nei più recenti studi su questo pittore¹⁷; in linea con lo sviluppo ottocentesco della biografia d'artista come genere storiografico, manca inoltre qualsiasi divagazione aneddótica su Brea, il cui operato è posto al vaglio di una verifica documentaria e stilistico-formale¹⁸.

In un primo breve capitolo dedicato alla sua vita¹⁹, di cui lascia «il più ampio studio a studiosi d'archivi, come il Bres», l'autore si limita ad argomentare le date proposte come possibili inizio e fine della sua biografia, 1450 (?)-dal 1516 al 1525, e l'origine nizzarda della famiglia, confortata anche dallo stesso Ludovico che spesso firmò le sue opere affiancando al nome l'appellativo di “Nicia”, nonché a cogliere, in un catalogo stretto tra due

16 Piero De Minerbi precisa che l'espressione «Scuola del L. Brea» viene impiegata per indicare non soltanto i pittori che collaborarono direttamente con il Maestro, ma anche coloro che, pur non avendo avuto diretto contatto con l'artista nizzardo, finirono per risentire della sua opera: De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 23-25.

17 Manca, invece, una puntuale considerazione del ruolo svolto dalla committenza, citata quasi esclusivamente come diretta responsabile dell'arcaismo di alcune opere di Brea e della reiterazione di determinati schemi iconografici che venivano ricercati per il loro valore devozionale (si veda oltre nel testo). Per quanto lo studioso valuti poi come essenziale la rete di contatti, rapporti e influenze che coinvolsero il pittore al fine di ricompone il percorso stilistico e le variazioni di linguaggio, a quelle date, ovvero gli inizi del Novecento, uno sguardo a un più ampio contesto storico-artistico, in cui inserire l'attività del maestro, non poteva che essere indebolita dallo stato degli studi sul panorama quattro-cinquecentesco ligure-nizzardo, come testimonia la bibliografia citata in chiusura (si veda qui in *Appendice*). Tra i più recenti contributi sull'artista ricordiamo: L.-H. Labande, *Les Bréa. Peintres niçois des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles en Provence et en Ligurie*, Nice 1937; G.V. Castelnovi, *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1970, pp. 75-179, in particolare pp. 108-112, 162-164; Id., *Il Quattro e il primo Cinquecento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, I, pp. 73-160, in particolare pp. 105-109, 147-148; A. De Floriani, *Ludovico Brea: l'attività giovanile e matura*, “Studi di Storia dell'Arte”, 1, 1990, pp. 35-72; Ead., *Verso il Rinascimento*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991, pp. 225-486, in particolare pp. 314-317, 361-365, 409-417, e scheda alle pp. 497-499; M. Bartoletti, *Ai confini della Liguria: la Riviera di Ponente dal Finale a Ventimiglia*, in *La pittura in Liguria. Il Cinquecento*, a cura di E. Parma, Genova 1999, pp. 86-109, in particolare pp. 87-91; G. Zanelli, *Genova e Savona nel primo Cinquecento*, in Ivi, pp. 26-55, in particolare pp. 27-29, 40-41; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9); A. De Floriani, *Per la fortuna critica di Ludovic Brea*, in *L'Arte dei Brea tra Francia e Italia. Conservazione e valorizzazione*, atti del convegno (Genova, 31 ottobre 2005), a cura di M.T. Orenco, Borgo San Lorenzo (Firenze) 2006, pp. 75-89; Ead., *Francia-Italia-Francia: il percorso di Ludovico Brea alla ricerca di una sintesi possibile*, in *L'Ascensione di Ludovico Brea*, a cura di G. Zanelli, Genova 2012, pp. 15-49.

18 Tutto ciò che rientrava nel topos leggendario sugli artefici confluirà a livello critico negli studi dedicati alla storia della ricezione di un artista e delle sue opere, nonché alla personalità del biografo. Su questo argomento e sul genere storiografico della monografia d'artista si rimanda, tra gli altri, a C.M. Soussloff, *The Absolute Artist: the historiography of a concept*, London 1997, in particolare il cap. IV, *The Artist in History: The Viennese School of Art History*, pp. 94-111; G. Guercio, *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge 2006, con bibliografia precedente e la relativa recensione di J. Graham, *Mythologies of Artistic Biography: How the Artist Became*, “Oxford Art Journal”, XXXIII, 1, 2010, pp. 112-115; *Monographie d'artiste*, “Perspective. Actualité en histoire de l'art”, 4, 2006; M. Spagnolo, *La biografia d'artista: racconto, storia, leggenda*, in *La cultura italiana. L'arte e il visuale*, a cura di M. Wallace, Torino 2010, pp. 375-393.

19 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 2-5.



tavole datate, il *Polittico della Pietà* della chiesa francescana di Cimiez del 1475 e il *Polittico di san Giorgio* della chiesa di San Giovanni Battista di Montalto Ligure del 1516²⁰, la molteplicità delle influenze stilistiche che andarono a comporre il suo linguaggio, da quella avignonese a quella fiamminga, da quella peruginesca a quella lombarda. Segue, quindi, un secondo breve capitolo intitolato *Suddivisione dello Studio*, in cui troviamo esplicitata la struttura del dattiloscritto²¹: ricerche sui presunti maestri, influenze e conseguente suddivisione in periodi della sua attività, i collaboratori, la tecnica, la scuola, il catalogo delle opere e loro riproduzioni, a loro volta distinte tra quelle riconducibili a maestri o presunti maestri di Brea, alla mano del pittore o alla sua scuola, per terminare con un'Appendice dove la bibliografia e l'indice delle illustrazioni sono precedute da una serie di tavole contenenti riproduzioni lineari a penna e inchiostro di mano dello studioso.

Una disamina di questo testo, oltre a rendere noti i contenuti di quella che nelle intenzioni si proporrebbe come prima monografia sul pittore, non può prescindere da una più ampia riflessione sul suo valore per la storia della critica d'arte e quindi sul rapporto del suo autore con la *connoisseurship* tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Scorrendo i primi capitoli, si coglie chiaramente, anche perché in più punti ribadita, la metodologia adottata, che aderisce puntualmente alla tradizione positivista della ricerca storica e filologica tardo ottocentesca-primi novecentesca, in particolare ai modelli proposti in Italia da Adolfo Venturi (1856-1941) e Pietro Toesca (1877-1962): ritroviamo la centralità del giudizio artistico sulle opere, elaborato sulla base di un incontro diretto tra il critico e il testo figurativo, la valorizzazione del legame tra storicità e critica, ovvero la ricerca di una piena conferma di letture, isolate e assolute, solo all'interno di una dimensione seriale, e di una logica di sviluppo in rapporto all'ambiente storico-culturale, l'analisi dei contenuti formali delle opere al fine di individuare il nucleo originario della poetica dell'artista, la lettura della personalità oggetto d'indagine sullo sfondo di una concezione dell'arte italiana come realtà composita, e dalla fisionomia regionale e poli-

20 Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 130, 148-149, nn. P.1 e P.16.

21 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 5. Tale struttura si ritrova, con minime varianti, in altre opere monografiche composte in quegli anni come il testo longhiano su Piero della Francesca nella sua versione del 1927: «[...] Segue poi l'elenco cronologico delle opere più importanti. Anche qui assistiamo ad una relativa novità [...] la successione dei quadri, e, quindi, le proposte di datazione, gli accorpamenti in gruppi cronologicamente e stilisticamente solidali, sono per Longhi il concreto che lo storico mira a ricostruire [...]», F. Bernabei, *Percorsi della critica d'arte*, Padova 1995, pp. 187-188. Per alcune considerazioni critiche sul genere della monografia nei primi decenni del Novecento, che finiscono per cogliere una certa comunanza di impostazione, si rimanda alle recensioni di alcuni testi pubblicati in quel periodo: W.G.C., *Luca Signorelli, by Adolfo Venturi*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", XLII, 240, 1923, pp. 153-154, dove vengono lamentate significative mancanze relative alle misure, alla tecnica e alla storia delle opere, nonché il numero limitato delle immagini e l'assenza di un loro indice; T.B., *Paolo Veronese, by Adolfo Venturi*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LV, 321, 1929, p. 322, dove per altro viene posta in evidenza una struttura espositiva simile a quella adottata da De Minerbi, composta da una sinopsi dei materiali archivistici riguardante l'artista e quindi una discussione sulle opere, presentate in ordine cronologico; E. Carli, *Giulia Simibaldi: I Lorenzetti*, "Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia", s. II, III, 3, 1934, pp. 425-432, dove si coglie una maggiore articolazione del lavoro monografico nell'ottica di un superamento dell'arida elencazione di documenti e opere per pervenire a una più ampia contestualizzazione critica (si veda qui nota 83).

centrica, il riconoscimento dell'importanza delle fotografia e dei documenti d'archivio, la sistemazione del materiale figurativo sulla base di un'analisi formale, e l'attenzione a personalità poco note all'interno di una prospettiva di confronto mai localistica ma sempre pensata in rapporto con altre aree variamente interferenti con quella di riferimento²². Vediamo ora come questi presupposti metodologici si tradussero nel suo lavoro.

Nel definire la possibile formazione del pittore, così come nell'individuare le varie componenti stilistiche del suo linguaggio, le fonti archivistiche, che assumono un innegabile valore storico, permettendo di ancorare a date certe e a luoghi di committenza l'operato di Brea, vengono, però, sempre passate al vaglio dell'analisi tecnica che consiste in un confronto puntuale e sistematico tra i vari testi pittorici anche al fine di cogliere interventi di aiuti e collaboratori o tracce di successivi restauri e manomissioni²³. La cosciente assunzione di un tale metodo di studio si riflette nelle parole poste da De Minerbi in apertura del catalogo: «[...] Nella raccolta che faccio seguire di riproduzioni di dipinti del Ludovico Brea, ho cercato di riunire tutte quelle che per certezza di documenti e per ogni probabilità di tecnica sono interamente della mano del Maestro, ed in cui, se vi fu collaborazione, il cooperatore servì il Maestro solo nelle parti secondarie e sotto l'immediata direzione sua, conservando le opere citate completa armonia di composizione [...]»²⁴. Interessante è soffermarsi sul valore che Piero De Minerbi dà al termine «tecnica», a cui per altro dedica un intero capitolo, il quarto²⁵, e che già nel saggio di Nolfo di Carpegna,

22 F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte in Italia. Introduzione alla Storia dell'arte in Italia*, Torino 1982, p. 196; Barnabei, *Percorsi*, cit. (vedi nota 21) pp. 21, 155; G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 50-61.

23 Sulla priorità metodologica della lettura stilistica rispetto ai documenti, che affonda le proprie radici nella storiografia ottocentesca (D. Levi, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, "Prospettiva", 26, 1981, pp. 74-87, in particolare p. 77) valgono qui due esempi. Nella scheda del *Polittico del Battesimo* di Cristo in San Domenico a Taggia (De Minerbi, *Appunti*, cit. [vedi nota 1], pp. 49-53) De Minerbi ignora la datazione al 1495 suggerita dall'iscrizione non più visibile ma che Giuseppe Bres e Lorenzo Reghezza avevano ripreso dalla cronaca seicentesca del convento redatta da Calvi (1623) per ricondurre l'opera agli anni 1484-1490 sulla base di confronti formali con altri dipinti del catalogo dell'artista (sul dibattito si veda Schwok, *Louis Brèa*, cit. [vedi nota 9], p. 159, n. P.29). Allo stesso modo si muove nell'affrontare l'analisi della *Crocifissione* già in Palazzo Bianco e ora nel Museo di Sant'Agostino (Genova): lo studioso, allineandosi sulla posizione di Labande, ignora i dati documentari presenti in Ratti e in Alizeri, che finirebbero per ricolligere l'opera al testamento di Biagio de' Gradi, in cui si commissionava un polittico per la chiesa di San Bartolomeo degli Armeni nel 1481 (Ivi, pp. 150-151, n. P.18, con bibliografia precedente) e propone una datazione molto tarda al 1511-1514, ravvisando somiglianze con il linguaggio adottato da Brea in quegli anni ovvero nella *Crocifissione* di Cimiez del 1512 e nell'*Incoronazione della Vergine* di Santa Maria di Castello a Genova del 1512-1513 (De Minerbi, *Appunti*, cit. [vedi nota 1], p. 104; sulla diversa lettura del documento che svincola l'opera dalla data di stesura si rimanda a De Floriani, *Francia-Italia-Francia*, cit. [vedi nota 17], pp. 29-31).

24 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 18. E così leggiamo qualche riga sopra in riferimento agli artisti che collaborarono con il maestro – Antonio Ronsini, pittore veneziano e legnaiolo, Francesco di Pavia, Gerolamo Genovesi, Lorenzo Fasolo, Barbagelata : «[...] per venire a parlare com'egli usasse nelle molteplici sue opere farsi coadiuvare da altri pittori, giacché sarebbe stato impossibile a lui solo il compiere le grandiose opere eseguite nelle costanti sue peregrinazioni da Nizza a Genova e viceversa [...] Ed a conferma dei possibili diversi collaboratori cito qui sotto alcuni documenti che ho potuto rintracciare e lascio poi all'esame di ogni singolo dipinto il suddividere nella tecnica, la parte collaborazione e la parte autentica [...]».

25 Ivi, pp. 18-22. Sulla metodologia adottata lo studioso ritorna più volte: «[...] riportandomi singolarmente ai vari suoi dipinti che [...] classifico per date accertate o per mezzo di documenti che

redatto qualche decennio più tardi, verrà sostituito con quello di «stile». La prima definizione che possiamo trarre pare un'implicita citazione della teorica albertiana: la sequenza "composizione, disegno e colorito" non può infatti non rammentare le tre parti in cui il trattatista quattrocentesco divise la pittura, ossia *compositione* dei piani, *circoscriptio-ne*, da intendersi come contorno lineare, e *receptione dei lumi* per indicare la modellatura dei corpi nella luce colorata²⁶. Nelle schede di catalogo tali categorie guidano il conte De Minerbi non solo nelle letture proposte delle singole opere ma anche in una ferma definizione del linguaggio di Brea: «[...] Nella sua pittura si riscontra: un colorito caldo ed esuberante; forza e solidità di colore – sicurezza e nitidezza di contorni – perfetta armonia ed equilibrio, tanto nel disegno quanto nei colori anche più vivaci – trasparenza nelle carni, profondità nella prospettiva – intonazione sempre simpatica [...]»²⁷.

La tecnica non indica quindi le operazioni materiali di costruzione delle immagini, anche se implicitamente non può che comprenderle in quanto condizioni prime dell'esistenza dei dipinti, ma le loro tracce formali, costruttive e strutturali, finendo così per identificarsi anche con lo stile dell'artista, con la sua capacità di creare opere pittoriche atte a rispondere alle aspettative della committenza e del pubblico²⁸: le espressioni dei volti, le inclinazioni delle teste, il modo di trattare le pieghe e il panneggio, la disposizione delle mani intrecciate, l'inarcare delle dita, lo studio anatomico, la morbidezza delle tinte e degli incarnati, la reiterazione di composizioni e modelli, la decorazione delle aureole, la nitidezza e rigidità dei contorni. Qui si fa sentire la lezione di Adolfo Venturi: mentre viene ridimensionato il valore delle notizie d'archivio, raramente esplicite o scevre da ambiguità interpretative, e delle notizie erudite, spesso inutili arzigogoli, l'opera, studiata e indagata direttamente dal vero nei suoi contenuti morelliani - tipi, caratteri morfologico-anatomici, colore, rapporto figure-spazio - si propone come documento unico per inquadrare la fisionomia di una determinata scuola, e la personalità dell'artista, e per supportare quindi un'attribuzione scientifica dei testi figurativi²⁹.

comprovano la data stessa o per mezzo di studio della tecnica [...]», Ivi, p. 14; o ancora, in riferimento alla *Madonna della Misericordia* di Biot leggiamo: «[...] il Bres [...] dice che questo dipinto potrebbe facilmente attribuirsi a L. Brea se il soggetto ed una qualche analogia con altri quadri bastassero per attribuirgliene la paternità, ma crede più prudente astenersi da ogni giudizio senza prima aver trovato indizi o documenti che possano attribuirlo con certezza al pittore. A me sembra che lo studio della tecnica possa essere spesso sufficiente per attribuire un dipinto al suo pittore [...]», Ivi, p. 69.

26 J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Milano 2000, p. 125.

27 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 22.

28 Si potrebbe qui ipotizzare una consapevole ripresa da parte dello studioso dell'uso e del significato che il termine greco *téchne* aveva nell'antichità quando quest'unica parola indicava tanto l'arte quanto la tecnica (E.H. Gombrich, *Arte e Progresso*, Roma-Bari 2002, p. 5): si rimanda alle riflessioni di G. Bonsanti, *Dalla tecnica allo stile: la lettura di un testo figurativo*, in *Masaccio e Masolino, pittori e frescantì. Dalla tecnica allo stile*, atti del convegno (Firenze, 24 maggio 2002; San Giovanni Valdarno, 25 maggio 2002), a cura di C. Frosinini, Genève-Milano 2004, pp. 23-33, in particolare pp. 23-28.

29 G.C. Sciolla, *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno 'fin de siècle'*, "Prospettiva", 33-36, 1983-1984, pp. 385-389, in particolare p. 387.

Questa attenta lettura tecnico-formale porta lo studioso a suddividere l'attività di Brea in tre maniere, ossia la Primitiva, dove si colgono con maggiore evidenza le suggestioni provenzali, la Peruginesca, e la Lombarda: la prima epoca viene fatta terminare con la *Madonna della Misericordia* della chiesa del convento di San Domenico a Taggia (1483)³⁰, la seconda con il *Polittico della Rovere* eseguito in collaborazione con Foppa (1490; Savona, oratorio di Santa Maria di Castello)³¹ e la terza con l'ultima opera datata ossia il già citato *Polittico di san Giorgio* di Montalto Ligure (1516). In questa storia dello sviluppo stilistico del pittore nizzardo si coglie, oltre al vuoto argomentativo in riferimento a quelli che poterono essere i contatti di Brea con l'arte peruginesca e quindi la ragion d'essere della forte impronta umbro-toscana individuata nel suo linguaggio³², anche la volontà di imporre con una certa rigidità questa scansione nella descrizione e quindi interpretazione e datazione dei dipinti³³, finendo così per non rilevare come cifra caratteristica dell'opera di Ludovico proprio la continua coesistenza di quella molteplici suggestioni³⁴.

Venendo al genere storiografico scelto, ovvero quello della monografia, ci troviamo di fronte all'espressione di una precisa tradizione che si identifica con la nascita stessa della moderna disciplina della storia dell'arte, proponendosi come una «delle forme più antiche e stabili di esposizione storica: è ben comprensibile che il raccogliere attorno al soggetto-artista l'insieme di notizie relative a una certa materia, sia un momento inevitabile per la determinazione di una vicenda concreta, localizzata e datata precisamente»³⁵.

30 Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 132-133, n. P.3.

31 Ivi, pp. 135-136, n. P.5.

32 «[...] Come e perché il Ludovico Brea abbia potuto nel mezzo della sua opera artistica ispirarsi al Perugino e lasciarsi opere che hanno tanto sapore della Scuola Umbra [...] non mi è dato poter rintracciare [...]», De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 8. Gli stessi dubbi vengono espressi da De Florianì in relazione al riferimento che Berenson fece al Perugino nell'elenco delle opere di Brea (Berenson, *Italian Pictures*, cit. [vedi nota 9], pp. 119-121, in particolare p. 119), che «ci si può chiedere [...] possa spiegarsi più come un generico riconoscimento della "grazia" che contraddistingue le dolci figure del pittore nizzardo che come puntuale riscontro di un contatto con l'artista umbro, molto improbabile anche tenendo conto dell'attività tardiva del Perugino per la certosa di Pavia e per Cremona», De Florianì, *Per la fortuna critica*, cit. (vedi nota 17), p. 77.

33 Questo accade, ad esempio, nella scheda dell'*Annunciazione Ascente* di San Domenico a Taggia (Imperia): «[...] Per quest'Annunciazione valga tutto ciò che ho detto riguardo al Battesimo di Gesù della Cappella Curli, non solo sotto l'aspetto peruginesco di questo dipinto, e quindi appartenente al 2° Periodo, ma per la sua tecnica. Se pure non si hanno documenti che positivamente si riferiscono ad esso, dev'essere ascritto al medesimo periodo in cui fu eseguito il Battesimo, ossia prima dell'anno 1490, anno in cui collaborando col Foppa iniziò la maniera lombarda [...]», De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 53; o ancora nella scheda della *Crocifissione* di Eze (Ivi, pp. 61-63), datata prima del 1490 sempre per un'evidente adozione di una maniera peruginesca scevra da influenze lombarde.

34 Nella scheda del *Polittico dell'Assunzione* di Savona (1495; Savona, Museo della Cattedrale) la posteriorità dell'esecuzione rispetto alla collaborazione con Foppa si traduce, ad esempio, nella sola individuazione e accentuazione del carattere lombardo, mentre vengono tralasciati sia il perdurare dei modelli provenzali della sua formazione, sia i rapporti con l'arte fiamminga: Ivi, p. 73.

35 Barnabei, *Percorsi*, cit. (vedi nota 21), p. 162. Sulla monografia come genere caratterizzante la storia dell'arte si vedano anche le considerazioni di G. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* [1962], Torino 2002, pp. 104-105, di M. Roskill, *What is Art History*, New York 1976,

Al di là dell'apparente oggettività teorica, anche la biografia è il prodotto di scelte, inquadrature, sintesi³⁶. In questo caso le intenzioni dello studioso sono espresse fin dalle prime pagine e consistono nel dimostrare l'italianità dell'arte di Brea³⁷ di contro alle rivendicazioni degli storici francesi che tendevano ad accentuare il carattere provenzale del suo linguaggio, venendo così ad anticipare quel progressivo inserimento della personalità di Ludovico in un più vasto contesto mediterraneo ed europeo che sarà avviato e promosso da Adolfo Venturi a partire dal 1915: «E qui mi sia concesso l'orgoglio di poterlo annoverare quale maestro italiano, considerandolo tale [...]», e ancora

[...] vengo ad accennare sommariamente le influenze che possono avere esercitato ascendente sul progressivo sviluppo dell'opera del Brea, che divenne in seguito interamente italiana [...] Ma mi basti avere appena accennato queste influenze [tedesca, avignonese e fiamminga] per venire a delineare maggiormente il successivo e progressivo sviluppo dell'opera del Brea in cui riscontreremo spiccatamente l'influenza italiana (toscana e lombarda) scopo a cui tende in ispecial modo il mio breve studio [...]³⁸.

Per ritornare al genere della monografia d'artista, essa conobbe, verso la fine del XIX secolo, una nuova fioritura e una significativa trasformazione metodologica che mirava a lasciarsi alle spalle la tradizione storiografica ottocentesca, votata al

p. 14, e di Soussloff, *The Absolute*, cit. (vedi nota 18), p. 108, con una citazione di Paul Duro incentrata sull'attribuzionismo e quindi sulla costruzione critica dell'artista attraverso l'individuazione delle opere a lui ascrivibili come elementi costitutivi della disciplina.

36 «[...] Nel caso dell'arte più evidente è il carattere convenzionale dell'artificio individualizzante, e più necessaria la sua considerazione storica allo scopo d'intendere rettamente di quali esigenze e valutazioni la biografia sia stata interprete nei diversi momenti [...]», Barnabei, *Percorsi*, cit. (vedi nota 21), p. 163.

37 Piero De Minerbi sottolinea in diversi passaggi un'interpretazione della figura di Ludovico Brea che si pone in contrasto con quella promossa da Labande secondo una posizione critica volta a legittimare il profilo del pittore in senso ligure e italiano, e a rinnezarne l'esclusiva o quanto meno prioritaria dipendenza dalla componente provenzale legata alle sue origini nizzarde, che viene invece fortemente esaltata dallo studioso francese. Si tratta di un conflitto ideologico, che può segnare la ricostruzione di esperienze artistiche di confine, quindi ibride per loro stessa natura, ancor di più in una fase politica impegnata, più che in altri momenti, all'esaltazione dei diversi nazionalismi. Questo fenomeno troverà una sua continuazione negli anni del fascismo e nelle pubblicazioni patrociniate dal regime. A tal proposito possiamo porre a confronto le parole qui citate del conte De Minerbi con alcuni passaggi dell'articolo di Nolfo di Carpegna, edito in una miscellanea di testi dedicati alla città di Nizza e ben introdotto dalla *Prefazione* del Regio Commissario dell'Istituto di Studi Liguri, dove viene ribadita la necessità di ristabilire una verità storica contrapponendo nuovi studi a quelli realizzati in Francia a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento: «[...] la figura più notevole di tutto l'ambiente artistico ligure dei secoli XIV e XV [è] quella di Ludovico Brea [...] è quindi ben a diritto che già da tempo, nonostante le contrarie affermazioni, la nostra storiografia artistica considera Ludovico Brea come un artista prettamente italiano [...]», Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), p. 409. Anche Adolfo Venturi individuò nel linguaggio di Brea uno «schematismo formale, che trasforma un'arte, in rapporto con quella di Francia, in arte italiana assoggettata a principi d'astrazione formale» (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, *La pittura del Quattrocento*, Milano 1915, pp. 1081-1090, citazione a p. 1090); e su questo tema De Floriani, *Per la fortuna critica*, cit. (vedi nota 17), pp. 78-79. Sui limiti di un'ottica nazionalista si veda *Monographie*, cit. (vedi nota 18), p. 20.

38 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 5, 13-14; sul valore della ricostruzione delle vicende artistiche per la creazione di un senso di coscienza nazionale in Adolfo Venturi si veda Sciolla, *La critica*, cit. (vedi nota 22), pp. 54-55.

riconoscimento della predominanza del contesto sulla specificità del discorso figurativo, ossia alla trasmutazione del soggetto verso forme impersonalmente stilistiche di sviluppo, per accogliere i moderni valori di soggettivismo individuale e autenticità³⁹. In una tale prospettiva si comprende come fondamentale sia il valore che lo studioso dà all'autografia e alla cronologia delle opere, e quindi a un loro corretto inserimento nel percorso del pittore che avviene attraverso un uso sinergico di lettura formale, sussidio documentario, laddove possibile, e valorizzazione di occasioni di influenze che possono concorrere a definire e collocare storicamente alcuni scarti stilistici⁴⁰. Lo studioso giunge così a dialogare in modo consapevole con la tradizione storiografica precedente, rappresentata dai testi citati nella bibliografia, e qui riportati in *Appendice*, che crearono le premesse per una ricerca volta a riscattare il pittore da quei limiti a cui la critica, non solo francese, ma anche italiana lo aveva relegato. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento gli studi di Santo Varni (1807-1885), Tommaso Bensa, Giuseppe Bres (1842-1924) e Lorenzo Reghezza, che approfondivano il lavoro d'archivio avviato da Federico Alizeri (1817-1882), fornirono nuovi dati per la definizione storica del contesto in cui Brea operò, venendo così a comporre l'intelaiatura in cui De Minerbi poté tracciare il suo percorso; in quegli stessi anni a una diffusa esaltazione della figura del pittore nizzardo, che risaliva a Raffaele Soprani (1612-1672), e che non mancava, per altro, di riconoscere i limiti e le oscillazioni qualitative delle sue opere, si sostituì un generico deprezzamento dell'artista causato dal giudizio di Bernard Berenson (1865-1959), che lo ricondusse nell'alveo dei pittori "graziosi", secondo una linea che verrà ripresa da Roberto Longhi (1890-1970). Sul versante

39 Sulle trasformazioni che la monografia d'artista subì in questo periodo, sui suoi legami con la coeva riflessione filosofica e sulla centralità delle questioni attributive si rimanda a Guercio, *Art as Existence*, cit. (vedi nota 18), in particolare pp. 7, 15-16, 38-39, 148-149 e l'intero capitolo sesto, *Engendering Presence*, pp. 194-224, in cui si riconosce il valore della monografia *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism* (London 1895) di Bernard Berenson come momento di svolta metodologica per questo genere allo scadere dell'Ottocento.

40 L'attenzione posta da De Minerbi alle problematiche di datazione, e che trova le sue premesse nella già ricordata suddivisione dell'attività di Brea in tre periodi, Primitivo, Peruginesco e Lombardo, si coglie in ogni scheda del catalogo e non manca di ritornare in una delle lettere inviate a Poggio Poggi. Nella lettera data 9 febbraio 1940 (APC: si veda qui in *Appendice*) De Minerbi sottolinea come Nolfo di Carpegna avesse avvicinato la *Crocifissione* di Savona a quella della chiesa del monastero francescano di Cimiez, finendo così per datare la tavola savonese non al 1495-1500, come da lui proposto, bensì al 1512; si vedano qui le note 12 e 13, e Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), pp. 425-426. Sulla cronologia un confronto tra le datazioni proposte da De Minerbi e quelle sostenute dalla critica più recente evidenziano pochi scarti a conferma della sensibilità critica dello studioso. Segnalo qui di seguito le maggiori divergenze di datazione e attribuzione, da aggiungersi a quelle che si riscontrano in altre note: la *Madonna della Misericordia* dei Penitenti Neri di Nizza è considerata opera autografa a datata al 1490 mentre attualmente viene ricondotta al 1510-1515 e considerata di dubbia autografia (De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 67-69; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 179-180, n. P.I.3); l'*Annunciazione* di Lieuche, i *Santi* della chiesa di Saint-Martin-Vésubie, i *Santi* di Lérins e il *Sant'Agostino* di Ventimiglia, attribuiti dal conte triestino a seguaci di Brea, sono considerate comunemente dipinti del maestro, a eccezione del *Sant'Agostino* restituito al catalogo di Pancalino (De Minerbi, *Appunti*, cit. [vedi nota 1], pp. 126-129, 133, 156-158; Schwok, *Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], pp. 163, 173-174, 160-161, 207).

francese, negli anni intercorsi tra le due Guerre Mondiali, le ricerche storiche avevano condotto a una prima definizione d'insieme dell'ambiente in cui Brea si formò, che si tradusse nel 1912 nell'*Exposition Rétrospective d'Art Regional des XV^e et XVI^e siècle*, curata da Joseph Levrot: il limite di un'ottica localistica, priva di aperture alle coeve esperienze franco-fiamminghe e italiane, che segna la struttura dell'esposizione e che si ritroverà ancora nel primo catalogo ragionato di Brea, redatto da Léon-Honoré Labande e pubblicato nel 1937, verrà superato, come già anticipato, da Adolfo Venturi nel 1915, ma ancor prima, a rigor di date, proprio da Piero De Minerbi⁴¹. In questa prospettiva la monografia permetteva quindi di riscattare un'esperienza artistica locale da un'eccessivo isolamento per riconsegnarla a un contesto più ampio di relazioni, finendo così per meglio definire i contenuti di quello stesso ambito geografico e culturale⁴². Adolfo Venturi, nella prolusione al corso per l'anno accademico 1904-1905, in sintonia con le posizioni sostenute da Alois Riegl, suggeriva infatti come essenziale a un'estetica non più normativa ma storica un lavoro di ricerca filologico serrato, e a tappeto: «Oggi, ancora intenti a fare uso del nuovo metodo di comparazione e di analisi, gli studiosi lavorano a ordinare e classificare le forme delle manifestazioni artistiche, come i naturalisti raccolgono le pianticelle dei loro erbari; ma sopra le classificazioni industri si scriverà compiuta la storia»⁴³. È allora interessante ricordare che la stesura del testo su Brea si pone in contemporanea alla pubblicazione da parte di Pietro Toesca della *Pittura e miniatura dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* (1912), dove l'autore riscoprì il linguaggio pittorico lombardo attraverso il recupero e la ricostruzione di altre personalità artistiche allora poco note come Giovannino de' Grassi, Michelino da Besozzo e i Bembo⁴⁴. Nell'*Introduzione de Il*

41 Per la storia critica di Ludovico Brea si rimanda a De Floriani, *Per la fortuna*, cit. (vedi nota 17), pp. 78-79 con bibliografia di riferimento.

42 Sul valore della monografia come genere capace di rivelare la non autonomia della creazione artistica e quindi la necessità di assumere una prospettiva allargata per comprendere il soggetto indagato si veda Guercio, *Art as Experience*, cit. (vedi nota 18), in particolare pp. 36 e 63, dove viene riportata una citazione di Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) che nella sua opera su Van Eyck, edita nel 1822, già individuò come centrale questa metodologia di studio: «Only by the accurate study of individual greater masters and the close examination of short, important periods of times can a true art history gradually develop». A conferma delle scarse notizie note in quegli anni sul contesto in cui operò Ludovico Brea (si rimanda qui alla nota 17 e in particolare allo studio di De Floriani, *Per la fortuna critica*, cit. [vedi nota 17]) si leggano queste parole di De Minerbi: «Non è nostro scopo di studiare con minuzia di particolari tutto ciò che nell'arte del L. Brea, lo circondò. Diverrebbe questo lavoro estesissimo, non fosse che per le ricerche storiche e d'archivio che ci servirebbero ad assicurare un'indiscussa sicurezza di quanto si vuole e si deve in arte asserire. Per quanto mi è stato possibile e concesso di ritrovare nei miei studi e nelle mie ricerche, ho dovuto constatare che tutte le notizie che sin ora si sono potute riunire al riguardo, son rimaste scarse e talora oscure [...]», De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 23.

43 Passo citato in M. Aldi, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e simbolismo. Dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, II, 1, 1997, pp. 145-191, in particolare p. 164.

44 P. Toesca, *Pittura e miniatura dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912. Ricordiamo che fu proprio Toesca ad affidare a Nolfo di Carpegna una tesi su Ludovico Brea: si veda qui la nota 14.

Medioevo dello stesso studioso leggiamo infine parole che puntualmente riflettono anche la metodologia e le intenzioni critiche di De Minerbi:

Il metodo per la preparazione dei materiali che servono a costruire la storia dell'arte concorda sostanzialmente con quello delle altre discipline storiche, ma ha dei procedimenti suoi propri nelle ricerche stilistiche, fra le quali hanno grande importanza quelle sugli autori delle opere di dubbia attribuzione, o anche sulle relazioni di stile e sulle influenze che intercedano tra diverse opere d'arte [...] Dagli studi stilistici è sussidio e complemento necessario l'iconografia, cioè [...] l'osservazione e descrizione delle rappresentazioni, la quale non si può distinguere del tutto e separare da quelli [...]⁴⁵.

E le questioni iconografiche non mancano nelle pagine di De Minerbi, dove, pur risultando secondarie, vengono valutate proprio nella prospettiva delineata da Toesca, ossia per il loro valore compositivo e quindi stilistico e non come semplici documenti culturali e sociali: la reiterazione degli stessi temi facilita infatti i confronti e quindi la comprensione di eventuali scarti cronologici o la presenza di aiuti e collaboratori in caso di evidenti cadute qualitative nel disegno. Se poi compaiono considerazioni sulla committenza in relazione ai soggetti richiesti, esse tendono a sottolineare come certe "regressioni" nel percorso di Brea o la tendenza a riproporre gli stessi schemi fossero in realtà il riflesso non della povertà dei mezzi espressivi del pittore quanto la risposta a specifiche esigenze di un pubblico periferico, ancorato a determinati modelli visivi ed espressivi⁴⁶ – ci riferiamo, tra l'altro, all'uso del fondo oro o al mantenimento della struttura del polittico a scomparti. Un'impostazione incentrata quindi sulla ricognizione delle opere secondo distinzioni di genere o, meglio, di soggetti, viene proposta nell'apparato grafico posto in chiusura; anche qui però lo studioso, in linea con le posizioni di Toesca⁴⁷, adotta tale metodo per una migliore definizione dell'evoluzione stilistica del pittore, colto alla prova degli stessi temi e degli stessi soggetti: «Osservando i volti della Madonna e della Santa Caterina del I° Dipinto del Brea del 1475 e da questo dipinto seguendo progressivamente le opere dell'artista si ritrovano gli stessi volti che soleva ripetere, direi, con compiacenza, come se gli stessi personaggi lo seguissero nelle sue peregrinazioni (Vedi annessi studi del disegno – appendice)»⁴⁸. Già nell'introduzione Piero De Minerbi riconosce quindi un impiego funzionale dello strumento grafico, utile per meglio comprendere la maniera del maestro, e per distinguere

45 P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927, pp. 4-5.

46 Per una lettura della complessità dei rapporti tra produzione artistica e aree periferiche, nonché tra periferie sociali e geografiche, si rimanda a E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I, *Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali, I, *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 285-352, in particolare pp. 306-309, 320-328.

47 Sciolla, *La critica*, cit. (vedi nota 22), pp. 60-61.

48 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 18.

la sua mano da quella di altri artisti attraverso l'isolamento e quindi la comparazione di motivi iconografici e descrittivi specifici che non tralasciano nemmeno i repertori decorativi delle cornici e quelli impressi sulla foglia metallica:

[...] Lo studio delle aureole mi ha dato pure mezzo di studiare la tecnica del Maestro, perché pur facendone di svariate fogge, tuttavia un dato disegno di aureola, lo usava in un certo limite di tempo piuttosto che in un altro, così non solo le aureole mi hanno servito, quale altro particolare, a convincermi dell'autenticità di un'opera del Brea – ma mi hanno servito pure a datarla. E questo studio l'ho annotato nella descrizione dei suoi dipinti man mano che mi è stato opportuno il farlo rilevare [...]»⁴⁹.

Strumenti di lavoro: disegni e fotografie

La presenza di disegni accanto a un ampio apparato fotografico sembrerebbe prima di tutto dimostrare come l'opera si collochi in quella fase di transizione durante la quale gli storici dell'arte, i cui studi filologici necessitavano di documenti visivi, di fronte a riproduzioni non sempre adeguate alle esigenze di studio per la loro ancora imperfetta qualità nei dettagli oltretutto per l'assenza dei valori cromatici, continuarono a ricorrere ad appunti mnemonici grafici⁵⁰, eseguiti sulla base di una visione diretta dei dipinti e accompagnati da didascalie e notazioni più o meno ampie⁵¹. Di fronte

⁴⁹ Ivi, p. 21. Tale attenzione per la lavorazione dei fondi oro, pur molto limitato all'interno della trattazione (possiamo citare il confronto tra l'aureola della *Madonna* di Briançonnet e quella della *Madonna del Rosario* di Taggia, Ivi, p. 100), risulta però di particolare interesse per la sua modernità: per sottolinearne la precocità basterà ricordare che i primi cataloghi sistematici dei punzoni vennero pubblicati solo negli anni novanta del Novecento (E. Skaug, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology and workshop relationship in Tuscan panel painting c. 1330-1430*, Oslo 1994; M.S. Frinta, *Punched decoration on late medieval panel and miniature paintings*, Prague 1998) tanto che nel 1989 così ancora scriveva van Asperen de Boer «Very little has been done on the punch-mark idiom of the 15th-century paintings [...]» (J.R.J. van Asperen de Boer, *The technical and scientific examination of the paintings*, in *The early Sieneese Painting in Holland*, Firenze 1989, pp. 21-26, in particolare p. 24), e che per arrivare a un primo contributo sulla lavorazione dei fondi oro nelle tavole di Ludovico Brea bisognerà attendere lo studio di Christiane Eluère, *Brea e l'oro*, edito in *L'Arte dei Brea*, cit. (vedi nota 17), pp. 7-18.

⁵⁰ Per questi temi si rimanda al saggio di E. Spalletti, *Documentazione, critica, editoria (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, parte I., *Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali, II, *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 417-484 con bibliografia di riferimento.

⁵¹ Il caso più noto è quello di Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), che per i suoi studi sull'evoluzione delle scuole pittoriche italiane, a fronte di una documentazione, sia a stampa sia fotografica, del tutto inadeguata a rispondere a determinate esigenze critiche e filologiche, si affidò allo strumento grafico come supporto della sua memoria visiva e per focalizzarsi su quegli elementi che sarebbero risultati utili a sostegno della sua esposizione: *G.B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*, a cura di L. Moretti, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini; Verona, Museo di Castelvecchio, 15 luglio-2 settembre 1973), Vicenza 1973. Si vedano anche Levi, *L'officina*, cit. (vedi nota 23) ed Ead., *Da Cavalcaselle a Venturi: la documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia. Territorio veneti e limitrofi*, a cura di A.M. Spiazzi ed E. Bertaglia, Vicenza 2010, pp. 23-33.

all'impossibilità di conoscere puntualmente le varie fasi del lavoro condotto da De Minerbi per la totale assenza di notizie al riguardo, non possiamo che ricostruire il suo metodo per via indiziaria, soffermandoci su alcuni aspetti del dattiloscritto. In particolare le quattro tavole si presentano, fin dalla loro titolazione *Studio e rilievo lineare*⁵² e dalla loro organizzazione per temi, come l'esito di una fase già avanzata del lavoro dello studioso: esse raccolgono disegni realizzati a penna e inchiostro, e affiancati da brevi diciture, che forniscono indicazioni sull'opera da cui lo schizzo è stato tratto e, in alcuni casi, possibili datazioni e dubbie attribuzioni. Prima di soffermarci su alcuni dettagli, la cui lettura in parallelo con il testo scritto ci permetterà di meglio comprenderne il valore, ci preme fin da subito sottolineare come il numero di opere coinvolte sia piuttosto esiguo. De Minerbi riflette infatti graficamente solo su sette tavole di Ludovico⁵³, a cui si affiancano pochi dettagli tratti dai dipinti realizzati dal fratello Antonio nel secondo decennio del Cinquecento, per le chiese di Diano Borello (1516) e Diano Borganzo (1518): oltre ai tre politici della chiesa conventuale di San Domenico a Taggia, ovvero il *Polittico di santa Caterina* (1488), il *Polittico dell'Annunciazione Asdente* (1494) e il *Polittico del Battesimo di Cristo* della cappella Curli (1495)⁵⁴, troviamo i più tardi complessi conservati nella cattedrale di Monaco, ossia il *Polittico di san Nicola* (1500) e il *Polittico della Pietà* detto anche Tieste (1505)⁵⁵, il *Polittico di santa Devota* della chiesa di Sant'Antonio a Dolceacqua (Imperia, 1505)⁵⁶ e il *Polittico di san Giorgio* di Montalto Ligure (1516), già ricordato come ultima opera datata nel percorso del pittore.

52 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 160-163. Per i contenuti delle tavole si veda qui in *Appendice*. Sulle perplessità relative alla natura di questi disegni, in una continua oscillazione interpretativa tra studi preliminari tratti dal vero e rielaborazione a posteriori di appunti grafici, si veda S. Avery-Quash, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*, I, New York 2011, pp. 3-4, 11 [«The Volume of the Walpole Society», LXXIII].

53 Nelle tavole LXXVIII e LXXXI compaiono due spazi vuoti, racchiusi da cornici e accompagnati dall'iscrizione «Camporosso»: possiamo ipotizzare che lo studioso intendesse qui riportare dettagli del *Polittico di san Sebastiano* della chiesa di San Marco, oggetto di un ampio dibattito attributivo e ora ricondotto al catalogo di Francesco Brea. Si rimanda a Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 186-187, n. P.R.8 con bibliografia precedente. La dicitura «Taggia... S. Caterina martire» presente nel quarto foglio di disegni sembra invece riferirsi a uno dei due frammenti della predella del polittico della santa senese, andati perduti: Ivi, p. 134.

54 Ivi, pp. 133-134, 158-159, nn. P.4, P.28 e P.29 con bibliografia precedente. Corretta qui la cronologia del *Polittico dell'Annunciazione*, mentre quella dei complessi Asdente e Curli, che vengono datati *ad annum* dalla critica più recente sulla base di atti notarili, sono invertite, essendo la prima riferita al 1495 e la seconda al 1494. Per comprendere il ruolo di questi disegni nel percorso critico di De Minerbi, credo che sia significativo evidenziare come nelle schede delle opere lo studioso dissenta su queste date, che ancorerebbero semplicemente i politici a riferimenti documentari senza volgere attenzione ai loro caratteri stilistici e formali: il linguaggio porterebbe infatti ad anticiparne la datazione agli anni precedenti, il 1490, quando la collaborazione con Foppa a Savona avrebbe portato a un deciso abbandono dei modi perugineschi, ancora qui ben presenti, a favore di quelli lombardi: De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 49-57, in particolare p. 52.

55 Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 139-141, 170-171, nn. P.9 e P.40, con bibliografia precedente.

56 Ivi, p. 147, n. P.15, con bibliografia precedente.

La prima tavola⁵⁷ (fig. 3), divisa a metà in senso verticale, accoglie, a sinistra, tre versioni di *san Sebastiano* martirizzato e, a destra, cinque scene, tre raffiguranti l'*Imago Pietatis* e due il *Compianto sul Cristo morto*. I segni, abbreviati ed essenziali, traducono i profili dei corpi, la disposizione delle figure nello spazio, l'inclinazione dei visi e le direttrici degli sguardi, mentre solo in alcuni casi si registrano dettagli, come panneggi e tratti somatici, o si forniscono dati sull'ambientazione narrativa e sulle forme dei supporti. La rapidità di questi schizzi, dove nulla è possibile cogliere se non l'organizzazione generale della composizione, le perplessità attributive affidate a punti interrogativi che accompagnano le iscrizioni⁵⁸, nonché le diverse datazioni proposte rispetto a quelle sostenute nelle schede⁵⁹, sembra confermare il duplice valore di queste tavole come promemoria di prime valutazioni critiche elaborate di fronte alle opere e quindi, di appunti visivi chiamati a tradurre e verificare riflessioni su questioni stilistiche, attributive e cronologiche elaborate davanti alle fotografie in accordo con una metodologia incentrata sul confronto tipologico⁶⁰. Nella tavola successiva⁶¹, troviamo nuovamente una chiara ripartizione del foglio e due distinte serie iconografiche (fig. 4): a sinistra compaiono alcune varianti della figura di *San Giovanni Battista*, ora stante ed ora a mezzo busto, alle quali viene affiancata l'immagine detta di *Santa Teresa*, in realtà *Santa Caterina da Siena*, tratta dal *Polittico* di Dolceacqua, mentre a destra viene proposto il soggetto di *San Pietro* con le chiavi e il libro in mano. In quest'ultima serie la realizzazione a penna e inchiostro appare più curata e attenta alla traduzione del pannello, alla gestualità delle figure e alle espressioni dei visi: in particolare, l'accostamento delle versioni di Montalto e di Taggia con quella elaborata da Antonio Brea per il polittico di Diano Borello sembra voler cogliere, al di là delle innegabili analogie compositive⁶², una certa diversità nella costruzione dell'immagine

57 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 160, tav. LXXVIII.

58 L'*Imago Pietatis* del *Polittico del Battesimo di Cristo* di San Domenico a Taggia viene dubitativamente ricondotta a Ludovico per un probabile intervento di collaboratori, forse dello stesso Antonio (L. Reghezza, *Les peintres Louis, Antoine et Pierre Bréa et leurs oeuvres à Taggia et dans les environs*, "Nice historique", 15, 1912, pp. 77-87, in particolare p. 85; Schwok, *Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], p. 159), mentre incerta è la datazione al 1505 del polittico di Dolceacqua. Su quest'ultimo dobbiamo precisare che l'opera che Piero De Minerbi vide era ancora alterata da ampie ridipinture, realizzate probabilmente nel corso del XVIII secolo, che avevano, tra l'altro, occultato l'originaria figura di Santa Devota dello scomparto centrale, con un'immagine di San Martino (per la documentazione fotografica in possesso del conte triestino si veda qui in *Appendice*): il recupero dell'iconografia cinquecentesca a seguito del restauro del 1946 ha permesso di identificare questo complesso con quello commissionato da Francesca Grimaldi nel 1515. Per le vicende conservative e critiche di quest'opera si rimanda alla scheda in Ivi, p. 147, n. P.15.

59 Si rimanda qui alla nota 52.

60 Si legga ancora una volta la citazione già ricordata nel testo: «Osservando i volti della Madonna e della Santa Caterina del I° Dipinto del Brea del 1475 (tav. VII e VIII) e da questo dipinto seguendo progressivamente le opere dell'artista si ritrovano gli stessi volti che soleva ripetere, direi, con compiacenza, come se gli stessi personaggi le seguissero nelle sue peregrinazioni. (Vedi annessi studi del disegno – appendice)», De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 18.

61 Ivi, p. 161, tav. LXXIX.

62 Anche la critica più recente non ha mancato di rilevare una forte dipendenza di Antonio dai modelli

che mostrerebbe Ludovico più libero nel disegno delle pieghe, spezzate e poco inclini a parallelismi meccanici e ripetitivi. Più complessa la terza tavola⁶³ dove troviamo undici figure (fig. 5): nella parte sinistra del foglio cinque santi vescovi, tra i quali il *San Martino* di Dolceacqua, prodotto di una ridipintura che, rimossa in occasione dei restauri eseguiti negli anni quaranta del Novecento, aveva occultato l'originaria immagine di *Santa Devota*⁶⁴; e nella parte destra, le due effigi di *Santa Barbara* dei complessi di Monaco e Dolceacqua e quattro figure di *San Michele arcangelo*, di cui tre stanti, colti nell'atto di trafiggere il drago con la lancia impugnata con la mano destra, e uno a mezza figura, armato di spada⁶⁵. Lo strumento grafico intende qui focalizzare l'attenzione su dettagli considerati dall'occhio dello studioso significativi, per comprendere la maniera del maestro e distinguerla da quella del fratello Antonio: i disegni si presentano così, in modo evidente, come appunti grafici realizzati a supporto di riflessioni critiche già elaborate ma bisognose di essere diversamente indagate e verificate, interpretazione che sembra trovare conferma nell'ultima delle quattro tavole⁶⁶, dove trovano posto figure⁶⁷, scene narrative⁶⁸ e alcuni dei repertori decorativi impiegati nelle aureole⁶⁹ (fig. 6).

Il ricco apparato fotografico, composto da ottantuno riproduzioni in bianco e nero appartenenti a quaranta dipinti⁷⁰, costituisce invece l'espressione dell'ormai avvenuto riconoscimento della validità di questo mezzo per gli studi storico-artistici, per la scienza dell'attribuzione e per la cultura del conoscitore che aveva trovato corso a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento: se per primo fu Berenson a coglierne l'importanza in un articolo apparso nella rivista "The Nation" nel 1893, in Italia fu Adolfo Venturi ad

del fratello nella rappresentazione delle figure, suggerendo proprio i confronti già proposti da De Minerbi, ossia quelli tra il complesso di Montalto e i politici di Diano Borello e di Diano Borganzo: Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 120.

63 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 162, tav. LXXX.

64 Si veda qui la nota 57.

65 In tutte e quattro le versioni compare la bilancia, sorretta con la mano sinistra, che traduce puntualmente il ruolo di san Michele quale giudice nel momento della psicostasia.

66 Ivi, p. 163, tav. LXXXI.

67 L'identificazione del santo vescovo del polittico di Dolceacqua, che De Minerbi propone dubitativamente di leggere come san Biagio, non è ancora stata risolta dagli studi più recenti; in Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 148, lo si definisce genericamente un santo vescovo benedictino.

68 Due riquadri quadrangolari avrebbero dovuto accogliere altrettante scene di martirio, ma ne fu realizzata solo una, ossia quella raffigurante il *Martirio di santa Caterina* di Montalto, mentre l'episodio *Santa Caterina martire* di Taggia non compare se non come didascalia (per una probabile identificazione di questo frammento si rimanda qui alle note 48 e 77); lo stesso accade, nella parte destra del foglio, con il *San Giovanni Battista* di Campososso, di cui rimane solo la cornice e che doveva completare la serie iniziata con il *San Giovanni* a mezza figura di Dolceacqua, privo di attribuzione, e con quello del *Polittico di san Nicola* di Monaco.

69 Un'aureola, semplicemente datata 1495, può essere ricondotta al *Polittico del Battesimo di Cristo*, una delle opere ricorrenti in queste tavole e corrispondente per cronologia.

70 Le foto, per lo più d'insieme e solo in pochi casi di singoli dettagli, riguardano cinque opere di maestri o presunti maestri di Brea, ventiquattro dipinti ricondotti alla mano del pittore, e tredici tavole di dubbia attribuzione, variamente riferibili alla scuola di Ludovico e al catalogo di Francesco o Antonio Brea. Si veda l'*Indice delle illustrazioni* qui in *Appendice*.

avvalersene in modo sistematico, giungendo a promuovere, in parallelo alla fondazione con Domenico Gnoli de “L’Archivio Storico dell’Arte” (1888), poi divenuto “L’Arte”, anche la creazione di una raccolta di immagini fotografiche⁷¹, di cui anche Toesca non mancò di riconoscere il valore⁷². A queste date persistevano ovviamente alcune perplessità e limiti d’uso, legati non solo al costo delle immagini e quindi alla loro reperibilità⁷³, ma a una sempre non eccelsa qualità delle stampe e all’impossibilità quindi di cogliere quei caratteri specifici dell’opera, essenziali per affrontare questioni di autografia o di autenticità. Questo implicava la necessità di basarsi sempre e comunque su una visione diretta del dipinto, necessità che appare evidente anche in alcune espressioni di De Minerbi come «particolari che anche sulla fotografia si possono seguire»⁷⁴, a indicare implicitamente il fatto che questo non risulti sempre possibile: e basterebbe scorrere le foto, alcune sfuocate e scarsamente nitide, per rendersene conto. Le differenti qualità delle stampe e della carta dimostrano inoltre che ci troviamo di fronte a del materiale fortemente eterogeneo, attinto da diverse fonti, comprese le pagine di un catalogo, e raccolto forse per dare completezza al volume, che, nella forma di una prima stesura, percorsa da numerose integrazioni e correzioni a penna, venne inviato al direttore della Pinacoteca savonese⁷⁵. Le fotografie sono comunque un vero e proprio supporto, non

71 Tra le iniziative che si registrarono in Italia nei primi anni del Novecento, possiamo ricordare la creazione, nel 1900, a Milano, nel Palazzo di Brera, di una grande fototeca, che nelle intenzioni doveva essere liberamente consultabile per motivi di studio, e, qualche anno più tardi, nel 1904 la nascita a Roma della Fototeca Nazionale, a cui fece seguito un decreto di governo che stabiliva l’obbligo per tutte le case fotografiche di cedere a questa istituzione un negativo delle immagini che avessero come oggetto opere d’arte di pubblica utilità. Su questi temi si rimanda a C. Furlan, *Giuseppe Fiocco e la fotografia*, “Saggi e memorie di Storia dell’Arte”, XXIX, 2005, pp. 291-298, in particolare pp. 291-292 e note 2, 4, e p. 298 con bibliografia precedente; oltre al già citato saggio di Spalletti, *Documentazione, critica, editoria*, cit. (vedi nota 50), si ricordi anche M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana*, in *Storia dell’arte italiana*, a cura di F. Zeri, parte III, *Situazioni, momenti, indagini*, II, *Grafica e immagine*, 2, *Illustrazione fotografica*, Torino 1981, pp. 425-543.

72 «Un ausiliare importantissimo agli studi artistici è la fotografia, che ha portato una vera rivoluzione della scienza dell’arte e ha dato luogo recentemente a numerose raccolte di opere d’arte anche in Italia per cura degli illustri Alinari, Anderson, Brogi e altri», R. Longhi, *Appunti di storia dell’arte tratti dalle lezioni del prof. P. Toesca da T. Celotti e R. Longhi, anno 1907-1908*, Torino 1908, pp. 141-142.

73 La presenza di fotografie tratte da pubblicazioni è una pratica adottata anche da Crowe e Cavalcaselle: si veda Levi, *L’officina*, cit. (vedi nota 23), p. 80.

74 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 63; in un altro caso il riferimento alla fotografia si presenta come supporto all’esposizione ovvero come sostituzione alla descrizione: «[...] le aureole in rilievo, con lo speciale disegno che si rileva dalla fotografia si ritrovano sovente in altre opere del Brea [...]», Ivi, p. 42.

75 Accanto a riproduzioni ottenute da archivi o centri fotografici specializzati, riconoscibili, oltre che per i timbri e i numeri di negativo visibili sul retro di alcune di esse (si veda oltre nel testo), anche per la maggiore nitidezza e per la presenza di immagini e di dettagli, possiamo, per quelle di minor qualità, ipotizzare realizzazioni di fortuna, magari appositamente richieste in occasione di sopralluoghi, e individuare ritagli da cataloghi. In quest’ultimo caso la qualità della carta, molto sottile, e la presenza di didascalie ritagliate rivelano, come le riproduzioni siano state tratte dal catalogo dell’*Exposition Rétrospective d’art régional des XVe e XVIe siècles* (Nizza 1912), realizzate dal fotografo Jean Gilletta (1856-1933): mi riferisco nello specifico alle tavole I con la *Madonna della Misericordia* di Miralheti, VII con il *Polittico della Pietà* di Cimiez, XXIII con la *Madonna della Misericordia* di Biot, XLIV con la *Madonna della Misericordia e del Rosario* di Briançonnet, LVI con il *Polittico dell’Annunciazione* di Lieuche, LVIII con il *Polittico di Sant’Onorato* di Grasse, LXII con i tre scomparti di polittico della chiesa di Saint-Barthélemy di Nizza, e LXXVII con i frammenti di *Santi* di Lérins.

solo all'esposizione descrittiva, ma anche al percorso di studio e di analisi critica: se alcune sono ancora incollate ai fogli, rendendo impossibile la visione del retro, altre, staccatesi o semplicemente fissate alla pagina mediante l'inserimento in quattro tagli angolari, hanno infatti rivelato la presenza non solo di timbri, che indicano due centri di provenienza delle stampe, ossia Genova e Roma⁷⁶, ma anche di iscrizioni a matita di mano dello stesso De Minerbi⁷⁷, come sembrerebbe suggerire un rapido confronto con la grafia delle lettere. A sintetiche diciture volte a indicare l'identità dell'opera, il numero corrispondente alla tavola all'interno dell'*Album*⁷⁸ o, in alcuni casi, il probabile riferimento al negativo da cui la riproduzione è stata tratta⁷⁹, si alternano appunti a cui lo studioso affidò le più diverse notizie e considerazioni⁸⁰ (fig. 7), dubbi sulla possibile

76 Uno dei timbri riporta la seguente iscrizione «A. NOACK – FOTOGRAFO – GENOVA | VIA CAFFARO, 5 | PAGANINI CARLO | Successore», e lo si ritrova, per quanto è stato possibile verificare, sul retro delle foto della *Madonna di Ognissanti* di Santa Maria di Castello; l'altro, «FOTOGRAFIE ARTISTICHE VIA FRATTINA 8 ROMA», identifica un centro di distribuzione attivo tra il 1900 e il 1940, e lo troviamo sul verso della riproduzione della *Natività* della Pinacoteca Civica di Savona attribuita ad Antonio Semino, e su quello dell'immagine dello scomparto superiore del polittico savonese dell'oratorio di Santa Maria di Castello.

77 In alcuni punti la grafia risulta del tutto illeggibile anche a causa del dissolvimento dei tratti a matita. In altri casi, come nel verso della riproduzione di uno degli scomparti laterali del *Polittico della Misericordia* di Taggia (tav. XI), le note, frammentarie a causa del taglio dell'immagine che dovette essere adattata alle dimensioni dei fogli dell'*Album*, vennero parzialmente ricopiate: «S. Domenico di Taggia | 1505 (?) | Particolare di destra della Madonna della Misericordia | L. Brea | S. Tommaso d'Aquino – S. Andrea di Mantova (Beatificata nel 1505)». La tradizionale interpretazione di questa santa con Osanna Andreasi di Mantova (1449-1505) è stata poi abbandonata dalla critica a favore di un generico anonimo (Schwok, *Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], p. 133): lo stesso De Minerbi nella scheda dell'opera giunge a presentare una tale lettura come un'ipotesi di Reghezza, ipotesi che andrebbe però avvalorata da confronti con altre opere raffiguranti la santa al fine di coglierne la somiglianza: De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 46, 49.

78 Sul retro della foto di un dettaglio del *Polittico della Pietà* di Cimiez (tav. VIII) leggiamo: «De Minerbi VIII | Brea | Cimiez». La riproduzione della tavola LX reca invece questa iscrizione: «S. Domenico – Taggia | La Pietà L. Brea (attribuito) | C 4032».

79 Così sul retro della foto di una tavola conservata alla Pinacoteca Civica di Savona, accanto il timbro delle Fotografie Artistiche di Roma, leggiamo «Savona – Pinacoteca | Natività attribuita ad Antonio Semino | 4009»; nel caso del *Polittico dell'Annunciazione* troviamo sul verso della tavola XV «Particolare dell'Annunciazione – L. Brea | 4035 oppure 4034», mentre su quello della tavola XVI «S. Pantaleo particolare dell'Annunciazione | L. Brea | forse l'autoritratto | 4035 oppure 4034». Il riferimento a un possibile ritratto del pittore torna sia nelle schede che nelle note a matita della *Crocifissione* di Cimiez (Ivi, pp. 102-104, tav. XLVI, retro: «Nizza, Cimella | Brea 1512 | Vedere il ritratto del pittore | che [...] Antibo») e della tavola di Antibes (Ivi, pp. 114-116, tav. LI, retro: «Brea Antibo | Ved. il ritratto | uguale a quello | di Cimella»).

80 Sul retro della tavola LXIV leggiamo: «S. Domenico | Francesco Brea (?) 1538 | predella di questo trittico è quella che tro[vasi] [...] | Sacrestia – Mancante il quadro centrale | [...] C 4025», che poi sono tra le poche notizie che troviamo nella scheda di questo frammento con santi (Ivi, pp. 137, 142), come accade anche per il dipinto attribuito a Stefano Adrechi e conservato a Camporosso (Ivi, p. 142, tav. LXVIII, «*Camporosso | Stefano Adrechi 1533 scritto | al lato destro inferiore | Allievo di Ludovico Brea per cui [...] | l'ispirazione*»). Le riproduzioni dei polittici di Antonio Brea a Diano Borganzo e Diano Borello presentano invece considerazioni che poi non furono tradotte nelle schede, che si limitano a riportare l'iconografia dell'opera: nel primo caso leggiamo «*Antonio Brea | Diano Borganzo | [...] San Michele – Vergine col Bambino | S. Rocco in alto i profeti sono | invisibili | Confrontare San Michele con altri | Firmato – datato 1518*» mentre nel secondo l'iscrizione è stata tagliata «*Diano Borello | [Antonio] Brea 1516 | [...] eseguì il quadro di Borganzo con [...] | Confrontare S. Nicolò e S. Pietro [...] | col quadro di Montalto e la [Maddalena] | con quello di Monaco | [A]postoli col quadro dei Curli a Taggia | che sono uguali | [...] S. Nicolò e S. Gio Batt. col quadro [...]*» (Ivi, p. 142, tavv. LXVI-LXVII).

presenza di collaboratori⁸¹ o proposte di confronti con altre opere, che confluiranno in parte nelle schede, come accade per i *Polittici* di San Domenico di Taggia e di Santa Devota (tavv. IV e XLIII)⁸².

Ma la documentazione fotografica ha nel nostro caso un valore aggiunto: al di là infatti dell'uso che può averne fatto De Minerbi, la distanza storica la rende una preziosa testimonianza dello stato conservativo dei dipinti agli inizi del Novecento, che non sempre corrisponde a quello attuale a causa di manomissioni o restauri, anche amatoriali, eseguiti sulle opere e di cui, per ragioni espositive e di brevità, daremo conto in *Appendice*.

In conclusione

Piero De Minerbi non pubblicò mai gli esiti di questo lavoro, nemmeno sotto forma di articolo, nonostante il suo studio su Ludovico Brea non solo rispondesse a un significativo vuoto critico su questo artista, confinato, ancora in tempi recenti, entro i limiti di una cultura locale e quindi escluso da importanti occasioni espositive⁸³, ma si presentasse anche come puntuale espressione delle tendenze della storiografia artistica a lui coeva, sia nella metodologia e negli strumenti adottati, sia nel genere e nel tema prescelto. Se correzioni e annotazioni sul testo, e il carattere disparato e alquanto eterogeneo delle immagini suggeriscono la natura di un lavoro in fieri, intrapreso in gioventù e non più completato, prova ne sarebbe la totale assenza di un aggiornamento bibliografico che avrebbe dovuto annoverare almeno gli studi di Adolfo Venturi e di Nolfo di Carpegna, i suoi contenuti sono quelli di una moderna monografia di impo-

81 Nelle tavole XXV e L leggiamo rispettivamente: «Savona L'Assunta | Ludovico Brea in cui vedesi collaborazione | dell'Antonio negli angeli e nel San Pietro», ideata mantenuta nella scheda dell'opera (Ivi, p. 73) e «[...] Domenico Taggia | Madonna del Rosario di L. Brea | forse con collaborazione | 1513», lettura poi abbandonata nella descrizione del polittico (Ivi, pp. 112-114).

82 Nel primo caso leggiamo: «S. Domenico di Taggia (4 | De Minerbi IV | C-4026 | v. i molti raffr. col polit. di Genova [...] | nota: la mano sollevata del S. Dom. (...) la stessa espressione | sorridente del Bambino – la forma del trono – La collana | del bamb. identica a Genova e Torino (usato anche da ...)»; in una delle due riproduzioni del *Polittico* di Santa Devota compare invece questa iscrizione «Confrontare la Pietà con quella di Monaco | il Santo destro con quello di Savona | S. Giov. Battista cogli altri del Brea | S. Barbara colla piccola figura nel quadro di Monaco | S. Martino con dei S. Nicolò del Brea, con Monaco ecc.», che, se pur tagliata è stata possibile completare grazie a un foglietto, rimasto tra le pagine dell'*Album*, in cui furono trascritte a macchina le stesse note (Ivi, pp. 96-98).

83 Se già la mostra del 1952, *Les Primitifs méditerranéens, XIV^e et XV^e siècle*, non diede spazio, se non in modo superficiale, a Ludovico Brea (si veda a tal proposito F. Zeri, *An Exhibition of Mediterranean Primitives*, "The Burlington Magazine", XCIV, 596, 1952, pp. 320-323, in particolare p. 321), il pittore venne escluso sia dalla rassegna sul *Renacimiento Mediterráneo* del 2001 sia da un'esposizione sui *Primitifs français* del 2004 (*El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, catalogo della mostra [Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 30 gennaio-6 maggio 2001; València, Museu de Belles Arts, 18 maggio-2 settembre 2001], a cura di M. Natale, Madrid 2001; D. Thiébaud, P. Lorentz, F.R. Martin, *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra [Parigi, Museo del Louvre, 27 febbraio-17 maggio 2004], Paris 2004).

stazione storico-filologica⁸⁴, incentrata sull'analisi formale delle opere, che vengono considerate come documento primario, se non unico, per la ricomposizione del catalogo del pittore, e come espressione e riflesso di un percorso di trasformazione stilistica sempre letto in rapporto all'ambiente storico-artistico di appartenenza, gravitante tra il nizzardo, la Liguria di Ponente, e Genova. Possiamo, però, a conclusione di questo contributo, cogliere quali aspetti della sua ricerca finirono per essere accolti e riproposti da Nolfo di Carpegna nel suo articolo su Brea pubblicato una trentina di anni più tardi, visto che i due studiosi si confrontarono su questo tema sotto l'egida di Toesca⁸⁵.

Disconosciuto il Miralheti come colui da cui Ludovico apprese l'arte⁸⁶, non solo per ragioni documentarie, dal momento che il presunto maestro risulterebbe già morto nel 1457, ma anche per la profonda distanza stilistica tra i due artisti, l'assenza di un nome certo a cui ancorare gli esordi di Brea è colmata con il comune riferimento all'influenza fiamminga, determinante per interpretare i modi del pittore nizzardo ai suoi esordi e per nulla in contrasto con la rivendicazione dell'italianità del suo linguaggio, apertamente investita negli anni quaranta di istanze politiche. Nolfo di Carpegna fa sua anche l'idea che l'evolversi dei modi di Ludovico verso l'arte toscana e umbra, e quindi lombarda, sia avvenuta mediante la conoscenza di opere presenti nella regione in cui l'artista operò e non a seguito di movimentate e non documentate peregrinazioni per la penisola. Pressoché identica inoltre la definizione che viene data del linguaggio di Brea, che viene descritto dal conte di Carpegna con parole che riecheggiano con puntualità quelle di De Minerbi: «sicuro senso della forma, contornare fermo e sobrio [...] innato gusto del colore vivo e brillante, nessuna concessione al gotico [...] noteremo infine quella serenità e dolcezza tutta particolare delle espressioni [...]»⁸⁷.

La data che segnerebbe un decisivo scarto nei modi del pittore è da entrambi collocata nell'ultimo decennio del Quattrocento, quindi in concomitanza con la collaborazione con Foppa, ma quell'esperienza viene letta in maniera differente dai due studiosi: per De Minerbi quell'incontro comporterà un'immediata variazione linguistica, tanto che l'anno 1490 diventerà un elemento discriminante per la datazione di molte opere, mentre per Nolfo di Carpegna Brea mostrerebbe nel politico savonese ancora la sua piena fisionomia e solo in seguito giungerà «ad una imitazione sempre più evi-

84 Sui successivi sviluppi del genere, che implicò il superamento del modello monografico idealistico-purovisibilista basato sulla mera catalogazione, e l'apertura alle problematiche storico-politiche e filosofiche, si veda A. Galansino, *Oltre la monografia*, "Prospettiva", 149-150 (*Giovanni Previtali. Storico dell'arte militante*), 2013, pp. 66-75, con bibliografia di riferimento.

85 Per l'unico riferimento esplicito a De Minerbi presente nell'articolo di Nolfo Di Carpegna si rimanda qui alla nota 14.

86 Nolfo di Carpegna non esclude invece la possibilità che l'opera di Iacopo Durandi abbia ispirato in qualche modo Brea, cogliendo una certa affinità esecutiva, negata decisamente dal conte triestino: Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), pp. 412-413.

87 Ivi, p. 415. Per il brano corrispondente si vedano qui la nota 27 e la relativa trascrizione.

dente dei Lombardi»⁸⁸. Un accordo nella periodizzazione viene di nuovo raggiunto sul deciso scarto che l'artista compì nel 1512, anno di realizzazione della *Crocifissione* di Cimiez: «Tutti i colori si susseguono nella più simpatica armonia, i colori vivaci sono fusi in maniera da non urtare menomamente l'occhio. Il paesaggio chiaro, trasparente dà rilievo alla scena principale su sfondo finissimo. In questo dipinto le espressioni dei volti spiccano tutte per profondità di sentimento e di vitalità»⁸⁹; considerazioni simili leggiamo nell'articolo di Nolfo di Carpegna, che, al pari del conte triestino, individua le motivazioni nell'assimilazione dell'arte lombarda, a seguito del soggiorno e dell'attività genovese⁹⁰.

Comuni infine le ragioni che spinsero i due studiosi a riconsiderare l'operato del pittore e non certo riconducibili a «quell'emozione turistica cagionata nelle giovani coppie anglo-americane dalla scoperta rivierasca di Ludovico Brea», polemicamente tratteggiata da Roberto Longhi⁹¹. Al di là della rivendicazione politico-culturale della sua italianità⁹², esisteva la necessità di colmare le lacune dei precedenti contributi francesi sull'artista, segnati da un approccio documentario e meramente descrittivo: mancava quindi una disanima della sua personalità, capace di restituirlo a un contesto culturale più vasto, e di coglierne così la peculiarità proprio nella capacità di modulare, senza eccessivi stridori, le due diverse tendenze artistiche operanti in quell'ambiente, ovvero quella fiamminga, e quella rinascimentale italiana. Il lavoro di De Minerbi, a una data di poco anteriore al 1915, anno in cui Adolfo Venturi avviò una più articolata definizione dell'operato dell'artista nizzardo, che verrà poi ripresa e ampliata da Nolfo di Carpegna⁹³, andava a rispondere proprio a questa mancanza.

88 Ivi, p. 420.

89 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 104.

90 Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), pp. 425-426. Guardando alle opere, identici i caratteri rilevati nella descrizione del *Polittico del Battesimo di Cristo* di Taggia, ovvero il colorito variato, vivo e brillante, la qualità del panneggio, l'assoluta padronanza del disegno, lo studio delle figure; così come certe cadute di qualità nella *Pietà* della cattedrale di Monaco, spinge entrambi a ipotizzare un ampio intervento di aiuti. Discordanti, invece, sia la datazione della *Crocifissione* di Palazzo Bianco, che De Minerbi colloca agli esordi del secondo decennio del Cinquecento, cogliendovi profondi scarti linguistici rispetto alle opere giovanili, mentre il conte di Carpegna la data, su basi stilistiche, al 1481, anno della morte di Raffaele de Gradi, committente della cappella dove fu collocato il dipinto, secondo una linea che è risultata prevalente all'interno però di un dibattito che ha visto le più diverse proposte, sia la cronologia della *Madonna della Misericordia* dei Penitenti Neri di Nizza, che, in accordo con la critica più recente, Nolfo di Carpegna pone nel primo decennio del Cinquecento, e non intorno al 1490 (Ivi, pp. 424-425).

91 R. Longhi, *Carlo Braccesco*, Milano 1942, p. 8.

92 Si rimanda qui alla nota 37.

93 De Floriani, *Per la fortuna critica*, cit. (vedi nota 17), pp. 78-79.

APPENDICE⁹⁴

I. Riproduzioni lineari⁹⁵

Tav. LXXVIII

- Ludovico Brea, *Polittico dell'Annunciazione*, particolare, *San Sebastiano*, 1494, Taggia, chiesa di San Domenico
- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Sebastiano*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *San Sebastiano*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea (attr.), *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *Imago Pietatis*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *Imago Pietatis*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *Imago Pietatis*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico della Pietà o Tieste*, particolare, *Compianto su Cristo morto*, 1505, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *Compianto su Cristo morto*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio

Tav. LXXIX

- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Antonio Brea, *Polittico di Diano Borello*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1516, Diano Borello, chiesa di San Michele
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli

⁹⁴ Le didascalie delle tavole, la bibliografia e le lettere sono state trascritte conformemente alle versioni originali dattiloscritte e manoscritte: le uniche variazioni sono state introdotte o per correggere semplici errori di battitura o per uniformare le citazioni bibliografiche, integrando i dati laddove mancanti.

⁹⁵ La descrizione delle tavole procede per temi iconografici, da sinistra a destra, dall'alto verso il basso; laddove l'identificazione dei soggetti non corrisponda più a quella proposta dalla critica più recente, le nuove letture seguono, tra parentesi quadre, quelle di De Minerbi.

- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *Santa Teresa* [*Santa Caterina da Siena*], 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Pietro*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *San Pietro*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Antonio Brea, *Polittico di Diano Borello*, particolare, *San Pietro*, 1516, Diano Borello, chiesa di San Michele

Tav. LXXX

- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Nicola*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico dell'Annunciazione*, particolare, *Sant'Eoliano* [*San Fabiano*], 1494, Taggia, chiesa di San Domenico
- Antonio Brea, *Polittico di Diano Borello*, particolare, *San Nicola da Bari*, 1516, Diano Borello, chiesa di San Michele
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *San Nicolò*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *Santa Martino* [*Santa Devota*], 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *Santa Barbara*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *Santa Barbara*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *San Michele arcangelo*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *San Michele arcangelo*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Antonio Brea, *Polittico di Diano Borganzo*, particolare, *San Michele arcangelo*, 1518, Diano Borganzo, chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Caterina*, particolare, *San Michele arcangelo*, 1488, Taggia, chiesa di San Domenico

Tav. LXXXI

- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *Santa Caterina da Siena*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *Santa Caterina da Siena*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli

- Ludovico Brea, *Polittico della Pietà o Tieste*, particolare, *San Biagio*, 1505, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *San Biagio*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *Santa Maria Maddalena*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea, *Polittico della Pietà o Tieste*, particolare, *Santa Maria Maddalena*, 1505, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di San Giorgio*, particolare, *Martirio di Santa Caterina*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *San Giovanni Battista*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico di San Nicola*, particolare, *Santa Brigida*, 1500, Monaco, cattedrale
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *Santa Brigida*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea, *Polittico di Santa Devota*, particolare, *San Francesco*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio
- Ludovico Brea, *Polittico del Battesimo di Cristo*, particolare, *San Francesco*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli
- Ludovico Brea, *Aureole*, da: *Polittico del Battesimo di Cristo*, 1495, Taggia, chiesa di San Domenico, cappella Curli; *Polittico dell'Annunciazione*, 1494, Taggia, chiesa di San Domenico; *Polittico di San Giorgio*, 1516, Montalto Ligure, chiesa di San Giorgio; *Polittico di Santa Devota*, 1505, Dolceacqua, chiesa di Sant'Antonio

II. Bibliografia

- M.F. Brun, *Jean Miralbeti et les trois Bréa. Etude sur les peintres Niçois de la Renaissance*, in "Annales de la Société des Lettres, Science et Arts des Alpes Maritimes", 12, 1890, pp. 77-110
- L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 6 voll., Bassano 1792-96
- F. Baldinucci, *Delle notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728
- R. Soprani, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi, e de' Forestieri che in Genova operarono*, Genova 1674
- E. Schaeffer, *Giovanni Miralietti e Ludovico Brea, pittori celebri nizzardi*, Nice 1880
- F. Alizeri
Descrizione di Genova e del Genovesato, 3 voll., Genova 1846
Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI, 3 voll., Genova 1870-80

- G. Rossi, *Storia del Marchesato di Dolceacqua e dei Comuni di Pigna e di Castelfranco*, Oneglia 1862
- N. Calvi, *La cronaca del Convento di Taggia*, s.l., 1622-23
- G. Bres, *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi*, Nizza 1906
- T. Bensa, *La peinture en Basse Provence, à Nice et en Ligurie depuis le commencement du Quatorzième siècle jusqu'au milieu du Seizième*, Cannes 1908
- L.H. Labande, *Les tableaux de la cathédrale de Monaco peints par Louis Brea*, in "Nice Histoire", 2, 1912, pp. 47-62
- L. Reghezza, *Les peintres Louis, Antoine et Pierre Brea et leurs œuvres à Taggia et dans les environs*, in "Nice Histoire", 2, 1912, pp. 77-87
- A. Barety, *Les primitifs de Lucéram appartenant au musée de Nice et le peintre Jacques Durandi*, in "Nice Histoire", 2, 1912, pp. 172-179
- L. Reghezza, *Appunti per la storia dell'Arte pubblicati per la cura delle Camere di Taggia*, Sanremo 1908
- J. Levrot, *Catalogue de l'exposition rétrospective d'art régional des XV^e et XVI^e siècles*, (Nice, maggio-aprile 1912), Nice 1912
- G. Bres
Questioni d'arte regionale. Studio critico. Altre notizie inedite sui pittori nicesi, Nizza 1911
- Notizie intorno ai pittori Nicesi Giovanni Mirallieti, Ludovico Brea e Bartolomeo Bensa in relazione all'opera di F. Alizeri*, Genova 1903
- C. Jolivot, *La Renaissance à la cour de Monaco – Deux peintres génois du XVI^e Siècle*, in "Annuaire de la Principauté de Monaco", 1882, pp. 112-156
- O. Grosso, *Catalogo descrittivo e illustrato dei quadri antichi e moderni delle Gallerie di Palazzo Bianco e Rosso*, Genova 1909
- F. Malaguzzi Valeri, *Il Foppa in una recente pubblicazione*, in "Rassegna d'Arte", 5, 9, maggio 1909, pp. 84-88

III. Indice delle tavole

1. Maestri o presunti Maestri del Brea

- Tav. I. Jean Miralheti, *Polittico della Madonna della Misericordia* (Nizza, Museo Masséna, già cappella dei penitenti Neri)
- Tav. II. Jacques Durandi, *Polittico di San Giovanni Battista* (Nizza, Musée des Beaux-Arts)
- Tav. III. Jacques Durandi, *Polittico di Santa Margherita* (Fréjus, Cattedrale)
- Tav. IV. Giovanni Canavesio, *Polittico di San Domenico* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)
- Tavv. V-VI. Vincenzo Foppa, *Pala Fornari*, intero e particolare (Savona, Pinacoteca Civica)

2. Ludovico Brea

- Tavv. VII-VIII. *Polittico della Pietà*, intero e particolare (Nizza, Cimiez, chiesa del monastero francescano)
- Tav. IX. *La Pietà* (Nizza, chiesa di S. Agostino)
- Tavv. X-XII. *Polittico della Madonna della Misericordia*, intero e particolari (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)
- Tav. XIII. *Polittico del Battesimo di Cristo* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico, cappella dei Curli)
- Tav. XIV-XVI. *Polittico dell'Annunciazione*, intero e particolari (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico, cappella Asdente)
- Tav. XVII. *Polittico di Santa Caterina* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)
- Tav. XVIII. *Crocifissione* (Eze, chiesa dei Penitenti Bianchi)
- Tavv. XIX-XXI. *Polittico della Rovere*, intero e particolari (Savona, oratorio di S. M. di Castello)
- Tav. XXII. *Madonna della Misericordia* (Nizza, cappella dei Penitenti Neri)
- Tavv. XXIII-XXIV. *Polittico della Vergine del Rosario*, intero e particolare (Biot, chiesa di S. Maria Maddalena)
- Tav. XXV. *Polittico dell'Assunzione* (Savona, Museo della Cattedrale)
- Tav. XXVI. *Crocifissione* (Savona, Pinacoteca Civica)
- Tavv. XXVII-XXXIII. *Polittico di San Nicola*, intero e particolari (Monaco, cattedrale)
- Tav. XXXIV. *Polittico della Vergine col Bambino* (Six-Fours, collegiata di Saint-Pierre)
- Tavv. XXXV-XLII. *Polittico della Pietà, detto Teste*, intero e particolari (Monaco, cattedrale)
- Tav. XLIII. *Polittico di Santa Devota* (Dolceacqua, chiesa di S. Antonio)
- Tav. XLIV. *Polittico della Madonna del Rosario* (Briançonnet, chiesa di Notre-Dame-de-l'Assomption)
- Tav. XLV. *Polittico della Deposizione* (Nizza, Cimiez, chiesa del monastero francescano)
- Tav. XLVI. *Polittico della Crocifissione* (Nizza, Cimiez, chiesa del monastero francescano)
- Tav. XLVII. *La Crocifissione* (Genova, Museo di Palazzo Bianco)
- Tavv. XLVIII-XLIX. *Polittico dell'Incoronazione della Vergine*, intero e particolare (Genova, Museo di S. Maria di Castello)
- Tav. L. *Madonna del Rosario* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)
- Tav. LI. *Polittico della Madonna del Rosario* (Antibes, cattedrale)
- Tavv. LII-LV. *Polittico di San Giorgio*, intero e particolari (Montalto Ligure, chiesa di S. Giovanni Battista)

3. Scuola del Ludovico Brea od attribuzioni

- Tav. LVI. Ludovico Brea, *Polittico dell'Annunciazione* (Lieuche, chiesa della Natività)

- Tav. LVII. Ludovico Brea, *San Pietro e San Martino; San Giovanni Evangelista e Santa Petronilla*, due pannelli di polittico (Saint-Martine-Vésubie, chiesa di Saint-Martin)
- Tav. LVIII. Scuola di Ludovico Brea (Antonio Brea?), *Polittico di Sant'Onorato* (Grasse, cattedrale di Notre-Dame-de-Puy)
- Tav. LIX. Francesco Brea, *Polittico della Pietà* (Monaco, cattedrale)
- Tav. LX. Ludovico Brea, *La Pietà* (Taggia, Museo del convento di S. Domenico)
- Tav. LXI. Scuola di Ludovico Brea (Pancalino attr.), *Sant'Agostino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio abate*, detta *pala Galleani* (Ventimiglia, chiesa di S. Agostino)
- Tav. LXII. Francesco Brea, *Madonna in trono e santi* (Nizza, chiesa di S. Bartolomeo)
- Tav. LXIII. Francesco Brea, *Polittico della Madonna della Misericordia* (Saint-Martin-Entrau-nes, chiesa parrocchiale)
- Tav. LXIV-LXV. Francesco Brea, *Polittico di San Tommaso d'Aquino*, pannelli laterali e predella (Taggia, chiesa di S. Domenico)
- Tav. LXVI. Antonio Brea, *Polittico* (Diano Borganzo, chiesa parrocchiale)
- Tav. LXVII. Antonio Brea, *Polittico di San Michele arcangelo* (Diano Borello, chiesa parrocchiale)
- Tav. LXVIII. Stefano Adrechi, *Polittico* (Camporosso, chiesa di San Marco)
- Tav. LXIX. Antonio Semino (attr.), *Natività* (Savona, Pinacoteca Civica)
- Tav. LXX. Ludovico Brea (ambito di), *Assunta* (Antibes, cappella del faro della Garoupe)
- Tav. LXXI. Donato de' Bardi, *Crocifissione* (Savona, Pinacoteca Civica)
- Tav. LXXII/ LXXIII/ LXXIV. Frammenti non identificabili a causa dell'assenza delle immagini e della perdita della pagina 147 del dattiloscritto che ne conteneva la descrizione
- Tav. LXXV. Agostino da Casanova (attr.), *Madonna del libro* (Camporosso, chiesa di San Marco)
- Tav. LXXVI. Nicolò Corso, *Polittico di San Vincenzo Ferrer*, frammenti (Taggia, chiesa del convento di San Domenico)
- Tav. LXXVII. Ludovico Brea, *San Giovanni Battista, San Pietro, San Benedetto* (Lérins, Ile Saint-Honorat, musée de l'abbaye)

IV. Le foto come documenti: stato conservativo e restauri

Di seguito gli elementi più significati emersi da un confronto tra le riproduzioni fotografiche presenti nel dattiloscritto, di cui si riporta la numerazione, e lo stato attuale delle opere.

Tav. VII. *Polittico della Pietà* (Nizza, Cimiez, chiesa del monastero francescano)

Nell'immagine l'opera mostra lo stato precedente il restauro del 1938, che rimosse diverse ridipinture, in particolare quella del fondo oro che era stato occultato da un cielo percorso da nubi⁹⁶.

⁹⁶ Nella sua monografia su Brea, Schwok sottolinea come anche lo stato attuale costituisca una variante rispetto a quella che doveva essere la *facies* originaria del polittico, non solo per l'evidente ritaglio

Tav. IX. *La Pietà* (Nizza, chiesa di S. Agostino)

Nella foto l'opera appare in una fase antecedente il restauro del 1951, eseguito dall'atelier Malesset, che si trovò a risanare una situazione alquanto compromessa⁹⁷: la superficie pittorica appare ancora segnata da numerose cadute di colore, in particolare in corrispondenza del manto della Vergine e nella porzione superiore della tavola. Un confronto tra la riproduzione primo novecentesca e quella attuale mostra altresì la sostituzione della cornice: le esili colonnine tortili che sostengono un arco a tutto sesto polilobato hanno infatti preso il posto di una fascia con festoni a rilievo, non originaria, che, al di là dell'incongruenza stilistica, occultava porzioni ancora apprezzabili della superficie pittorica - si notino in particolare la testa e i piedi di Cristo, nonché le maniche, rispettivamente destra e sinistra, delle vesti di san Giovanni e della Maddalena.

Tav. X. *Polittico della Madonna della Misericordia* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)

Il *polittico* risulta ancora smembrato. Nella tavola corrispondente al pannello centrale si può notare la presenza di una cornice sommitale aggiunta in un momento non precisabile e poi rimossa in occasione del restauro del 1937, quando l'unità del complesso venne ripristinata nella sua pur parziale integrità⁹⁸. Nella scheda dell'opera De Minerbi non mancò di rilevare lo scarto stilistico e tecnico tra lo scomparto principale e quelli laterali che «trovansi nel coro della chiesa», venendo a ipotizzare due differenti tempi di realizzazione da parte del pittore, e partecipando così a un ampio dibattito critico avviato da Bres e da Reghezza e non ancora risolto⁹⁹.

Tav. XIII. *Polittico del Battesimo di Cristo* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico, cappella dei Curli)

Nella foto del *polittico*, che sappiamo essere stato restaurato tra il 1961 e il 1962, possiamo cogliere l'assoluta illeggibilità dei cieli stellati nei pannelli laterali con i santi Pietro e Paolo, già per altro privi della cornice aggettante che doveva riproporre le forme di quella che racchiude l'episodio centrale del Battesimo, e la presenza di una cornice alla base della predella che conteneva tracce di un'iscrizione giallo bianca su fondo rosso: «*fieri [...] nobiles [...] benedictus [...] et de [...] Curl [is]*». La posizione di questo elemento viene registrata anche

dei pannelli a scapito dell'integrità del disegno, ma anche per la sovrapposizione del cielo trapuntato di stelle a un fondo oro punzonato: Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 130, n. P.1.

⁹⁷ Ivi, p. 165, n. P.35.

⁹⁸ Si può ipotizzare che questa cornice fosse stata posta a coronamento del pannello con la *Madonna di Misericordia* a seguito dello smembramento del complesso e della conseguente rimozione della tavola centrale dell'ordine sommitale, probabilmente raffigurante la *Crocifissione*, andata perduta.

⁹⁹ De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 44-49, in particolare p. 46, dove viene ripresa la lettura già avanzata in G. Bres, *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi*, Nizza 1906, p. 18; L. Reghezza, *Appunti e notizie ricavate da documenti inediti dell'Archivio di Taggia*, San Remo 1912, pp. 151-152; G. Bres, *Questioni d'arte regionale. Studio critico. Altre notizie inedite sui pittori nicesi*, Nizza 1911, p. 59. Sulla storia critica del polittico si rimanda a Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 132-133, n. P.3, con bibliografia precedente.

in un disegno a penna inserito da De Minerbi tra le righe della sua scheda dell'opera, dove lo studioso esprime dubbi e perplessità circa l'attendibilità della trascrizione proposta da Calvi nella sua *Cronaca del convento di Taggia (1622-1623)*¹⁰⁰.

Tavv. XIV-XVI. *Polittico dell'Annunciazione* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico, cappella Asdente)

Le tavole documentano lo stato assai problematico in cui versava l'opera prima degli interventi conservativi del 1912, a cui ne sarebbero seguiti altri due nel 1954 e nel 1956-57 sotto la direzione rispettivamente di Brizi e Rotondi¹⁰¹. Le fotografie a disposizione dello studioso triestino furono quindi eseguite prima del restauro primo novecentesco: la loro pessima qualità in rapporto alle attente osservazioni che De Minerbi presenta sulle iscrizioni, in particolare su quella, poi decifrata da Reghezza, che recita «*Missus est ad Mariam Virginem S. Matheo*»¹⁰², suggerisce una visione diretta del dipinto da parte dello studioso.

Tav. XVII. *Polittico di Santa Caterina* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico)

La foto mostra evidenti sollevamenti e cadute della pellicola pittorica, soprattutto nei due scomparti laterali del primo ordine e lungo l'asse mediano del tavolato centrale, percorso per tutta la sua altezza da un'ampia fessura: la situazione fu risanata dal restauro eseguito nel 1979¹⁰³.

Tav. XVIII. *Crocefissione* (Eze, chiesa dei Penitenti Bianchi)

Nell'immagine si notano non solo le ampie lacune, poi reintegrate, particolarmente evidenti nel paesaggio, nel manto e nel volto di san Giovanni, ma anche l'assenza della cornice lignea, che venne successivamente ripristinata¹⁰⁴.

Tav. XXII. *Madonna della Misericordia* (Nizza, cappella dei Penitenti Neri)

La foto rivela le ampie reintegrazioni pittoriche e il ripristino di elementi decorativi a foglia d'oro¹⁰⁵ effettuati nel 1874 da un certo David, restauratore del Louvre: l'arbitrarietà di questi interventi è lamentata dallo stesso De Minerbi, che li considera da ostacolo per una puntuale valutazione dell'opera e della sua tecnica al fine di verificarne l'autografia e di proporre una

100 Si veda qui nota 23. De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 51; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 159, n. P.29, con bibliografia precedente.

101 Ivi, p. 158, n. P.28.

102 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 53-57, in particolare p. 55, dove l'iscrizione viene così trascritta: «MI...SVS...ON...ED...»; L. Reghezza, *Les peintres Louis, Antoine et Pierre Brea et leurs œuvres à Taggia et dans les environs*, "Nice Histoire", 2, 1912, pp. 77-87, in particolare pp. 83-84; Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), p. 158, n. P.28.

103 Ivi, pp. 133-134, n. P.4.

104 Ivi, pp. 171-172, n. P.41.

105 Tra gli elementi di maggiore evidenza emergono le stelle applicate sul manto della Madonna, e l'intero rifacimento del disegno della veste, nonché delle aureole della Vergine e del Bambino, poi decorate con motivi di chiaro gusto ottocentesco.

collocazione all'interno del percorso dell'artista. Lo stato attuale, fortemente impoverito, è invece l'esito delle scelte operate da Malasset nel 1953 e nel 1960: adeguandosi a una tendenza che potremmo definire "purista", in aperto contrasto con i principi del restauro tardo ottocentesco, egli eliminò ogni ridipintura a favore di un recupero del tessuto pittorico originario per quanto frammentario¹⁰⁶.

Tav. XXIII. *Polittico della Vergine del Rosario* (Biot, chiesa di S. Maria Maddalena; fig. 8)

La foto mostra uno stato fortemente compromesso dai restauri integrativi effettuati nel corso del XIX secolo: se la figura della Maddalena risulta totalmente ridipinta, il santo militare impugna ancora con la mano sinistra un drappo repubblicano, che aveva sostituito l'originaria croce¹⁰⁷.

Tav. XXV. *Polittico dell'Assunzione* (Savona, Museo della Cattedrale)

L'immagine del *polittico*, che venne restaurato per la prima volta a Parigi nel 1813 in occasione dell'esposizione sulle Scuole primitive, permette di notare sia quelle ampie ridipinture denunciate da Piero De Minerbi e Nolfo di Carpegna come concreti impedimenti a un puntuale apprezzamento dei panneggi¹⁰⁸ sia l'incorniciatura che aveva ripristinato l'unità di un complesso privo ormai della carpenteria originaria¹⁰⁹.

Tav. XXXIV. *Polittico della Vergine col Bambino* (Six-Fours, collegiata di Saint-Pierre)

Nella foto ritroviamo memoria dell'inquadratura lignea seicentesca, che fu rimossa probabilmente in occasione degli interventi conservativi realizzati nel 1937¹¹⁰.

Tav. XLIII. *Polittico di Santa Devota* (Dolceacqua, chiesa di S. Antonio)

Nell'antica immagine la figura di san Martino vescovo, riconducibile a una manomissione settecentesca, occupa ancora lo scomparto centrale del *polittico*, prima che la presenza della santa eponima fosse svelata da una radiografia effettuato nel 1946 e quindi dalla successiva pulitura¹¹¹.

106 Per le vicissitudini conservative si veda De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), pp. 67-69, che conferma l'autografia del maestro per la qualità del viso della Vergine, proponendo una datazione alla fine del Quattrocento, e Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 179-180, n. P.I.3, che inserisce il dipinto tra le opere di dubbia attribuzione, posticipandone la realizzazione al 1510-1515 circa.

107 Ivi, pp. 163-164, n. P.33.

108 De Minerbi, *Appunti*, cit. (vedi nota 1), p. 73; Di Carpegna, *Ludovico Brea*, cit. (vedi nota 14), p. 421.

109 Lo stato attuale è l'esito di un intervento del 1980: Schwok, *Louis Bréa*, cit. (vedi nota 9), pp. 137-138, n. P.7.

110 Ivi, pp. 166-167, n. P.36.

111 Ivi, pp. 147-148, n. P.15. Disattesa fu invece la speranza di Piero De Minerbi, che avrebbe voluto un ben più deciso intervento di rimozione delle ridipinture della *Madonna della Misericordia* di Briançonnet (tav. XLIV): databili al XVII secolo, esse interessavano il gruppo dei devoti e in parte sono state mantenute. Secondo quanto suggerito da François Enaud (*Le peintre niçois Louis Bréa et le thème de la Vierge de Miséricordie*, "Les Monuments historiques de France", 4, 1966, pp. 253-285, in particolare p. 265 nota

Tavv. L e LVII. *Madonna del Rosario* (Taggia, chiesa del convento di S. Domenico; *San Pietro e San Martino*; *San Giovanni Evangelista e Santa Petronilla*, due pannelli di polittico (Saint-Martine-Vésudie, chiesa di Saint-Martin)

In entrambi i casi le foto mostrano superfici ancora interessate da ripassature e rifacimenti, che i successivi interventi conservativi hanno rimosso¹¹², permettendo una maggiore leggibilità di quei dettagli del disegno e dei panneggi generalmente occultati da applicazioni omogenee e per nulla attente al mantenimento o al ripristino delle forme volute dall'artista.

Tav. LVIII. *Polittico di Sant'Onorato* (Grasse, cattedrale di Notre-Dame-de-Puy).

Oltre ad alcune variazioni visibili nel manto di *Sant'Onorato*, e in alcuni dettagli del paesaggio, gli elementi più evidenti che emergono confrontando la tavola dell'*Album* con lo stato attuale del polittico sono l'assenza della figura del donatore e della cornice lignea ad archi a sesto acuto trilobati sorretti da colonne tortili¹¹³.

V. *Carteggio Piero De Minerbi-Poggio Poggi: trascrizione delle lettere conservate presso la Pinacoteca Civica di Savona*
Anni 1938-1940

I.

Stresa Borromeo 8. 4. 38 – XVI¹⁴

Chiarissimo Dottore,

La sua lettera mi ha fatto ben piacere, perché mi ha ringiovanito nei sentimenti, riandando agli anni 1910 e 1912 in cui la mia passione allo studio dell'arte s'era dedicata intieramente a Ludovico Brea; ed a Savona, in quel tempo, ebbi la fortunata occasione di conoscere l'illustre e rimpianto di Lei Padre, col quale ricordo d'avvermi intrattenuto lungamente a discorrere del bellissimo dipinto "Gesù Crocifisso" che, già d'allora, attribuii senza dubbio al grande maestro ligure – italiano e non di Nizza francese, come dice il Labande.

179), riportato da Schwok (*Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], pp. 176-177, n. P.47), il restauro effettuato nel 1951 decise per il mantenimento delle figure di un domenicano e della sua controparte femminile, collocate ai lati della Madonna e di evidente fattura settecentesca.

112 Ivi, pp. 137-138, n. P.7. Ivi, pp. 144-146, n. P.13, pp. 173-174, n. P.44.

113 De Minerbi (*Appunti*, cit. [vedi nota 1], p. 131) riferisce la tavola alla scuola di Ludovico; Schwok (*Louis Bréa*, cit. [vedi nota 9], p. 184, n. P.R.3) la attribuisce al fratello Antonio con una datazione al 1530 circa.

114 Sotto la data compare il numero «31» tracciato a matita blu; similmente sulle prime pagine delle altre lettere di De Minerbi troviamo in sequenza i numeri «176», «204» e «205» in rosso, mentre di nuovo in blu è il «216» presente sulla lettera dattiloscritta di Poggi. Si tratta con buona probabilità dei segni di un intervento di riordino e inventariazione delle carte d'archivio della Pinacoteca savonese.

Non ho nulla in contrario, egregio Dottore, ch'Ella citi quello che crede più opportuno del mio inv. sul Brea, sopra una monografia interessante dell'anzidetto dipinto, alla di Lei bella Pinacoteca. Per delicatezza solo la prego di porsi d'accordo col Dott. Viale¹¹⁵, a cui affidai il mio lavoro.

Conobbi molto il Prof. Labande, circa 27 anni or sono, quando iniziava l'amore su L. Brea di Monaco.

Ammiro il suo studio, seppur si è mantenuto in un'orbita provenzale.

Ella è molto gentile nel formulare voti per la pubblicazione della mia monografia ma non so quale ente voglia e possa intraprenderla; mi rimane lo stesso il conforto di aver lavorato per mio amore d'arte.

Vorrei avere il piacere di venire a Savona; riammirare le bellezze della Pinacoteca ed avere l'alto piacere di conoscere Lei personalmente, ma ... gli anni mi cominciano a pesare nei viaggi.

A mia volta sarò lieto se venendo Ella nei miei paraggi, volesse venirmi a trovare nella solitudine dello studio, che seguo nel mio Eremo.

Con deferenti saluti.

Piero de Minerbi

II.

Stresa Bor. 26.10.39 – XVII

Villa Sant'Antonio

Gentile e Chiarissimo Dottore,

L'invio dell'interessante catalogo della "Pinacoteca di Savona" mi è giunto tanto più gradito quanto più espressione di delicatissimo Vostro pensiero; ed ha rianimato i tempi della gioventù in cui più volte ammirai e studiai bellissime cose che oggi si mantengono sotto la coltissima guida del Vostro amore all'arte. Vivissimo grazie, ottimo Dottore.

L'editore al n° 21 del Brea – eliminò il De al mio nome, confondendolo in tal guisa a quello che non mi appartiene. Con voti di molta affluenza alla Pinacoteca, ad una prossima edizione del Catalogo – se vorrete esimio Dottore mantenere il mio giudizio sul Brea – vi sarò sempre grato se vorrete altresì far correggere il nome. -

Ho affidato quest'anno il mio complesso lavoro ad un distintissimo giovane, il Marchese di Carpegna, che ebbe per tesi di laurea "Ludovico Brea". Svolgendo ampiamente il tema, s'intratterà sull'opera che avete a Savona e che ha studiato particolarmente, indotto da me. Lo invitai a farne pubblicazione. Mi procurerò il piacere di tenervene al corrente.

Con rinnovato animo grato accogliete i migliori miei saluti.

Piero de Minerbi

¹¹⁵ Non è stato possibile reperire alcuna notizia riguardante il dottor Viale e i suoi rapporti con De Minerbi durante il suo soggiorno a Savona.

III.

Stresa Bor.o 9.2.1940 – XVIII

Villa Sant'Antonio

Chiarissimo Dottore,

Or sono, tra breve, due anni da quando voleste, con simpatia, corrispondere nei riguardi di Ludovico Brea “nostro comune amico”; e particolarmente Vostro, in omaggio alla Pinacoteca di Savona che sapientemente organizzate.

L'altro giorno il giovane Conte Nolfo di Carpegna, mi mandò in lettura la sua tesi di laurea (allievo del Prof. Toesca); potete immaginare come andai, pensando a Voi, a scorrere l'interpretazione della “Crocefissione” di Savona.

Non ne parla a lungo ma, riconoscendo benevolmente il “ritrovamento” mio, condivide «l'autenticità dell'opera di Ludovico», discute sugli anni ai quali si possa assegnare, aggiungendo che «si sarebbe tentati di avvicinarla alla ... Crocefissione di Cimiez» mentr'io l'attribuivo agli anni 1495-1500.

Vi segnalo ciò, immaginando farvi piacere, ma non “ufficialmente”; mentre fra giorni, rimandando al Carpagna la tesi di laurea, gli chiederò mandarvi copia autentica di quanto vien detto al riguardo.

Come il mio lavoro sul Brea poté essere utile in passato agli studiosi del gran pittore ligure – cosa di cui sono estremamente lieto – così mi permetterei (ormai vecchio) offrirlo all'Archivio o Biblioteca del Civico Museo di Savona, di cui siete esimio Direttore – affinché (!) (per quanto manoscritto) possa venir utilizzato quando se ne presentasse in avvenire l'opportunità. – Comprende 169 fogli ed 81 tavole d'illustrazioni. – Può interessare ed essere perciò accolto in omaggio, Dottore, per gli studiosi del Vostro Museo? nel caso mi farei premura inviarvelo a mezzo posta.

-Sempre fortunato quando l'Arte mi avvicina a persone, come Voi, di spirito e di cultura elevata e mi è gradito porgervi l'espressione della mia devota cordialità.

Co. Piero de Minerbi

IV.

[Dattiloscritto e su carta intestata della Pinacoteca Civica di Savona]

Oggetto – Ringraziamento per offerta Manoscritto sul pittore Ludovico Brea

Egregio conte de Minerbi

Vi sono infinitamente grato delle gentili espressioni a mio riguardo ed accetto di tutto cuore il vostro interessantissimo manoscritto che deve esservi costato lunghi anni di studi e di ricerche. il vostro manoscritto sarà gelosamente conservato a disposizione degli studiosi che vogliano interessarsi sulle opere del gran nostro pittore.

Riceverò molto volentieri la monografia del conte Nolfo di Carpegna –come tutto ciò che si riguarda opere di autori della Pinacoteca di Savona.

Vi spedisco a parte un mio articolo su una casetta abitata da Colombo da me ricercata e individuata. Un articolo più dettagliato comparirà quanto prima sull'Emporium.

Vi spedisco anche a parte la continuazione della cronotassi di Savona iniziata dal compianto mio padre e continuata da me. Vedrete accennata la tavola del Brea in data 1495 esistente nella Cattedrale.

E nella primavera potrei sperare in una vostra graditissima visita alla Pinacoteca di Savona?

Io lo spero ancora. Vedreste Savona completamente rinnovata.

Coi più cordiali saluti.

V.

Stresa Bor.o 12.2.40 – XVIII

Gentilissimo Dottore,

Stamane Lunedì appena spedito in pacco postale lo studio sul Brea – la posta mi portò, col pensiero Vostro gentile, la pubblicazione interessante e “simpaticissima” – appartenendo a due generazioni “Poggi”. Scorrendola subito, fra i due Brea che la cronotassi menziona – quello del 1490 in collaborazione col Foppa – l'ho voluto a Voi ricordare iersera quando chiusi il pacco da spedirvi – essendovi una lettera dell'illustre Vostro compianto Padre, che particolarmente se ne interessò per caro sussidio a me rivolto!

Coincidenza fortunata!

Vivissime grazie, ottimo Dottore, non meno che per avermi fatto conoscere il prezioso Vostro ritrovamento sull'abitazione in Savona di Cristoforo Colombo.

Quanto più modesta la casupola, tanto maggior valore alla memoria!

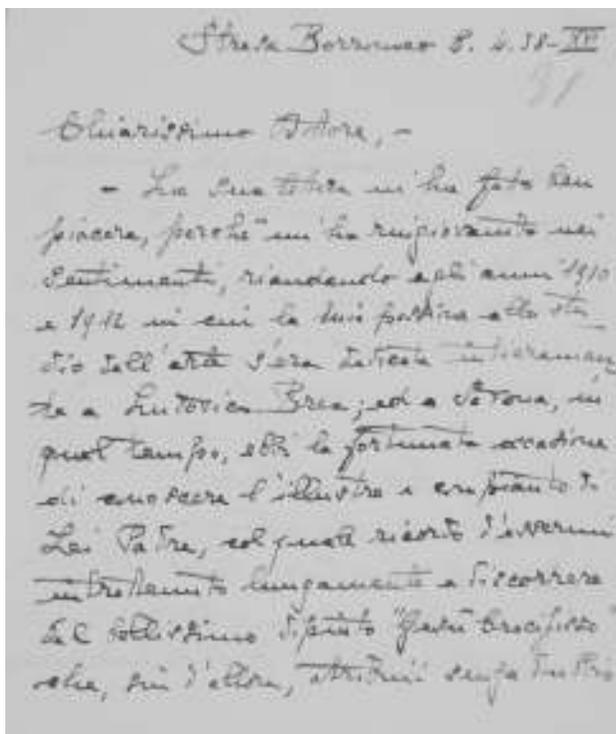
Riconosco in Voi delicatissimo pensiero ed inesauribile amore allo studio dell'Arte. Ammiro.

A Voi l'espressione di grato animo dal vostro

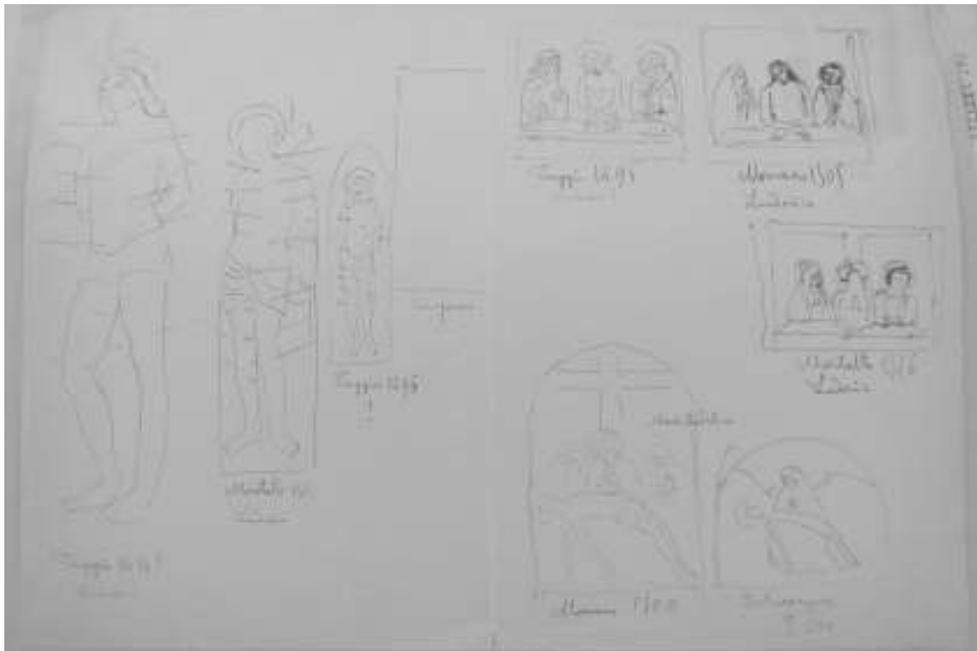
Piero de Minerbi



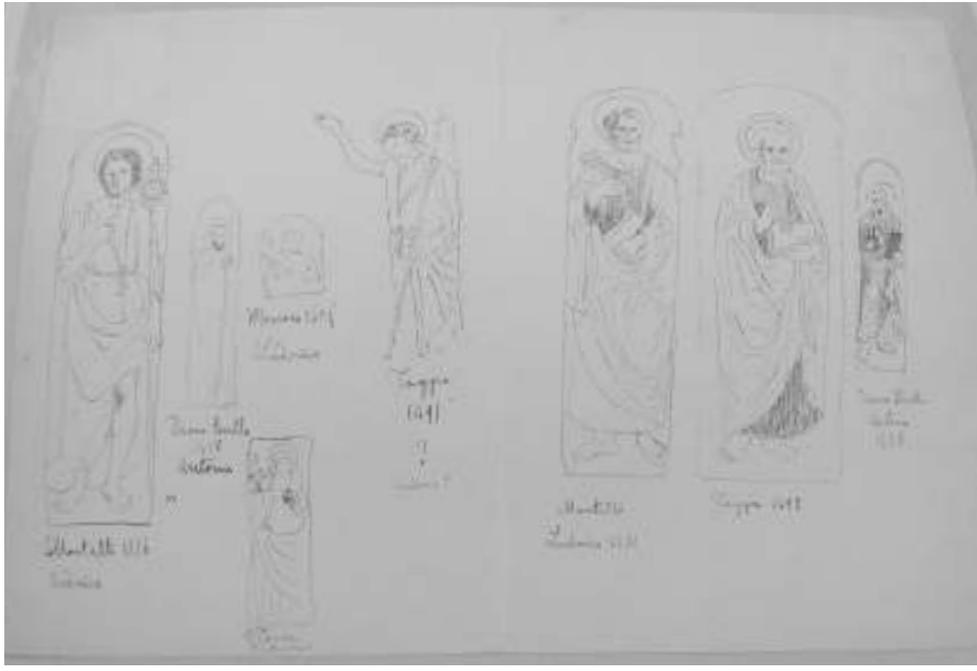
1. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, copertina cartonata, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica



2. Piero De Minerbi, *Lettera autografa*, 1938, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica



3. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXXVIII



4. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXXIX



5. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXXX



6. Piero De Minerbi, *Appunti sulla storia e sull'operato di Ludovico Brea*, 1912, Savona, Archivio della Pinacoteca Civica, tav. LXXXI



«UNHISTORIED AND UNCONSIDERED». PERCORSI DI RISCOPERTA E TUTELA TRA LARIO E VALTELLINA SULLE ORME DI EDITH WHARTON E BERNARD BERENSON 1897-1912*

Gianpaolo Angelini

Tra il 1902 e il 1903 la scrittrice americana Edith Wharton dava alle stampe una serie di articoli in cui descriveva alcune delle sue numerose incursioni nella penisola italiana, dedicando attenzione al paesaggio così come al tessuto monumentale di città, borghi e province¹. Questi resoconti di viaggio si inserivano tra due pubblicazioni della stessa Wharton in cui la futura autrice di *The Age of Innocence* metteva a frutto la propria conoscenza dell'architettura e della decorazione di palazzi e ville signorili italiane, ovvero *The Decoration of Houses*, apparso nel 1897 e scritto a quattro mani con l'architetto Ogden Codman jr. e *Italian Villas and their Gardens*, pubblicato nel 1904². La Wharton vi fece rifluire una sensibilità estetica eclettica, governata soprattutto da un raffinato concetto di gusto, nel quale Rinascimento, Barocco e Rococò assumevano eguale dignità, a indizio di un affrancamento, almeno parziale, dai parametri di riferimento del grande "maestro" della scrittrice americana in materia d'arte, ovvero John Ruskin. Certamente la Wharton non condivideva l'ortodossia ruskiniana che animava il giovane Lewis Raycie in *False Dawn*, racconto del 1923 compreso nella raccolta *Old New York*, e si concedeva la libertà di soffermare il suo sguardo con puntiglioso interesse tanto sui primitivi prediletti da Ruskin quanto sulle eccentriche decorazioni *rocailles* che impreziosivano chiese e ville settecentesche³.

* Un ringraziamento agli istituti presso cui sono state condotte le ricerche, in particolare l'Archivio Berenson, Villa I Tatti, Settignano, nella persona della dottoressa Ilaria Della Monica; inoltre a Simonetta Coppa, che ha condiviso le sue considerazioni sulle pagine valtellinesi di Edith Wharton, sino ad ora trascurate dalla storiografia. Infine ad Alessandra, che ha scoperto Edith Wharton prima di me.

1 Gli articoli vennero poi riuniti in volume sotto il titolo *Italian Backgrounds*, London 1905; tre edizioni italiane recenti hanno assunto titoli diversificati: *Paesaggi italiani*, Milano 2005; poi, più aderente all'originale, *Scenari italiani*, Savigliano 2011, entrambe a cura di A. Brillì; infine, *L'Italia sullo sfondo*, a cura di G. Prampolini, Moncalieri 2018. Per la prima sede di pubblicazione delle pagine sulla Valtellina, qui prese in esame, si veda *infra* alla nota 6. La letteratura sugli scritti di viaggio della Wharton si è accresciuta negli ultimi anni, a partire soprattutto da S.B. Wright, *Edith Wharton's Travel Writings: The Making of a Connoisseur*, New York 1997.

2 E. Wharton, O. Codman jr., *The Decoration of Houses*, London 1897; E. Wharton, *Italian Villas and Their Gardens*, London 1904.

3 Un ruolo decisivo dovettero avere per la "conversione" di Edith Wharton al Settecento le opere e l'amicizia con Vernon Lee, in particolare *Studies of the Eighteenth Century in Italy* (1880), nonché la *Geschichte des Barockstiles in Italien* (1887) di Cornelius Gurlitt; cfr. E. Wharton, *A Backward Glance*, London 1933, trad. it. *Uno sguardo indietro*, Roma 1984, p. 88. Per le passioni periegetiche della Wharton e per le sue fonti, tra letteratura e guidistica (in particolare lo *Handbook* di Kugler-Layard), si rimanda a quanto la scrittrice stessa dichiarò nel suo libro autobiografico (Ivi, *passim*).

È altresì interessante osservare che in uno dei suoi testi periegetici, quello dedicato a descrivere una fugace ma intensa attraversata della provincia di Sondrio, in alta Lombardia, in una calda settimana d'agosto, in compagnia dei coniugi Paul e Minnie Bourget⁴, l'autrice si soffermava su un aspetto che aveva rilievo sia per il viaggiatore anglo-americano alla ricerca del *genius loci* sia per lo storico delle arti e per il funzionario preposto alla tutela del patrimonio artistico e architettonico, ovvero il tessuto connettivo all'interno del quale si inserivano nel territorio le emergenze monumentali. Non era questione di poco conto, soprattutto se si valuta che in quel torno d'anni il servizio di tutela era ai suoi esordi e ancora si faticava a disporre di una legislazione nazionale in materia, alla quale si sarebbe arrivati proprio nel 1902-1903 con la legge n. 185 del 12 giugno 1902⁵. Questo nuovo, ma ancora imperfetto strumento legislativo, aveva cercato di porre un argine all'esportazione incontrollata di oggetti d'arte, soprattutto di proprietà privata ed ecclesiastica, che foraggiava un fiorente mercato antiquario internazionale e a tal fine l'art. 23 prevedeva la redazione di un elenco di oggetti «di sommo pregio».

In particolare, in *Sogno di una settimana di mezza estate*⁶, Edith Wharton descriveva un territorio, quello delle valli dell'Adda e della Mera, che in quegli anni era attraversato da collezionisti e antiquari, animati proprio dal gusto per il recupero degli stili storici che i libri della scrittrice americana avevano contribuito ad alimentare, ma anche da conoscitori e storici delle arti, restauratori e funzionari delle soprintendenze e degli uffici regionali dei monumenti, attenti a rintracciare testimonianze poco o per nulla conosciute della civiltà artistica di quelle valli prealpine tra il lago di Como e la Svizzera, allora in larga parte inesplorate dagli studi⁷.

In questa sede sembra opportuno proporre una ritessitura dei fili che collegano le pagine della Wharton al mercato antiquario, agli studi storico-artistici, alle prime

4 Come ricorda la stessa Wharton (Ivi, p. 90), a quella data Paul Bourget aveva già pubblicato le sue *Sensations d'Italie* (1891) e, sempre nel ricordo della scrittrice americana, Minnie aveva una particolare attenzione «alle sfumature magiche di panorami e luoghi, alle piccole delizie che erano ovunque» (*Ibidem*).

5 Cfr. *Regolamento per l'esecuzione della legge 12 giugno 1902, n. 185 sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità ed arte e della legge 27 giugno 1903, n. 242 sull'esportazione degli oggetti di antichità ed arte*, Roma 1904.

6 E. Wharton, *A Midsummer Week's Dream: August in Italy*, "Scribner's Magazine", XXXII, 2, agosto 1902, pp. 212-222; l'articolo costituisce il cap. 2 di *Italian Backgrounds*, cit. (vedi nota 1), pp. 17-38.

7 Sulla nascita degli studi storico-artistici e della tutela nei territori della Valchiavenna e della Valtellina, accomunate dall'appartenenza al territorio della diocesi di Como, si rinvia a S. Sicoli, «...quassù a mille duecento metri»: per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento, in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 28 gennaio-2 aprile 2005), Cinisello Balsamo 2005, pp. 27-47; G. Angelini, *La tutela del patrimonio artistico e la nascita degli studi storico-artistici in Valtellina dal Comitato archeologico a Francesco Malaguzzi Valeri 1874-1906*, "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 57, 2004 [ma 2005], pp. 259-294; S. Sicoli, «Eccellenza, oggi partirò da Tirano per Chiavenna dopo aver veduto, credo, bene la Valtellina, magnifica come paese, ragguardevole in varie parti per l'arte...». Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento: la conservazione delle sculture lignee, in *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 22 settembre-25 novembre 2006), a cura di A. Dell'Oca e G. Angelini, Sondrio 2006, pp. 27-51.

occasioni espositive e alle prime ricognizioni territoriali nelle valli lariane e valtellinesi, sulle cui strade e ferrovie, da poco tempo aperte al turismo internazionale, troviamo incamminati storici delle arti quali Giovanni Morelli, Gustavo Frizzoni, Bernard Berenson, sulle tracce di artisti come Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari e Cipriano Valorsa, eletto da un'interessata storiografia postunitaria «Raffaello della Valtellina», ma anche solerti funzionari come Francesco Malaguzzi Valeri, Ettore Modigliani, Corrado Ricci, Nello Tarchiani, allarmati dalla fragilità di un patrimonio artistico più variegato di quanto apparisse dagli elenchi ministeriali degli oggetti «di sommo pregio». Un patrimonio la cui tutela avrebbe poi determinato, nell'incombere del primo conflitto mondiale, una clamorosa operazione di salvaguardia in cui la gerarchia tra capolavori e opere “minori” venne accantonata in ragione di una più ampia concezione del bene culturale che Nello Tarchiani volle chiamare la «rivincita della mediocrità»⁸.

1. «*The nameless uncatalogued treasures in which Italy still abounds*»

Edith Wharton fece il suo ingresso in provincia di Sondrio dai Grigioni svizzeri, valicando il passo dello Spluga, scendendo lungo la valle del Liro sino a Chiavenna, in un paesaggio che la scrittrice non esitò a paragonare a «a wild Salvator Rosa landscape»⁹. La pittura offriva spesso una specie di equivalenza figurativa, ma vale la pena di osservare che l'occhio della Wharton non si limitò mai alla veduta “panoramistica”, favorita dalla guidistica dell'epoca, su cui ebbe poi a esercitare una certa ironia anche Roberto Longhi. È semmai un riflesso del suo “know-how”, che sarebbe riapparso di lì a poche pagine quando descrisse il viaggio in treno da Colico, località affacciata sul lago di Como, sino a Sondrio; dai finestrini del convoglio ferroviario il paesaggio, scorrendo a destra e a sinistra, le appariva come una galleria di vedute di Claude Lorrain¹⁰.

Ai fini del discorso che qui ci si prefigge di affrontare, sono però altre le valutazioni di Edith Wharton che si devono sottolineare. A Chiavenna la scrittrice venne colta da

8 N. Tarchiani, *La rivincita della mediocrità*, “Il Marzocco”, 9 febbraio 1919. Cfr. G. Angelini, «*Altari lignei in Valtellina di evidente influenza tedesca*». Guglielmo Aurini e la riscoperta della scultura lignea d'oltralpe in provincia di Sondrio, in *Pulchrum. Studi in onore di Laura Meli Bassi*, Sondrio 2009, pp. 237-252; Id., *Mostrare e tutelare. Esposizioni, propaganda e conservazione nelle province di Como e Sondrio (1920-1938)*, “Il Capitale Culturale”, XIV, 2016, pp. 503-530.

9 Wharton, *Italian Backgrounds*, cit. (vedi nota 1), p. 20. Per un'altra occorrenza del paragone con Salvator Rosa si veda G. Balestra, *Italian Foregrounds and Backgrounds: The Valley of Decision*, “Edith Wharton Review”, IX, 1, primavera 1992, pp. 12-13.

10 Wharton, *Italian Backgrounds*, cit. (vedi nota 1), p. 27. Il richiamo a Claude Lorrain come equivalenza del paesaggio reale è condiviso anche da Henry James in diversi brani di *Italian Hours* (1909), ad esempio dove si descrivono le cavalcate nella campagna di Roma: «Cavalcando per un mese in tutte le direzioni, vi appariranno dinanzi una dozzina di Claude della più alta perfezione».

un'impressione generale di «an exuberance of rococo»¹¹, mentre lungo il tragitto da Sondrio sino a Tirano, in carrozza, poiché la ferrovia dal capoluogo in poi sarebbe stata inaugurata proprio nel 1902, i suoi occhi vennero attratti da «a low-lying deserted church, a charming bit of Seventeenth-century decay, with peeling stucco ornaments and weeds growing from the florid vases of the pediment»¹². A questa descrizione, che potrebbe verosimilmente riferirsi alla piccola chiesa della Madonna della Neve e di San Carlo a Chiuro, si affiancava, in immediato contrappunto, un'altra, riconoscibile invece nel rinascimentale santuario della Madonna di Campagna nella limitrofa Ponte in Valtellina: «[...] and far off, on a lonely wooden height, there was a tantalizing glimpse of another church, a Renaissance building rich with encrusted marbles: *one of the nameless uncatalogued treasures in which Italy still abounds*»¹³. Barocco e Rinascimento apparivano alla Wharton come i due risvolti di una stessa medaglia, entro cui si profilava l'immagine di un territorio dal ricco e stratificato passato. Certamente il richiamo ai molti tesori ancora non catalogati di cui l'Italia abbondava sembrava quasi anticipare gli articoli di Francesco Malaguzzi Valeri su “Emporium” e “Rassegna d'arte”, del 1904 e 1906, in difesa del patrimonio artistico del Lario e della Valtellina, nei quali a una illustrazione “paesaggistica” del territorio e del suo patrimonio si affiancavano i preliminari di sistematiche campagne catalografiche¹⁴.

Il passaggio più significativo delle pagine valtelinesi di Edith Wharton riguarda tuttavia Tirano, l'ultima tappa dell'itinerario, prima che la scrittrice e i suoi accompagnatori prendessero la via del passo dell'Aprica per scendere poi in Valcamonica, dove avrebbe “scoperto” il sacro monte di Beniamino Simoni¹⁵. Alle porte della cittadina, ma da essa distante «a mile or more», sorgeva il grande santuario dedicato all'Apparizione della Vergine, che la Wharton attribuiva a Giovanni Battagio, uno dei protagoni-

11 Wharton, *Italian Backgrounds*, cit. (vedi nota 1), p. 21.

12 Ivi, p. 23.

13 *Ibidem* (corsivi nostri).

14 Gli articoli di “Rassegna d'arte”, dedicati all'alta valle e in particolare a Bormio e alle località alpine, erano strutturati come saggio di catalogazione (F. Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva: la rinascenza artistica sul lago di Como*, “Emporium”, 20, 1904, pp. 348-371; Id., *Note d'arte valtelinesi* (per l'inventario artistico della regione), “Rassegna d'Arte”, VI, 8, 1906, pp. 124-128; VI, 9, 1906, pp. 137-140); per un catalogo sistematico degli oggetti d'arte della provincia di Sondrio si sarebbe dovuto però attendere il 1938 con la pubblicazione del nono volume della serie ministeriale «Inventario degli oggetti d'arte d'Italia», a cura di Maria Gnoli Lenzi, pubblicato lo stesso anno in cui nel capoluogo si tenne una grande mostra della pittura e del ritratto dal XVI al XIX secolo (S. Sicoli, *Dalla catalogazione all'Ispettore Onorario. Aspetti della tutela del patrimonio artistico in Valtellina e in Valchiavenna*, in *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese e Museo Diocesano, 12 aprile-19 luglio 2008; Sondrio, Galleria Gruppo Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di Storia e Arte, 14 maggio-19 luglio 2008), a cura di S. Coppa e E. Bianchi, Milano 2009, pp. 95-103; Angelini, *Mostrare e tutelare*, cit. [vedi nota 8], pp. 510-517).

15 Chissà che un ruolo non abbia giocato anche la lettura dei libri di Samuel Butler, *Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino* (London 1881) ed *Ex Voto: an account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo Sesia* (London 1888)? Ad essi, per quanto mi consta, la Wharton non fa cenno nel suo libro di ricordi autobiografici (vedi nota 3), dove pure è abbastanza attenta a dichiarare le sue fonti.

sti dell'architettura lombarda del primo Cinquecento, seguendo una lunga e infondata tradizione destinata solo di lì a qualche decennio a interrompersi¹⁶. L'edificio le appariva caratterizzato dal fascino peculiare di un periodo di transizione, quando – e qui si riflette un'ascendenza ruskiniana, sia pure risolta in accezione non deteriore – «individuality of detail was merged, but not yet lost, in the newly-recovered sense of unity»¹⁷, ponendo una speciale attenzione agli «arabesques» della decorazione plastica, oggi riconosciuta come opera della bottega dei Rodari attivi anche nel cantiere della cattedrale di Como¹⁸. L'interno del monumentale tempio appariva alla scrittrice americana ancor meno omogeneo dell'esterno, ma «in the French sense, even more “amusing”», poiché la stratificazione decorativa aveva consentito di sfuggire alla mano unificante dell'architetto, lungo tre secoli di «conflicting decorative treatment»¹⁹.

Anticipata quindi dall'osservazione sulla complessità e sedimentazione storica dell'architettura del santuario della Madonna, che suggeriva una lettura stilisticamente non unitaria dell'opera d'arte, la pagina dedicata al borgo di Tirano, in cui la Wharton giunse il giorno successivo, è una celebrazione dei piccoli centri della provincia italiana in cui l'assenza di grandi monumenti non era fattore recepito come negativo, bensì si configurava come carattere precipuo di una identità e in cui i dettagli assumevano una precisione e una coerenza quasi organica, assenti nelle grandi città.

The next day we drove across the rich meadows to Tirano, one of those unhistoric and unconsidered Italian towns which hold in reserve for the observant eye a treasure of quiet impressions. It is difficult to name any special “effect”: the hurry sight-seer may discover only dull streets and featureless house-front. But the place has a fine quality of age and aloofness. The featureless houses are “palaces”, long-fronted and escutcheoned, with glimpse of arcade courts, and of gardens where maize and dahlias smother the broken statues and choked fountains, and where grapes ripen on the peeling stucco walls. [...] It is precisely in place like Tirano, where there are no salient beauties to fix the eye, that one appreciates the value of these details, that one realizes what may be called the negative strength of the Italian artistic sense. Where the Italian builder could not be grand, he could always abstain from being mean and trivial; and the artistic abnegation gives to many a dull little town like Tirano an architectural dignity which our great cities lack²⁰.

16 La prima monografia scientifica sul santuario di Tirano risale al volume di A. Giussani, *Il Santuario della Madonna di Tirano nella storia e nell'arte*, Como 1926.

17 Wharton, *Italian Backgrounds*, cit. (vedi nota 1), p. 24.

18 Sulla decorazione scultorea del duomo di Como esistevano all'epoca gli studi riccamente illustrati di Santo Monti (*La cattedrale di Como*, Como 1897), nonché gli articoli pubblicati in occasione dell'esposizione voltiana del 1899 nella rivista ufficiale della mostra; vedi *infra* nel testo.

19 Wharton, *Italian Backgrounds*, cit. (vedi nota 1), p. 24.

20 Ivi, pp. 25-26.

Quindi alla Wharton gli antichi borghi della Valchiavenna e della Valtellina apparivano «unhistoried and unconsidered», ovvero privi di un riconosciuto passato storico. Alla luce di queste considerazioni della scrittrice americana, sorge spontanea la necessità di collocarle sullo sfondo della storiografia storico-artistica dedicata a quei territori e delle iniziative più o meno coeve volte alla riscoperta e alla salvaguardia del patrimonio. Va osservato, in via preliminare, che le pagine di *Italian Backgrounds* non furono la prima occasione di “incontro” di Edith Wharton con la provincia di Sondrio; come ricordato, nel 1897 aveva datato alle stampe *The Decoration of Houses*, in cui a fianco dei palazzi ducali di Urbino e Mantova, dei palazzi e delle ville di Genova, degli *châteaux* francesi²¹, comparivano anche due immagini delle sale del palazzo Vertemate Franchi di Piuro, località a pochi chilometri da Chiavenna²² (fig. 1). La scelta della Wharton e del suo coautore si era inoltre appuntata, in maniera deliberata, su ville e dimore meno conosciute delle province italiane e per i sopralluoghi e la raccolta di documentazione la scrittrice americana si era avvalsa della rete di conoscenze dell'amica Vernon Lee, nonché della disponibilità di personaggi quali Guido Cagnola e Arrigo Boito, per restare nei confini della Lombardia²³. A questo proposito, mette conto ricordare che la dimora tardocinquecentesca di Piuro era stata, in quello stesso anno, oggetto di illustrazione sulla rivista “Emporium”, nella rubrica “Luoghi romiti”²⁴. Nella stessa sede, due anni più tardi, sarebbe apparsa la recensione di Antonio Taramelli alla grande esposizione d'arte sacra di Como del 1899 che fu l'antefatto fondamentale della riscoperta del patrimonio artistico tra Lario e Valtellina²⁵, mentre a seguire, nel 1904, vi avrebbe pubblicato anche Francesco Malaguzzi Valeri in qualità di funzionario della Pinacoteca di Brera con competenze di tutela sul territorio valtellinese²⁶.

21 In fondo, solo il caso genovese è indagato; cfr. A. Leonardi, *Tra Edith Wharton e John Mead Howells: la riscoperta della “Genoese Way of Life” nel mondo anglosassone*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato, S. Roberto, Roma 2014, pp. 940-945.

22 Wharton, Codman jr., *The Decoration of Houses*, cit. (vedi nota 2), plates XII e XLIV. La Wharton si riferisce alle illustrazioni di palazzo Vertemate in una lettera dell'ottobre 1897 all'editore William Crary Brownell (Princeton, Firestone Library, box 67, folder 1, trascritta in E. Mezzani, *The Decoration of Houses by Edith Wharton e Ogden Codman, jr.*, tesi di dottorato, Venezia, Università Cà Foscari, a.a. 2008-2009, p. 205). Si aggiunge qui che la tavola XLIV riproduce un'immagine del fotografo F. Prevost di Chiavenna; cfr. *Fotografia d'architettura 1893-1940. I monumenti della Valtellina nelle fotografie storiche dell'Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Milano*, a cura di L. Corrieri e L. Papa, Milano 2012, p. 74. Il riconoscimento è utile, in una prospettiva futura, ad approfondire i circuiti di reperimento delle immagini per il volume della Wharton e la circolazione delle stesse presso gli organi di tutela statali italiani.

23 Wharton, *Uno sguardo indietro*, cit. (vedi nota 3), pp. 112-113.

24 R. Viganò, *Luoghi romiti: Piuro (Chiavenna)*, “Emporium”, V, 1897, pp. 470-475.

25 A. Taramelli, *Esposizione d'arte sacra antica in Como*, “Emporium”, X, 1899, pp. 389-404. La documentazione sulla mostra si conserva nell'Archivio Storico della diocesi di Como, *Arte sacra*, bb. 2-4, e sarà oggetto di un prossimo contributo da parte di chi scrive. Per ora si rimanda ad A. Straffi, *Opus ingenio pietateque. Don Santo Monti e la tutela del patrimonio artistico nella diocesi comasca*, in *Recuperi e restituzioni*, cit. (vedi nota 7), pp. 75-91; G. Angelini, *Arte, celebrazione e progresso. Como e l'Esposizione voltiana del 1899*, “MDCCC 1800”, VI, luglio 2017, pp. 79-96.

26 Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva*, cit. (vedi nota 14).

Sembra pertanto, a dare credito alle date, che sino al 1902, quando la Wharton pubblicò il suo *Sogno di una settimana di mezza estate*, oltre a qualche articolo e qualche polemica rimasta circoscritta alla stampa locale²⁷, la storiografia storico-artistica sull'arte del Lario e della Valtellina ben poco offrì a un pubblico internazionale. Eppure la mostra d'arte sacra allestita a Como nel 1899, nel quadro delle iniziative atte a celebrare i cento anni dell'invenzione della pila di Volta, ebbe una discreta eco e il suo curatore, il sacerdote Santo Monti, aveva già dato alle stampe l'edizione commentata della visita pastorale del vescovo Feliciano Ninguarda al territorio diocesano²⁸. Inoltre, proprio nel 1902, lo stesso Monti avrebbe pubblicato *Storia e arte nella provincia ed antica diocesi di Como*, con un ricco apparato illustrativo²⁹. Si trattava comunque di opere la cui circolazione era ancora limitata entro l'orizzonte dell'erudizione locale e non aveva dischiuso le porte di questi territori all'attenzione di storici dell'arte di più ampie prospettive.

È singolare inoltre, rilevare che gli scritti della Wharton sin qui richiamati esprimevano un rammarico per la disattenzione verso luoghi ed edifici, che si potrebbe in certa misura ritenere parallelo alle prime campagne di salvaguardia avviate, come ricordato, a inizio secolo da Malaguzzi Valeri e Ricci, ma nel contempo trovava riscontro puntuale – e il riferimento corre, come ovvio, a *The Decoration of Houses* – nell'attività di compravendita di oggetti e opere d'arte sul territorio da parte di appassionati collezionisti e disinvolti antiquari per l'arredamento delle dimore. Nel 1902, il palazzo Vertemate che era comparso nel volume della Wharton, abbandonato e spogliato di buona parte degli arredi, venne acquistato e restaurato come propria abitazione da Napoleone Brianzi, marito di Mina Arrigoni, figlia di quella Sofia che fu proprietaria di un ben noto negozio di antichità a Milano, frequentato tra gli altri da Gian Giacomo Poldi Pezzoli³⁰. La circostanza garantì la conservazione *in loco* degli splendidi soffitti lignei intagliati del palazzo, mentre, solo per citare un esempio, quelli analoghi del milanese palazzo Aliverti veniva-

27 Il riferimento è alla polemica alimentata dalla stampa locale d'ispirazione cattolica contro le denunce di Corrado Ricci di danneggiamento delle opere rientrate nelle loro sedi originarie dopo la mostra di Como del 1899. Il carteggio di Ricci con l'allora ministro della Pubblica Istruzione, il valtellinese Luigi Credaro, è conservato in Archivio Centrale dello Stato di Roma, *Direzione Generale Antichità e Belle Arti* (d'ora in avanti ACS, AA.BB.AA.), 1908-1924, b. 72 (cfr. Sicoli, «Eccellenza, oggi partirò», cit. [vedi nota 7], p. 46). L'interessamento di Ricci, cui fece seguito una visita sul territorio, venne divulgato sulla stampa locale (*Le opere d'arte in Valtellina. Una visita di Corrado Ricci*, «La Valtellina», 19 settembre 1911; a breve giro giunse la replica del quotidiano della diocesi di Como in un articolo anonimo: Un valtellinese, *Alla scoperta della Valtellina artistica. False accuse e pronta risposta*, «L'Ordine», 25 settembre 1911).

28 S. Monti, *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como (1589-1593) ordinati e annotati*, Como 1892-1898.

29 Id., *Storia e arte nella provincia ed antica diocesi di Como*, Como 1902.

30 Cfr. A. Mottola Molfino, *Introduzione*, in M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, pp. 16, 39, 59 nota 109. Brianzi pubblicò, sotto lo pseudonimo-anagramma di Lorenzo Benapiani, una descrizione del palazzo apparsa in un volume dedicato a illustrare le dimore italiane arredate tra fine Otto e inizio Novecento sui modelli offerti dalle case Poldi Pezzoli e Bagatti Valsecchi di Milano (L. Benapiani, *Il Palazzo Vertemate in Piuro*, in *Ville e castelli d'Italia*, Milano 1907, riedito in opuscolo con altri contributi del poeta Giovanni Bertacchi e del filologo Pio Rajna nel 1925).

no smontati e immessi sul mercato internazionale³¹. In Valtellina era attivo, nello stesso periodo, l'antiquario Francesco Chiodi, fiduciario di Emilio Visconti Venosta, marchese e statista, frequentatore del circolo di Giovanni Morelli, il quale tra il 1898 e il 1900 si fece allestire nel borgo di Grosio, tra Tirano e Bormio, una «bella casa antica [...] fabbricata di nuovo», sul modello offerto dalla dimora milanese dei fratelli Bagatti Valsecchi³². Chiodi aveva negozio a Sondrio e a Tirano, dove ricevette nel 1905 la visita in incognito di Malaguzzi Valeri, che ne scrisse poi alla Direzione Generale a Roma affermando che «gli arredi sacri del buon tempo vanno ad arricchire il negozio di un ben noto antiquario di Tirano o lo stesso ristorante di quella stazione, a consolazione delle comitive d'inglesi e di tedeschi che ritornano dalle alte stazioni climatiche e che debbon serbare un gran buon ricordo della cortesia italiana che ha trovato modo di porger loro, con tutta comodità, gli oggetti d'arte nostra persino sul treno che li riconduce in patria»³³.

A ogni buon conto, l'identità storica che la Wharton non vedeva adeguatamente riconosciuta ai borghi della Valtellina, si sarebbe ricomposta, in modo artificioso, nei restauri di edifici monumentali come il palazzo Pretorio di Sondrio, a opera dell'architetto comasco Antonio Giussani nel 1915-1918, e il palazzo Besta di Teglio, acquistato dallo Stato nel 1912 grazie all'interessamento di Corrado Ricci e ricondotto al suo aspetto originario di dimora rinascimentale, secondo i principi del restauro filologico «alla Beltrami», dall'architetto Luigi Perrone³⁴, oppure, in maniera quasi paradossale, nell'effimero padiglione lombardo all'Esposizione etnografica nazionale di Roma del 1911, dove l'architetto Luigi Zacchi coadiuvato dai ricordati Giussani e Perrone ricostruì una parte del palazzo tellino e negli interni fece riprodurre ai restauratori e decoratori Gersam Turri e Angelo Menotti il salone dello Zodiaco di palazzo Vertemate, già illustrato e ammirato nel 1897 dalla stessa Wharton³⁵. Ma anche per quanto riguarda il Palazzo Besta, è interessante sottolineare che

31 I tre soffitti, illustrati nel 1881 in occasione dell'Esposizione Nazionale di Milano, vennero venduti nel 1885; uno si conserva oggi nelle Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, un altro giunse poi alla Walters Art Gallery di Baltimora (C.D. Dickerson III, *A Renaissance ceiling in Baltimore from the palazzo Aliverti in Milan*, "The journal of the Walters Art Museum", 63, 2005 [ma 2009], pp. 109-112). Forse per timore di alienazione dei soffitti di Piuro l'Ufficio regionale dei monumenti, antesignano della futura Soprintendenza per i Beni Architettonici, acquisì documentazione fotografica del palazzo (vedi *supra* alla nota 22).

32 G. Angelini, *La patria e le arti. Emilio Visconti Venosta patriota, collezionista e conoscitore*, Pisa 2013, pp. 51-64 (con documentazione).

33 F. Malaguzzi Valeri, *Le tombe dell'Arte? (Sperperi d'oggetti d'arte in Valtellina)*, "Il Marzocco", 37, 10 settembre 1905, p. 2. L'identità dell'antiquario era rivelata da Malaguzzi nella relazione inviata a Roma nello stesso anno di pubblicazione dell'articolo (ACS, AA.BB.AA., III vers., II parte, b. 313, fasc. 599); la si veda pubblicata in G. Angelini, «*Il meglio e il più ha già esulato per sempre*». *Francesco Malaguzzi Valeri e l'esportazione di oggetti d'arte in Valtellina 1901-1907*, "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 61, 2008 [ma 2009], pp. 195-197.

34 I restauri si protrassero dal 1912 sino al 1927 (G. Galletti, *L'architettura*, in G. Galletti, G. Mulazzani, *Il Palazzo Besta di Teglio. Una dimora rinascimentale in Valtellina*, Sondrio 1983, in particolare pp. 109-119, 124-125).

35 R. Pavoni, *Gli arredi lignei fissi*, in *Il Palazzo Vertemate Franchi di Piuro*, a cura di G. Mulazzani, Milano 1989, p. 123. Nello stesso padiglione era ricomposta, probabilmente a opera del famigerato Chiodi, una *stüa*, caratteristico rivestimento ligneo delle dimore storiche valtellinesi, oggetto di disinvolute vendite negli anni precedenti (la *stüa* di palazzo Carbonera a Sondrio si trova oggi in casa Bagatti Valsecchi a Milano).

Perrone ne aveva pubblicato alcuni i rilievi sull'«Archivio Storico Lombardo» già nel 1893, ma solo l'occasione del restauro negli anni dieci e venti ne sancì la fortuna come modello per la decorazione delle case, quasi stabilendo una sorta di circolarità tra tutela del patrimonio e modelli dell'abitare, seguendo l'esempio indicato da *The Decoration of the Houses*³⁶.

2. Gaudenzio e dintorni: Berenson in Valtellina 1912

Non sembra quindi troppo azzardato affermare che, nel primo decennio del Novecento, la Valtellina e il Lario fossero realmente «unhistoried and unconsidered» o, per meglio dire, che la riscoperta critica di quei territori fosse solo ai suoi esordi. A indicarlo sono le vicende relative alle ricognizioni valtelinesi di uno storico dell'arte vicino al *milieu* culturale di Edith Wharton, ovvero Bernard Berenson. La prima incurisione del grande conoscitore in Valtellina risale al 1905, quando vi si recò in compagnia della moglie Mary e dell'amico Guido Cagnola, con i quali, dopo una gita in auto sul lago di Como, raggiunse «a rocky mule path» ad Ardenno, località tra Morbegno e Sondrio, attirato dalla segnalazione di un dipinto di Luini, rivelatasi poi infondata³⁷.

La restituzione critica delle presenze di artisti quali Bernardino Luini, Gaudenzio Ferrari e Fermo Stella nel quadro della pittura del primo Cinquecento valtelinese, fu in effetti un risarcimento faticoso, che non avvenne immediatamente, forse anche a causa della frustrazione dovuta alla dispersione o manipolazione di molte testimonianze. Eppure qualche elemento era già stato offerto all'attenzione degli storici dell'arte, anche se non recepito in modo esauriente e riguardava le opere morbegnesi di Gaudenzio.

Ad esempio, in quella rapida ma infruttuosa escursione del 1905, Berenson non aveva ritenuto necessario sostare a Morbegno per ammirare né la lunetta con la *Natività e angeli musicanti* sul portale di Sant'Antonio (su cui aveva richiamato l'attenzione, in tempi recenti, anche una monografia, abbastanza ben informata, a firma dell'inglese Ethel Halsey³⁸) né la grande ancona lignea di Giovanni Angelo del Maino

36 Infatti, palazzo Besta sarebbe stato ripreso, con adattamenti, nel restauro in forme neorinascimentali della tardo-ottocentesca villa Peduzzi di Olgiate Comasco, edificio ancora in attesa di indagini storiche accurate (si veda, per ora, la scarna scheda SIRBeC online: <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/CO260-00268/>).

37 E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge 1987, p. 28; la notizia è stata di recente ripresa da M. Romeri, *Vincenzo De Barberis a Castione*, in *Arte e fede in Valtellina. Sette secoli di storia nella chiesa di San Martino a Castione Andevenno*, a cura di V. Dell'Agostino, Castione Andevenno 2019, p. 279.

38 E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, London 1904, pp. 14-15. Della Halsey non si hanno purtroppo notizie in merito alla sua formazione e attività; la monografia gaudenziana venne recensita in modo positivo da Herbert Cook su "The Burlington Magazine", IV, 12, marzo 1904, pp. 291-292, e a beneficio dei lettori italiani, da Lisetta Ciaccio su "L'Arte", 8, 1905, pp. 232-234. Sul ruolo del libro della Halsey nel sancire la fortuna internazionale di Gaudenzio, si veda quanto osserva S. Bertelli, *La riscoperta del Sacro Monte di Varallo tra Ottocento e Novecento: il ruolo della fotografia*, "Sacri Monti", 2, 2010, pp. 49-51.

nel santuario dell'Assunta e di San Lorenzo, della quale già nel 1896 un letterato locale, Guglielmo Felice Damiani, sulle pagine del venturiano "Archivio Storico dell'Arte", aveva reso noti i pagamenti per la policromia a Gaudenzio in società con Fermo Stella³⁹. Infatti, nella sezione dedicata al pittore piemontese in *North Italian Painters* del 1907, non si faceva cenno a nessuna delle opere di Morbegno⁴⁰. Nello stesso santuario dell'Assunta, era conservato – e lo è tuttora –, una tela raffigurante la *Natività della Vergine*, già parte della scomparsa cassa della grande ancona lignea di del Maino, che venne riconosciuta opera di Gaudenzio *in primis* dal morelliano Gustavo Frizzoni nel 1871, in una lettera resa nota nella monografia di Colombo del 1881⁴¹.

La paternità gaudenziana sostituiva una tradizionale attribuzione a Luini e fu ripresa nel 1900 da Damiani in un articolo scritto a quattro mani con il pittore Giovanni Gavazzeni, nel quale veniva per la prima volta segnalato agli studi anche il polittico dell'*Assunzione della Vergine* con una attribuzione a Cipriano Valorsa⁴² (fig. 2). A questo modesto pittore grosino del secondo Cinquecento, la storiografia locale a partire dagli anni ottanta del secolo precedente, aveva attribuito una serie di opere che, a seguito di successive verifiche, sono in parte confluite nel catalogo del bresciano Vincenzo de Barberis, attivo tra Alto Lario e Valtellina nella prima metà del XVI secolo⁴³. La «fama usurpata» di Valorsa⁴⁴, che poté presto fregiarsi dell'appellativo di «Raffaello della Valtellina» dovuta a una affermazione di Giovanni Morelli, ospite in valle di Emilio Visconti Venosta⁴⁵, fu una delle ragioni che rallentarono il progresso

39 G.F. Damiani, *Documenti intorno ad un'ancona dipinta da Gaudenzio Ferrari a Morbegno, nella Valtellina, durante gli anni 1520-1526*, "Archivio Storico dell'Arte", s. II, 2, 1896, pp. 306-313.

40 B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, London 1907, pp. 228-232.

41 Il dettaglio della vicenda critica è ora ripercorso in G. Romano, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Varallo, Pinacoteca, 24 marzo-16 settembre 2018; Vercelli, ARCA, 24 marzo-1° luglio 2018; Novara, Broletto, 24 marzo-1° luglio 2018), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2018, p. 349, n. 53. Va osservato, per inciso, che Frizzoni era "di casa" sul Lario e in Valtellina sia per l'amicizia con il circuito di patrioti legati a Emilio Visconti Venosta, che lo ospitò nella sua casa di Grosio (vedi *infra* nel testo), sia per le villeggiature familiari nella villa di Bellagio. Alla chiesa di San Giovanni di Bellagio Giovanni Frizzoni, padre di Gustavo, aveva donato una grande tavola con *Gesù in pietà e santi*, attribuita a Gaudenzio; il dipinto venne esposto anche alla mostra di arte sacra di Como del 1899, con una certa risonanza; ne fanno menzione Taramelli, *Esposizione*, cit. (vedi nota 25), p. 396, e S. Monti, *All'Esposizione artistica. Arte sacra antica XIII*, "Como e l'Esposizione voltiana", 17, 9 settembre 1899, pp. 135-136. Cfr. S. Mara, in *Pane e vino. Tracce del mistero eucaristico nella pittura a Como dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Como, cattedrale, 9 maggio-31 ottobre 2015), a cura di E. Bianchi e A. Straffi, Cinisello Balsamo 2015, p. 90, n. III.2.

42 Il polittico fu oggetto di un maldestro restauro nel 1855, come ricorda un'iscrizione che tramanda anche un'antica attribuzione peruginesca: «Scuola di Pietro Vannucci detto Perugino nel 1500 / Restaurato da Francesco Ganzetti 1855».

43 Gli esordi della fortuna di Valorsa risalgono a un opuscolo del sacerdote Niccolò Zaccaria del 1884, promosso da un gruppo di notabili locali capeggiati da Emilio Visconti Venosta e dal governatore Luigi Torelli (Angelini, *La tutela del patrimonio artistico*, cit. [vedi nota 7], pp. 328-335).

44 *Block notes della mostra*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate [Mendrisio], Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011; Varese, Musei Civici-Sala Veratti, 17 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, M. Tanzi, J. Stoppa, Milano 2010, p. 242.

45 L'affermazione di Morelli era un'accondiscendente, ma in realtà ironica, adesione del critico alle buone

degli studi sulla cultura figurativa del Cinquecento valtellinese, almeno sino alla fine del Novecento. Già Malaguzzi Valeri nel 1905 avvertiva dei pericoli di affidarsi a «opere o di limitato valore critico o stese con vecchi criteri e senza originalità di ricerche, così che vien fatto di trovare attribuiti al Valorsa tutti gli affreschi del secondo Rinascimento»⁴⁶, ma rimase inascoltato. Che si fosse così operata una mistificazione della pittura del Cinquecento valtellinese, è dimostrato proprio dalla vicenda critica del polittico dell'Assunzione, segnalato da Damiani nel 1896 come opera di Foppa o di Civerchio, nominativi che – sia detto *a posteriori* – meglio si sarebbero adeguati al bresciano de Barberis, mentre nel 1900 lo stesso autore si era ormai convinto di essere di fronte a un'opera «delle migliori dell'artista di Grosio»⁴⁷.

A un incontro forzato con Valorsa non poté sfuggire, a distanza di pochi anni, neppure Berenson. A rimediare alla sua frettolosa visita del 1905, il grande conoscitore sarebbe tornato tra le montagne della Valtellina nel giugno 1912, insieme al giovane inglese Cherry Lancelot, all'epoca suo assistente⁴⁸. Negli appunti stesi in quella occasione sono registrate, a Morbegno, sia l'ancona dell'Assunta sia la lunetta di Sant'Antonio, la quale avrebbe poi trovato posto nelle liste pubblicate nel 1932 insieme alla tela della *Natività*⁴⁹. Inoltre, un foglietto dei *Notes Places* di Berenson, sin qui rimasto trascurato⁵⁰, riporta un sommario schizzo del polittico dell'Assunzione, con indicazione dei soggetti dei cinque pannelli, probabilmente ai fini della corretta ricomposizione degli stessi, e della predella⁵¹. Inoltre Berenson annotava la presenza nello stesso santuario di «three heads in fresco» in una cappella laterale, che riconduceva genericamente a scuola di Luini. Si tratta, forse, della *Pietà* nella conca absidale di destra, lacerto della decorazione cinquecentesca della chiesa, descritta nel 1902 da Santo Monti e presentata anch'essa con un'attribuzione al Valorsa⁵².

intenzioni dei suoi amici valtelinesi di consacrare Valorsa a esponente locale del Rinascimento italiano, nell'ottica tipicamente postrisorgimentale di accentramento dei particolarismi. Sulle reali intenzioni di Morelli ha fatto luce, in parte, una lettera di Frizzoni inviata da Grosio nel 1896, nella quale egli esprimeva seri dubbi sulla restituzione del catalogo del pittore (G. Angelini, «*Il culto privato per l'arte antica*». *La collezione d'arte di Emilio Visconti Venosta*, "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 60, 2007 [ma 2008], pp. 287-288).

46 Malaguzzi Valeri, *Le tombe dell'Arte?*, cit. (vedi nota 33), p. 3.

47 Ancora l'attribuzione a Foppa e Civerchio è ricordata, per amore di completezza e informazione, dalla pregevole *Guida* del Bassi, la cui prima edizione risale al 1907 (E. Bassi, *La Valtellina. Guida turistica illustrata*, Milano 1927-1928³, p. 77).

48 E. Bernardi, *Gaudenzio Ferrari secondo Bernard e Mary Berenson*, "Arte lombarda", n.s., 167, 2013, p. 112.

49 B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artist and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932, pp. 190-193.

50 Archivio Berenson, Villa I Tatti, Settignano, *Notes Places, London-Newport, Morbegno* (2), June 18th, 1912.

51 Probabilmente, a seguito del restauro del 1855 (vedi *supra* alla nota 42), due dei quattro pannelli laterali erano stati rimontati invertiti.

52 Monti, *Storia e arte*, cit. (vedi nota 28), p. 335. Non si può trattare invece dell'affresco attribuito a Giovanni Andrea de Magistris nella cappella sinistra, riemerso solo in occasione di restauro nel 1934 (G. Perotti, *Scritti d'arte su Morbegno e la Valtellina. Antologia da "Le vie del bene" 1926-2001*, Morbegno 2004, p. 182).

Berenson era giunto in Valtellina all'inseguimento di Luini ed è ben noto che il pittore di Dumenza fosse una passione giovanile dello storico dell'arte americano, che in Lombardia nella tarda estate del 1889 viaggiava sul Lario, tra Bellagio e Como, facendo poi tappa a Saronno per ammirare gli affreschi luineschi e gaudenziani nel santuario⁵³. Alla sua seconda incursione a Morbegno, l'interesse per Luini si era affievolito ed era maturata la conoscenza di Gaudenzio, ma Berenson non poté esimersi da una breve distrazione verso il «Raffaello della Valtellina», il quale forse gli sembrò una questione aperta così come era apparsa a uno scettico Frizzoni alcuni anni prima⁵⁴. Quali fossero le pezze bibliografiche di riferimento per Berenson è arduo da stabilire. Sembra improbabile che egli conoscesse gli articoli di Damiani e Gavazzeni, mentre gli potevano essere noti sia il volume di Santo Monti del 1902, nel quale era rifluita una parte cospicua della storiografia locale, sia la monografia su Gaudenzio della Halsey del 1904. Infine un'eco dell'interessamento di Ricci e Malaguzzi Valeri per la valorizzazione del patrimonio artistico lariano e valtellinese gli doveva essere giunta per tramite di Cagnola, editore di "Rassegna d'arte", nonché tra gli accompagnatori di Edith Wharton alla scoperta delle ville lombarde⁵⁵.

Il Lario e, ancor più, la Valtellina dovettero veramente apparirgli «unhistoried and unconsidered», come aveva scritto Edith Wharton nel 1902. La conoscenza di Berenson con la scrittrice americana avvenne l'anno seguente, nel 1903, nella villa fiesolana del collezionista Henry Cannon, ma si consolidò in amicizia a partire dal secondo incontro a Parigi nel 1909⁵⁶. Forse Edith gli aveva parlato delle sue *promenades* dalla Svizzera alla Valtellina, e poi anche a Saronno, dove aveva ammirato e confrontato la pittura di Luini con quella di Gaudenzio⁵⁷; o forse è possibile che Bernard avesse letto *Italian Backgrounds*, di cui esiste copia nella biblioteca di Villa I Tatti. In fondo, non è azzardato pensare che proprio negli "scenari" valtellinesi della Wharton, Berenson abbia trovato lo stimolo definitivo per approfondire la conoscenza delle più "romite" testimonianze del Rinascimento lombardo.

53 P. Aiello, *Gustavo Frizzoni e Bernard Berenson*, "Concorso", 5, 2011, p. 8.

54 Vedi *supra* alla nota 45.

55 Il ricordo della Wharton si legge in *Uno sguardo indietro*, cit. (vedi nota 3), p. 112. Su Cagnola e l'ambiente di "Rassegna d'arte" cfr. A. Rovetta, *La "Rassegna d'Arte" di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007, pp. 281-316. Cagnola dovette svolgere un ruolo di cerniera tra circoli culturali e personalità del suo tempo, ma nel caso della Wharton la ricerca è frustrata dalla scarsità di notizie anche epistolari (*Lettere a Guido Cagnola dal 1892 al 1954*, a cura di S. Bruzzese e W. Rotelli, Brescia 2012, pp. 70-71).

56 L. Vertova, *On Gandolfino (And Edith Wharton and Bernard Berenson)*, "The Burlington Magazine", CXXVII, 992, novembre 1985, p. 801.

57 Wharton, *Italian Backgrounds*, cit. (vedi nota 1), pp. 167-169. Le pagine della Wharton sugli affreschi del santuario di Saronno sono tutt'altro che trascurabili e si inseriscono in una più ampia riflessione sui caratteri della pittura lombarda dei primi del Cinquecento. Per una puntuale rassegna della fortuna degli affreschi di Saronno, da cui pur tuttavia la Wharton è esclusa, si veda T. Tovaglieri, *25. Saronno. Santuario della Beata Vergine dei Miracoli*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano 2014, pp. 202-203.



1. Saloon in the Villa Verzemati. XVI century. (Example of frescoed walls and wooden carved ceiling), da E. Wharton, O. Codman jr., *The Decoration of Houses*, London 1897, plate XLIV

2. Vincenzo de Barberis (già attribuito a Cipriano Valorsa), *Politico dell'Assunzione*, Morbegno, santuario dell'Assunta e di San Lorenzo (fotografia del 1962)



UN'AMICIZIA (POCO) DISINTERESSATA: IL RAPPORTO TRA VITTORIO CINI E BERNARD BERENSON*

Stefano Bruzzese

Il maggior critico d'arte mi onorava della sua amicizia. Legatissimo a tutta la mia famiglia, fu ospite nella mia casa di Venezia [...]. Rifiutava di dare giudizi. Io non gliene chiesi mai e questo gli offrì il pretesto per dire [...], ironicamente: Vittorio mi apprezza come uomo [...]. Mi ha ricordato in alcuni suoi scritti e libri. Fui ospite suo ogni volta che andavo a Firenze e da lui conobbi molte personalità, fra le quali il Re Gustavo di Svezia. Lo accompagnai spesso nelle sue visite alle esposizioni o mostre. Era un vero godimento! Insegnava come si guardava un quadro¹.

Con queste poche battute, scritte a matita su un foglietto volante tra vari ripensamenti, Vittorio Cini (1885-1977) profila telegraficamente il suo rapporto con Bernard Berenson (1865-1959).

Quando si parla della straordinaria avventura di Cini come collezionista, il nome di Berenson è sempre citato tra i suoi consiglieri. A lui spetta anche il ricordo forse più celebre della febbrile passione per le opere d'arte del conte ferrarese: «l'unico italiano» di temperamento «faustiano che io conosca», portato da un attivismo inarrestabile a «costruire», «edificare», «creare», a scovare in continuazione oggetti per arricchire quella che si può ben definire una delle più ingenti raccolte private del Novecento italiano².

* Pubblico qui in una versione leggermente rivista e corredata di un apparato di note orientative il mio intervento alla giornata di studio *Lo specchio del gusto. Vittorio Cini e il collezionismo d'arte antica nel Novecento organizzata a Venezia, alla Fondazione Giorgio Cini, il 14 novembre 2017. Un sentito ringraziamento a Ilaria Della Monica e Giovanni Pagliarulo, degli Archivi della Biblioteca Berenson a I Tatti; a Giovanni Agosti, Leo Forte, Alessandro Martoni, Antonio Mazzotta, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta e Carl Strehlke.*

¹ L'appunto, non datato, si conserva nell'archivio degli eredi Cini a Venezia (d'ora in poi AVC), b. P1 34, f. 154. In calce è siglato, sempre a matita, il nome di «Nicky Mariano»: si tratta forse di note predisposte per la storica collaboratrice di Berenson (al secolo, Elisabetta Mariano), magari in previsione della stesura di *Forty years with Berenson*, edito in prima edizione a New York nel 1966.

² B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, Milano 1966, p. 302. Il ricordo, datato 14 maggio 1954, continua: «Lui raccoglie i suoi tesori d'arte perché gli fa piacere comprarli e in parte può darsi per speculazione. Ma San Giorgio è proprio il suo gioiello: la costruzione è quasi finita e arredata con tutta l'eleganza del passato e con tutti i comodi del presente. Percorre il mondo per trovare i tappeti adatti, le tavole, le seggiole, le librerie monumentali, gli armadi, per non parlare della Scuola Navale, di quella per gli artigianelli, del Teatro Verde, della sala da conferenze, di quella da concerti ecc. ecc. Vive per questa creazione; niente lo rende più felice che di mostrarla, felice quanto un bambino che gioca con la rena. Lui stesso resta un bambino ed è la sorgente del suo irresistibile fascino».

Oltre al naturale interesse del conoscitore per questo patrimonio, intrecciando gli stralci dei diari di Berenson pubblicati, i suoi manoscritti e le carte sopravvissute della corrispondenza tra I Tatti e Venezia, si percepisce anche l'intensità di un'amicizia di carattere privato, maturata nel tempo, e di cui è bene provare a rintracciare la nascita e gli sviluppi. Solo così si può valutare la reale ricaduta di questa frequentazione e di questo rapporto sugli orientamenti di Cini nella selezione e nell'allestimento tra le sue abitazioni delle opere acquistate³.

Il primo tentativo di avvicinamento da parte di Berenson deve risalire al 1939, quando si chiudono i lavori di restauro del castello di Monselice, guidati dalla regia di Nino Barbantini. Un'impresa di enorme portata, per l'impegno finanziario e per la concezione degli spazi, arredati secondo un progetto unitario che rispecchia solo in parte ancora il gusto delle case-museo della fine del secolo precedente, con mobili e oggetti d'epoca o in stile in ogni ambiente, un'armeria e una selezione di opere d'arte di secoli diversi distribuite secondo scelte funzionali o esornative (fig. 1). Il tutto immerso in un'atmosfera capace di restituire anche un sentore di *art déco* che tiene conto delle esperienze museografiche maturate da Barbantini negli anni⁴.

Probabilmente sedotto, anzitutto, dalla possibilità di entrare in contatto con Cini e l'enorme quantità di opere che fino a questo momento ha già riunito tra Venezia e Monselice, Berenson gli scrive chiedendo di essere accompagnato in visita al castello. Dai toni cerimoniosi della risposta, inviata da Rimini il 18 agosto 1939, si intuisce che i due non si devono essere ancora conosciuti, almeno non formalmente⁵. E neanche questa sarà l'occasione. Nonostante le buone intenzioni, con la promessa di «profittare» anche dell'invito di Berenson per un soggiorno a I Tatti, il *rendez vous* al castello di Monselice non ebbe luogo, e anzi solo molti anni più tardi Berenson riuscirà a vedere con i propri occhi questo monumento delle fatiche e degli ideali estetici di Barbantini⁶.

3 Un unico riscontro preciso, ma abbastanza significativo nel valutare la possibile influenza di Berenson sulle scelte d'arredamento nell'abitazione veneziana di Cini. La credenza fiorentina di inizio Cinquecento, ampiamente rimaneggiata nel XIX secolo, che il conte acquista, non sappiamo quando, dalla collezione Contini Bonacossi (*Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla collezione Vittorio Cini*, a cura di F. Zeri, M. Natale, A. Mottola Molino, Firenze 1984, p. 62, n. 34) è identica a quella che Berenson si era fatto confezionare per il suo studio ai Tatti. Un manufatto estremamente elegante ammirato anche da Isabella Stewart Gardner, che dopo una visita a Settignano nel 1906 ne chiede una versione in tutto simile a Bardini, ancora visibile nella Long Gallery della sua casa museo a Boston (E. Camporeale, *Il mito di Firenze tra Otto e Novecento. Echi e arredi fiorentini in America*, in *Vespucchi, Firenze e le Americhe*, atti del convegno [Firenze, 22-24 novembre 2012], a cura di G. Pinto, L. Rombai, C. Tripodi, Firenze 2014, pp. 374-376).

4 A. Bettagno, *Nino Barbantini a Monselice e a San Giorgio Maggiore*, in *Nino Barbantini a Venezia*, atti del convegno (Venezia, 27-28 novembre 1992), a cura di S. Salvagnini e N. Stringa, Treviso 1995, pp. 109-113; G. Ericani, *La Casa Museo di Vittorio Cini nel Castello di Monselice e l'allestimento di Nino Barbantini*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre, 2001), a cura di F. Lanza, Feltre 2003, pp. 55-72; *Monselice. La rocca, il castello. Dalla fondazione «Giorgio Cini» alla Regione del Veneto*, a cura di A. Businaro, Cittadella 2003.

5 Firenze-Settignano, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti-The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (d'ora in poi ABB), *The Bernard and Mary Berenson Papers, Correspondence*, 34, 24, f. [1.1].

6 È lo stesso Berenson a ricordare, nell'*Introduzione agli Scritti d'arte inediti e rari* di Nino Barbantini,

Cini del resto in questo periodo è impegnato su tutt'altri fronti. È da poco rientrato da una lunga missione negli Stati Uniti, dove si è recato in veste di commissario generale per la prevista Esposizione Universale di Roma del 1942, con lo scopo ufficiale di ottenere l'impegno per la partecipazione delle istituzioni americane all'evento, e con l'incarico informale di verificare le posizioni del governo di Roosevelt in caso di prevedibili crisi belliche⁷. I mesi che seguono devono essere abbastanza frenetici e l'inizio della guerra a fine anno pone in ultimo piano promesse di incontri e visite di piacere come quelle avanzate a Berenson.

Piacerebbe conoscere qualcosa di più di questo viaggio americano, che a Cini vale anche la conoscenza di Ezra Pound⁸. Al di fuori degli impegni ufficiali, che cosa può

pubblicati nel 1953, che uno dei suoi ultimi incontri con lo studioso ferrarese «fu quando nel 1951 con Vittorio Cini e con lui ci recammo a visitare per la prima volta l'isola di San Giorgio, mentre il grandioso progetto della fondazione Giorgio Cini cominciava appena a delinearsi. Purtroppo il suo desiderio di farmi vedere il Castello di Monselice non fu mai realizzato. Ci sono andato quest'anno. Invitato da Vittorio Cini ed ammirandone il perfetto ordinamento ritrovavo dappertutto le tracce della genialità di Barbantini» (B. Berenson, *Introduzione*, in *Nino Barbantini. Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di G. Damerini, Venezia 1953, p. VII). Nel settembre 1951 aveva visitato il castello Luisa Vertova, riportandone, anche a Berenson, impressioni entusiaste: «dopo il febbrile ritorno dal soggiorno veneziano eccomi nella pace di questi boschi vallombrosiani, presso B.B., che aveva già ricevuto una sua lettera col resoconto della nostra 'invasione'. Restava a me, però, l'altro resoconto da fare, quello del visitatore: un visitatore così entusiasta e affascinato che B. B., con uno dei suoi sorrisi sottili, non sai se compiaciuti o maliziosi, ha concluso: 'sì, Cini è un mago', dando così piena ragione a me, che le dicevo, che la sua casa è fatata. Perché l'incantazione è nelle cose, preziose e belle, ma anche, e forse soprattutto, nel modo come le cose sono sentite e tenute disposte, e questa impressione mi si è confermata a Monselice, dove arrivammo sabato, mentre il sole, volgendo al tramonto, trasfigurava tutto in una luce rosata. Anche lì, in un ambiente disabitato, niente vecchiume, niente museo, niente affastellamento di oggetti: ogni oggetto aveva un suo senso, nel luogo dove era, e si accordava agli oggetti d'intorno, e ogni stanza aveva il suo carattere di ambiente vissuto e vivibile. Penso alla malinconia di certe armerie di musei o palazzi e alla simpatia di quella sua a Monselice, dove le armi stanno in un ambiente consono a loro, lucide e inappuntabili e a portata di mano, come i fucili nelle case di campagna della Maremma frequentate e abitate da cacciatori. Confesso che, col permesso del signor Contini (una guida veramente perfetta!) non ho resistito alla tentazione d'impugnare una o due spade antiche – non mi capiterà mai più nella vita!...» (AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, ff. 2-3, lettera di Luisa Vertova a Vittorio Cini del 12 settembre 1951).

7 M. Reberschak, ad vocem *Cini Vittorio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXV, Roma 1981, p. 627.

8 I.B. Nadel, *Ezra Pound in Context*, New York 2010, pp. 210, 218. Nel 1955 Francesco Messina (sul cui rapporto con Cini si veda la nota 52) coinvolge il conte in una battaglia che porterà nel 1958 alla liberazione del poeta statunitense, detenuto dal 1946 nell'ospedale psichiatrico di St. Elizabeth di Washington. Qui era stato rinchiuso per evitare il processo a seguito delle accuse di alto tradimento e filonazismo avanzate nei suoi confronti a guerra terminata, soprattutto per le trasmissioni radiofoniche realizzate in Italia per l'Eiar (L. Marsiglia, *Liberate Pound*, s.l. 2015). Dopo la dimissione e il successivo ritorno in Italia di Pound, che dal 1962 si trasferisce a Venezia, il rapporto con Cini si infittisce. È ospite abituale della Fondazione sull'isola di San Giorgio, e lo stesso Messina ricorda di averlo finalmente conosciuto di persona nel 1971 a una «colazione» in casa di Vittorio, un anno prima della morte dello scrittore. Sarà Cini, nel 1972, a occuparsi insieme alla figlia di Pound dei suoi funerali, celebrati nella basilica di San Giorgio Maggiore: Nadel, *Ezra Pound*, cit. (vedi sopra), p. 218; A.D. Moody, *Ezra Pound: Poet. A Portrait of the Man & His Work*, III, *The Tragic Years 1939-1972*, Oxford 2015, p. 514. La Fondazione conserva anche la testa in marmo di Carrara dell'autore dei *Cantos*. Originariamente destinata alla sepoltura nel cimitero del Lido, è la prima (1973) delle due copie autorizzate dall'originale di Henri Gaudier-Brzeska del 1914, conservato alla National Gallery of Art di Washington: R. Z[orzi], *Le donazioni di arte contemporanea*, in *La Fondazione Giorgio Cini. Cinquant'anni di storia*, a cura di U. Agnati, Milano 2001, p. 151; G. Bianchi, *Opere del Novecento dalle raccolte d'arte della Fondazione Giorgio Cini*, Verona 2013, pp. 25, 110-113, n. 130.

avere visto? Quali case può avere frequentato, quali musei? È facile, per esempio, che si sia concesso una tappa alla Fiera Internazionale di San Francisco, dove è allestita una mostra con una quarantina di capolavori, dalla *Nascita di Venere* di Botticelli al *Tondo Pitti* di Michelangelo, prestati dall'Italia: un evento nella cui organizzazione era stato anche coinvolto l'anno precedente, insieme al ministro Bottai⁹ (fig. 2). La scelta di dipinti e sculture esposte, al fianco di altre provenienti da musei americani, voleva rappresentare i raggiungimenti più alti dell'antica arte figurativa italiana. Per gli studiosi, l'evento poteva rappresentare una grande opportunità di confronto; per il governo fascista un'abile mossa di propaganda. L'enorme successo dell'esposizione, dove a primeggiare erano soprattutto opere del Rinascimento, è dovuto anche alle predilezioni per gli «Old Italian Masters» che da qualche decennio timonava la formazione di grandi raccolte pubbliche e private dei facoltosi industriali e dei nuovi ricchi d'America che arredavano le loro case con opere d'arte rinascimentali o dell'estremo oriente non più – o non solo – per rievocare un determinato periodo storico, ma per restituire l'immagine di uno stile di vita che grazie alla convivenza con queste opere potesse elevarsi e affinarsi. Fino agli eccessi di ostentazione di lusso sfrenato e personalità eccentriche immortalati, sulla linea del traguardo, dalle celebri carrellate della cinepresa di Greg Toland in *Quarto potere* di Orson Welles (1941) sulla distesa di oggetti che Charles Foster Kane (alias William Randolph Hearst) aveva raccolto nel suo eccentrico castello di Xanadu (alias Hearst Castle a San Simenon). Sulla linea del traguardo perché la guerra spazzerà via quasi completamente questi orientamenti, in parte già mutati al momento dell'incontro tra Cini e Berenson.

È noto del resto quanto abbia giocato l'influenza del conoscitore lituano nel diffondere questi ideali e soprattutto nell'orientare le predilezioni del mercato americano verso la pittura degli antichi maestri italiani¹⁰. Meriti, tra luci e ombre, che lui stesso si

⁹ L. Carletti, C. Giometti, «San Francisco will see Old Masters». La fiera delle vanità del regime nel 1939, «Studi Storici. Rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci», 52, aprile-giugno 2011, p. 480; L. Carletti, C. Giometti, *Raffaello on the Road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma 2016. Durante le fasi di organizzazione della mostra, che da San Francisco sarà poi riproposta anche all'Art Institute di Chicago e al MoMa di New York, Cini è chiamato ad affiancare Ciano nella definizione ultima della selezione di opere da inviare, a seguito della valutazione dell'elenco dei quadri e delle sculture promesse per l'esposizione dai musei statunitensi. Cfr. anche R. Cara, *La mostra di Leonardo da Vinci a Milano tra arte, scienza e politica (1939)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-1940). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*, a cura di M. Toffanello, Mantova 2017, p. 159, dove si ricorda che più o meno nello stesso periodo Cini è aggiornato anche sulle celebrazioni leonardesche in atto a Milano. C'era l'idea di reimpiegare gli allestimenti e i modelli realizzati per l'esposizione milanese nella prevista *Mostra della scienza* all'E42. Per una considerazione sui riflessi delle esposizioni americane soprattutto sulla museografia italiana contemporanea, cfr. D. Bertolini, R. Porfiri, «Una esposizione di carattere eccezionalissimo». 1940: *Italian Masters al MoMA di New York*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia, 1930-1940*, a cura di M.I. Catalano, Roma 2013, pp. 287-327; M.I. Catalano, *Dall'esperienza dell'arte all'estetica. La Sala mostre*, in *La teoria del restauro del '900 da Riegl a Brandi*, a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 190-194.

¹⁰ Si sta qui ovviamente un po' generalizzando su un argomento di portata ampia e complessa, sostenuto da una folta bibliografia, di cui mi limito a rilasciare solo qualche voce ragionata, a partire da A.B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977, e F. Gennari

attribuisce senza mezzi termini in un «pro memoria», una specie di *cursus studiorum* inviato proprio a Cini il 28 novembre del 1940.

La necessità di scrivere di nuovo al conte (lo era diventato nel maggio di quell'anno) nasce questa volta da interessi privati. Come cittadino di uno stato ufficialmente in guerra con l'Italia, Berenson è preoccupato per la sorte della sua casa di Settignano, con la ricca biblioteca, la fototeca e le collezioni messe insieme in decenni di intenso lavoro. Collezionista e mecenate, senatore che gode di ampio ascendente presso i vertici del governo fascista, Cini è individuato come la persona ideale a cui rivolgersi e alla quale ricordare che «questo impulso verso l'arte italiana negli Stati Uniti è dovuto in gran parte alle mie pubblicazioni, alle mie relazioni con collezionisti, direttori di musei e antiquari, al fatto anche che americani colti visitando la mia casa e conversando con me hanno imparato a comprendere lo spirito dell'arte italiana»¹¹.

Dal canto suo Cini risponde di non potere intervenire direttamente, «trattandosi di questione di carattere politico», ma deve essersi preso a cuore la faccenda¹². Nel suo

Santori, *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America, 1900-1914*, Milano 2003. Il ruolo di Berenson nella diffusione del gusto per le opere del Rinascimento italiano in America è sempre ben rimarcato. Bastino, per esempio: C. Saltzman, *Old Master, New World: America's Raid on Europe's Great Pictures 1880-World War I*, New York 2008; Camporeale, *Il mito di Firenze*, cit. (nota 3); E. Camporeale, *Visioni americane d'interni del Rinascimento italiano: dalla Gilded Age agli anni Venti*, "Archivio Storico Italiano", 645, 2015, pp. 483-517. Utile anche il recente *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del Nuovo Mondo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 3 marzo-15 luglio 2012), a cura di F. Bardazzi e C. Sisi, Venezia 2011. Sui tempi di formazione della raccolta di dipinti antichi di Berenson a I Tatti: C.B. Strehlke, *Bernard and Mary Collect: Pictures Come to I Tatti*, in *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di C.B. Strehlke e M.B. Israëls, Milano 2015, pp. 19-40. Le date dell'incontro tra Berenson e Cini coincidono con un momento in cui l'enfasi dei collezionisti americani per l'antica pittura italiana comincia a scemare. Restano comunque significative alcune esperienze di allestimento e organizzazione di raccolte private. Su tutte vale la pena di evocare quella di Samuel Kress, coadiuvato dai Contini nelle scelte espositive del suo appartamento, con sale a tema. Significativo il cambio di rotta evidenziato da fotografie scattate agli interni nel 1950, quando il fratello di Samuel, Rush, riorganizza alcune stanze con dipinti acquistati da lui nei quattro anni precedenti, cioè da quando diventa presidente della Fondazione Kress. Sono spariti le suppellettili e gli affastellamenti decorativi che condividevano l'ambiente con le opere d'arte, ora illuminate con sistemi d'avanguardia messi a punto da un "art lighting expert" della General Electric Company. Cambiamenti sui quali Berenson, che aveva a cuore la collezione, è sempre aggiornato (la citazione è da una lettera di Rush Kress a Berenson del 30 aprile 1948: ABB, *Correspondence, Kress Rush Harrison 1948-1951*, 2/3, f. 56).

11 AVC, b. P1 34bis, f. 1.1; trascritto come *Appendice A* in *La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d'arte*, a cura di A. Bacchi e A. De Marchi, Venezia 2016, p. 439 (con la data del 10 novembre 1940).

12 ABB, *Correspondence*, 34, 24, f. [2], lettera di Vittorio Cini a Bernard Berenson, Roma, 5 dicembre 1940: «Illustre professore, di ritorno a Roma, ho potuto leggere solo oggi la cortese vostra lettera del 28 corrente e gli allegati gentilmente trasmessi. Apprezzo i sentimenti che vi hanno ispirato e che onorano la vostra figura di studioso, e vi ringrazio per le espressioni da voi usate a proposito dell'Italia. Voglio augurarmi che le preoccupazioni da voi manifestate non abbiano fondamento nella realtà e che possiate continuare, per lungo tempo ancora, il vostro lavoro nel paese da voi prediletto. Spiacemi tuttavia dovervi significare che qualunque mia azione intesa a raggiungere il fine da voi desiderato esula dalle mie possibilità, trattandosi di questione di carattere politico». Tra gli «allegati gentilmente trasmessi» Berenson aveva accluso, oltre il citato «pro memoria», copia in traduzione della lettera inviata per perorare la sua causa a Myron Charles Taylor, l'ambasciatore personale di Roosevelt presso la Santa Sede, e della missiva inviata di conseguenza da Taylor al presidente americano, con gli elogi del progetto di Berenson di volere destinare Villa I Tatti, dopo

archivio si conservano infatti copie del dispaccio inviato il 20 dicembre 1941 dal Ministero degli Interni (firmato da Giuseppe Volpi di Misurata) a Silvio Innocenti del Palazzo delle Esposizioni di Roma, con rassicurazione delle «disposizioni impartite dalla prefettura di Firenze perché i coniugi Bernardo e Maria Berenson vengano lasciati indisturbati». Si accompagnano i documenti relativi alla richiesta di un prestito avanzata alla Banca Commerciale Italiana nel marzo 1943 da Filippo Serlupi Crescenzi, ambasciatore al Vaticano dello Stato di San Marino, «sequestratario» e protettore dei Berenson a Firenze nei mesi più cruenti del conflitto; prestito necessario a saldare «l'ingente onere delle tasse, anche arretrate, che gravano sul patrimonio» dello studioso¹³.

Probabilmente entro questa data un incontro tra Cini e Berenson è avvenuto, nello scenario dei Tatti. Lo si ricava da una lettera inviata da Cini il 20 novembre 1945 da Latour de Peilz, la cittadina svizzera sulle rive del lago di Ginevra dove il conte si rifugiò in esilio dopo essere stato prima internato a Dachau, e poi trasferito in una clinica a Friedrichroda, da dove il figlio Giorgio riesce a riportarlo in Italia inscenando una fuga in aereo con il tacito consenso delle autorità¹⁴.

Berenson ha appena visitato, per la prima volta, la sua casa e la sua collezione veneziana, accolto da Giorgio, con il quale stringe subito amicizia¹⁵. Vittorio, che si dispiace di non essere stato suo anfitrione, non può che tornare al «gradito ricordo» dell'ospitalità ricevuta nella casa sulle colline di Settignano, dove «si respira un'atmosfera tanto vibrante»¹⁶. Se non si è trattato di un unico incontro, è stato certo l'avvio di una frequentazione fin qui più che desultoria, e che non coinvolge, a parte Giorgio, nessun altro membro della famiglia.

Il viaggio veneziano di Berenson del 1945, il primo dall'inizio della guerra, è ricordato anche da Nicky Mariano. Fu la figlia dell'ex primo ministro Vittorio Orlando, Carlotta, a organizzarlo, e a chiedere a Giorgio Cini di ospitare lo studioso e la sua assistente, dato che gli alberghi di Venezia erano ancora occupati per la maggior parte dai militari alleati¹⁷. Berenson non aveva avuto occasione, fino a questo momento, di perlustrare le raccolte d'arte di Cini, le cui opere del resto non sono mai citate nelle

la sua morte, ad Harvard, per la creazione di un centro di studio e ricerca destinato soprattutto agli studenti americani (AVC, b. P1 34bis, ff. 1.3-1.5).

13 AVC, b. P1 34bis, ff. 6-8, 34. Sul soggiorno forzato di Berenson in casa Serlupi durante le fasi più concitate del conflitto, si leggano le pagine di diario sparse in B. Berenson, *Echi e riflessioni*, Milano 1950.

14 Sull'esilio di Cini in Svizzera: G. Broggin, *Terra d'asilo. I rifugiati italiani in Svizzera*, Milano 1993, p. 208. Il 6 febbraio 1943 Cini era stato nominato Ministro delle Comunicazioni, carica che conserva solo per pochi mesi, fino al 24 luglio dello stesso anno. L'8 settembre successivo è catturato dai tedeschi e deportato a Dachau.

15 ABB, *Correspondence*, 34, 22, ff. [1-2].

16 ABB, *Correspondence*, 34, 24, f. [3]. A seguire: «anch'io, che misuro la nostra conoscenza sul metro della simpatia che provo per lei, ho l'impressione che essa sia di vecchia data. Mia moglie e le mie figliole manifestano la speranza di fare presto la sua conoscenza personale e le inviano intanto molte cordialità».

17 N. Mariano, *Quarant'anni con Berenson*, Firenze 1969, pp. 311-312. Sul rapporto Orlando-Berenson cfr. P. Simoncelli, *Berenson-Orlando. Scampoli d'un carteggio*, "Archivio Storico Italiano", 173, 2015, pp. 125-140.

edizioni delle “liste” fin qui pubblicate. Solo a partire da questa data si può quindi parlare di un suo rapporto con Cini come collezionista. Eppure in questi anni può avere influito, almeno indirettamente, nella definizione dei gusti di Cini, soprattutto se pensiamo all’allestimento delle opere selezionate per l’abitazione privata nel palazzo di San Vio, così diverso rispetto a Monselice.

Con l’inaugurazione del castello nel 1939 sembra infatti chiudersi definitivamente un’intera stagione del collezionismo di Cini. Dopo il rientro dagli Stati Uniti e durante i primi anni del conflitto, il conte non smette di comprare opere, ma gli interessi paiono ora ritirarsi entro confini più limitati. Un caso a parte sono i numerosi avori, recuperati quasi tutti tra 1940 e 1942, forse per un’affannosa corsa a integrare un settore di oggettistica sfuggito all’orientamento eclettico dell’arredamento di Monselice. Ma è già stato notato che dal 1940 non si registrano più acquisti di bronzi, e molto probabilmente cessano anche quelli di armi e medaglie¹⁸.

La disposizione degli oggetti nella casa di San Vio, un ambiente vivo e abitato a dispetto di Monselice, segue un gusto differente, più razionale e raffinato, che raggiungerà punte di estrema eleganza negli interventi degli anni cinquanta del genio estroverso di Tomaso Buzzi, che qui si può esprimere molto più liberamente, rispetto al suo coinvolgimento funzionale al restauro del castello, nel 1938.

In *Confesso che ho sbagliato*, Federico Zeri, che frequenta Cini a partire dal principio degli anni cinquanta, dichiara apertamente di avere tentato in più occasioni di allargare gli orizzonti conoscitivi del “conte di Monselice”, fissati una volta per tutte nei decenni precedenti il loro incontro. Cerca di convincerlo, per esempio, del valore e dell’importanza dei dipinti del Seicento, ma deve rassegnarsi e ammettere che le scelte del collezionista sono irrimediabilmente segnate «dagli stereotipi di moda all’inizio del secolo e dalle gerarchie di valori fissate dalla cultura anglosassone, da Walter Pater a Bernard Berenson». Una visione della cultura italiana come «progresso dai primitivi all’apogeo del Rinascimento (soprattutto toscano), dopodiché non esistevano che rovine e decadenza, con una breve ripresa nel Settecento veneziano»¹⁹. Considerazioni un po’ semplificative, ma utili a comprendere i confini almeno cronologici in cui si serrano le ricerche e gli interessi principali di Berenson, le cui curiosità e i gusti anche come collezionista vanno ben oltre questi limiti.

Negli anni che seguono il 1945, nonostante la frequentazione tra Cini e Berenson continui a essere piuttosto sporadica, nasce tra i due un’intesa privata che va al di là dell’interesse del conoscitore per le opere della collezione, e si sostiene sulle basi di un profondo rispetto e di reciproca ammirazione. Un’amicizia apparentemente disinteressata, l’unica possibile del resto secondo l’*Abbozzo per un autoritratto* di Berenson,

18 M. Campigli, *Vittorio Cini e la scultura*, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit. (vedi nota 11), pp. 371-387.

19 F. Zeri, *Confesso che ho sbagliato*, Milano 1995, p. 85. Sul rapporto tra Vittorio Cini e Federico Zeri: A. Bacchi, A. De Marchi, *Vittorio Cini collezionista di pittura antica. Una splendida avventura, dal Castello di Monselice alla dimora veneziana, da Nino Barbantini a Federico Zeri*, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit. (vedi nota 11), Venezia 2016, pp. 389-397.

con tutti i limiti imposti dal suo carattere capriccioso²⁰. E con le minime condizioni di garanzia: prima su tutte, il nobile dono di una buona conversazione, che a Cini proverbialmente non mancava.

Così si spiegano le poche battute dalle quali siamo partiti e con le quali il conte delinea il tipo di rapporto intrattenuto con Berenson, e la frase «non gli chiedevo giudizi, e lui non ne rilasciava», che può intendersi vera solo a metà.

Da qui la corrispondenza si divide su un doppio binario: da una parte le lettere tra Cini e Berenson, sempre più affettuose e confidenziali, con promesse di incontri che si susseguono abbastanza regolarmente. Dall'altra i rapporti con la Fondazione, in scambi di missive per lo più tra Luisa Vertova, fototecaria de I Tatti che presto diventa intima di Cini, e Nino Barbantini, sostituito come referente dopo la sua morte nel dicembre 1952 da Silvio Tonello.

Impressiona in questi anni soprattutto l'avidità nella richiesta di materiale fotografico, inviato a pacchi di oltre cento fotografie per volta. «Photographs! Photographs! In our work one can never have enough»²¹. Si sente echeggiare il celebre, vecchio motto di Berenson nelle lettere in cui la Vertova torna con insistenza a chiedere nuove riproduzioni, dichiarando che «la sete» dello studioso per le fotografie «si è attaccata per contagio» anche a lei; o che «promettere è pericoloso, e soprattutto promettere fotografie ai Tatti, che hanno un inesauribile potere di assorbimento in tale materia»²².

E si apre anche qualche spiraglio per sbirciare da dietro le quinte il lavoro quotidiano sui materiali di raffronto. Berenson, scrive la Vertova il 18 gennaio 1952, «fa una netta distinzione fra i libri e le fotografie (tanto è vero che la sua bibliotecaria e la sua fototecaria lavorano indipendentemente per lui), perché per i suoi studi la riproduzione di un'opera d'arte in un libro non gli è sufficiente, ed ha bisogno di riproduzioni staccate di ciascun'opera, per non dover muovere e maneggiare, ogni volta che fa una ricerca o un confronto, una congerie di volumi. Perciò, oltre ai cataloghi di musei e collezioni, ama avere la serie delle corrispondenti fotografie»²³.

20 B. Berenson, *Abbozzo per un autoritratto*, Milano 1949, p. 48: «l'amicizia dovrebbe essere il regno del disinteresse. Di rado, forse mai, mi è accaduto di chiedere a un amico che intercedesse per me o mi procurasse qualche vantaggio materiale».

21 B. Berenson, *Italian Picture of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford 1932, p. X; e cfr. E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Connoisseur*, Cambridge-London 1979, pp. 74-75.

22 AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 4, lettera di Luisa Vertova a Nino Barbantini: «nel costante lavoro di ordinamento e riordinamento del materiale fotografico che abbiamo, mi sono accorta che la scatola di fotografie della collezione Cini, contiene quasi esclusivamente fotografie di dettagli: dettagli che implorano la presenza dei rispettivi 'interi'. La sete che Berenson ha di fotografie si è attaccata anche a me, e sarei tentata di mandarle la lista al completo di tutte le foto della collezione Cini delle quali manchiamo...»; AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 4, lettera di Luisa Vertova a Nino Barbantini del 19 dicembre 1951. Nell'archivio della Fondazione Giorgio Cini si conservano invece le fotografie, rifotografate, delle opere appartenute a Berenson a I Tatti.

23 AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 7, lettera di Luisa Vertova a Vittorio Cini del 18 gennaio 1952.

Oltre ai dipinti, su cui si concentrano le mire principali di Berenson, nel febbraio 1952 l'interesse si estende a tutti gli oggetti della collezione, dagli avori alle sculture, per i quali sono cercate riproduzioni ed elenchi classificatori che, risponde Barbantini, a queste date ancora non esistono, ma sono «in corso di elaborazione»²⁴.

Entro la fine del mese di marzo, Cini è ospite a I Tatti, dove si discute della mostra di Lotto prevista per il 1953. Da una lettera di Barbantini, al quale a quanto pare era stato chiesto di occuparsi della curatela o dell'allestimento, si apprende anche che la sede veneziana per l'esposizione è stata scelta dopo un primo orientamento verso Bergamo²⁵.

La morte di Barbantini, che fino alla fine rimane il principale collaboratore di Cini, è un duro colpo per il conte ferrarese. Berenson, da parte sua, sembra lo stimasse molto. Per cultura e per interessi avevano visioni in parte coincidenti. Le parole con cui introduce il volume che raccoglie gli scritti di Barbantini, edito per volontà di Cini in occasione del primo anniversario della scomparsa dello studioso, vanno al di là della retorica celebrativa, e manifestano un sincero apprezzamento per il suo lavoro e per la sua integrità morale²⁶.

Tra la fine del 1952 e il 1954 gli scambi epistolari tra la Fondazione e la Vertova, che scrive sempre per voce di Berenson, si intensificano. Nell'officina de I Tatti si sta già lavorando all'aggiornamento delle "liste" dei pittori veneziani, che usciranno nel 1957, e il maestro ha bisogno di tornare e ritornare a confrontarsi con le opere, per rivedere e confermare le sue attribuzioni. I viaggi delle fotografie diventano costanti. Sono sempre inviate in duplice copia, una catalogata nella cartella nominata «Fonda-

24 AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 9, lettera di Nino Barbantini a Luisa Vertova del 9 febbraio 1952.

25 AVC, b. P1 34, *Corrispondenza del comm. Barbantini*, f. 8, lettera di Nino Barbantini a Bernard Berenson del 24 marzo 1952.

26 Berenson, *Introduzione*, cit. (nota 6), p. VII. Gli elementi di sintonia tra i due studiosi dovevano essere diversi. Forse avrebbero condiviso anche gli stessi limiti sull'arte contemporanea. Basti solo un confronto tra quanto scritto da Barbantini sull'evoluzione in senso astratto del cubismo di Picasso, «nient'altro che un gioco, curioso e dissoluto, tanto più estroso e volubile quanto più l'estro e la volubilità potevano essere remunerativi» (N. Barbantini, *Arte cubista*, "Veneto Liberale", 14 gennaio 1946; poi in *Scritti d'arte inediti e rari*, a cura di G. Damerini, Venezia 1953, p. 306) e le impressioni a caldo di Berenson a seguito della visita alla sezione romana della celebre monografica dedicata all'artista andaluso nel 1953: «The Picasso exhibition leads me to question whether or not he would have taken to creating more or less representational violet criss-cross patterns had he already discovered his talent for sculpture and genius as a ceramist, especially when his talent as a draughtsman (*seems to have*) failed him. He could have easily spared us his committed plunge into deeper and deeper infantilism that is evident in his attempts of superimposing and chopping up the human head and limbs. No doubt a part of his popularity, stronger than that of Joyce or Eliot, is due to the facility with which his works can be imitated. Anyone can take paints and produce something that is very much like a Picasso and hundreds of these examples are visible in the collection of the Galleria d'Arte Moderna. I find it difficult, with an eye like my own, to distinguish the difference between those and the Picassos. I wonder what the Philistines of the world, 50 years hence, will say about all of this new pathology of the arts» (ABB, *Diaries*, 30 giugno 1953); edito con qualche variante in B. Berenson, *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, Milano 1966, p. 273. Sull'argomento si veda ora M. Dantini, *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse e Picasso: prime ricognizioni a mo' di cronologia ragionata*, "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.", 2019, pp. 269-301, in particolare pp. 286-288.

zione Cini», l'altra sotto il nome dell'artista. Prima dell'archiviazione, una copia viene rispedita a Venezia, da dove rientra dopo che i giudizi di Berenson trascritti sul retro sono riportati nelle schede inventariali della Fondazione.

Giudizi sempre richiesti e attesi, con impazienza, da Cini stesso, anche se non è lui a cercarli in prima persona. Credo si possa affermare con una certa sicurezza che Berenson non sia mai intervenuto direttamente nell'acquisto di un'opera per conto di Cini²⁷. Ma le sue expertise sono state spesso dirimenti per decidere l'alienazione dei dipinti, a volte rivenduti anche poco tempo dopo l'acquisizione.

Da tutto questo traffico di fotografie, annotazioni e giudizi volanti, tra Venezia e Settignano si è accumulata naturalmente una quantità di informazioni utilissime, oggi, per uno studio complessivo sui quadri transitati in collezione Cini. Incrociando i dati inventariali della Fondazione e quelli trascritti sulle foto de I Tatti, purtroppo ridistribuite tra le cartelle degli artisti, sono ancora tante le notizie che possono emergere su passaggi di proprietà, stati conservativi e virate di attribuzione. Notizie in parte sfruttate per il catalogo della Galleria Cini recentemente pubblicato. Ma sarebbe davvero auspicabile uno studio sistematico.

Qui ci si può solo soffermare su qualche esempio, per stare ai dati ricavabili da un controllo sulle carte dell'archivio Cini che mi sono state concesse in visione, dove si conservano anche alcuni sintetici resoconti delle visite di Berenson alla collezione radunata a Venezia. A partire da un'ispezione del 1953, che permette allo studioso di rilasciare una prima attribuzione per dipinti sui quali tornerà più volte a posarsi la sua attenzione. È il caso, per citare qualcuno dei pezzi meno noti, di un pregevole *Cristo crocifisso* polilobato (fig. 3), riferito in collezione a Perugino, che Berenson prova tra i ripensamenti dei suoi appunti ad attribuire allo Spagna²⁸. Un suggerimento mai rientrato nella storia, piuttosto negletta, del dipinto, che dal 1987 è nella Galleria Nazionale delle Marche insieme a un nucleo di altre opere provenienti dalla collezione Cini²⁹.

27 Resta da indagare il rapporto di entrambi con le opere d'arte antica, le sculture in particolare. Un tema credo ancora da approfondire sia per quanto riguarda gli acquisti di Berenson, sia gli oggetti transitati e in parte ancora conservati nella raccolta di Vittorio Cini. Nella biblioteca Cini, gli unici due libri rimasti registrati (il primo con l'*ex libris* «BERNARDI ET MARIAE BERENSON») come dono personale di Berenson (a parte gli scritti dello stesso studioso) sono il catalogo della collezione dei bronzi antichi di John Pierpont Morgan (*Collection of J. Pierpont Morgan. Bronzes. Antique Greek, Roman etc.*, a cura di C.H. Smith, Paris 1913) e un volume sugli affreschi bizantini (Καστοριά, I. Βυζαντινά τοιχογραφία, Thessaloniki 1953).

28 AVC, c. P1 34, b. *Dottor Bernard Berenson*, f. 14.

29 Inv. VC 4464; si trova poi come opera della bottega di Perugino in B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance. Venetian and North Italian Schools*, London 1968, p. 333. Non esiste una scheda inventariale alla Fondazione Giorgio Cini, ma solo un dato d'acquisto nell'inventario manoscritto: «comprato da Roseo nel 1942». Dal 1987 il dipinto è conservato, insieme a un gruppo di opere messe in vendita dagli eredi Cini come «serie di scuola umbro-marchigiana», alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino: D. Ferriani, in *Capolavori per Urbino. Nove dipinti già di collezione Cini, ceramiche roveresche, e altri acquisti dello Stato (1983-1988)*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 1988), a cura di P. Dal Poggetto, Firenze 1988, p. 76, n. 9; F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, I, Milano 1989, p. 279, come seguace umbro di Perugino.

Oppure il bel ritratto di gentiluomo con libro (fig. 4) sul quale Berenson viene interrogato subito dopo l'acquisto. È un quadro che lo intriga e sul quale negli anni torna più volte, segnalandolo in un primo momento nelle vicinanze di Vincenzo Catena, poi di Domenico Caprioli, attribuzione con cui è catalogato nelle liste del 1957³⁰.

Spetta a Berenson il riconoscimento nel tondo con *San Gerolamo penitente* (fig. 5), acquistato probabilmente come opera di Giorgione, di una derivazione del bellissimo quadro di Fra Bartolomeo alla Gemäldegalerie di Berlino³¹. O la prima ricostruzione della storia collezionistica del ritratto Avogadro di Lotto (fig. 6), di cui riesce a ripercorrere i passaggi di proprietà, a partire dalle note accumulate sulle foto del suo archivio con riferimenti ai precedenti proprietari e a diversi stati conservativi del dipinto. Da qui si apprende anche che Jacob Heinemann, il collezionista newyorkese che possiede il dipinto fino al 1941, ne ha fatta realizzare una copia prima di venderlo, con il preciso intento di immetterla sul mercato. E potrebbe essere il quadro entrato nel 1950 al Museum of Fine Arts di San Diego come originale di Lotto³².

30 Inv. VC 6274. B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance. Venetian School*, I, London 1957, p. 53. Dagli inventari della Fondazione Giorgio Cini si ricava che il quadro è «comprato da Levi nel 1954». Berenson lo colloca intorno al 1530, «vicino a Catena, probabilmente Domenico Capriolo (confermato da Suida)». Per Pelliccioli: «Basaiti vicino a Sebastiano del Piombo». Purtroppo dalla fotografia non si legge la scritta sul foglietto in primo piano del ritratto, segnato da lettere che aggiungono motivi di riflessione alla silloge di ritratti veneti con lettere di primo Cinquecento raccolta a suo tempo da N. Thomson de Grummond, *VV and Related Inscriptions in Giorgione, Titian, and Dürer*, "The Art Bulletin", 57, 1975, pp. 346-356. Non si contano inoltre le informazioni sui passaggi di proprietà dei dipinti transitati in collezione Cini recuperabili dai cortocircuiti tra i materiali di Berenson. Un esempio il *Ritratto di gentiluomo* attribuito a Paris Bordone da Berenson (prima era creduto un Tintoretto), oggi a Monselice (inv. VC 6299; A. Donati, *Paris Bordone, catalogo ragionato*, Cremona 2014, pp. 424-425; Bacchi, De Marchi, *Vittorio Cini collezionista*, cit. [vedi nota 19], 2016, pp. 406, 408, 449 nota 87). Il 29 luglio 1955 Tonello risponde a una richiesta di informazioni sul dipinto specificando che l'opera, acquistata da Koestler a Londra, fu portata a Bologna «dove il prof. Levi» la «acquistò dal prof. Fernando Ghedini», che a sua volta l'aveva avuta «da un ingegnere suo amico» (AVC, c. P1 34, b. *Dottor Bernard Berenson*, ff. 43-45).

31 Inv. VC 6186. Dai faldoni della Fondazione Giorgio Cini risulta «comprato da Levi nel 1954». Sono riportati i pareri di Berenson e Zeri a favore di Fra Bartolomeo, e quello di Longhi: «forse Fra Bartolomeo». Sul *San Gerolamo* di Fra Bartolomeo, di cui una seconda versione si conserva a Newark, nell'Alana Collection, cfr. da ultimo A.J. Elen, in *Fra Bartolomeo. The Divine Renaissance*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 15 ottobre 2016-15 gennaio 2017), a cura di A.J. Elen e C. Fisher, Rotterdam 2016, pp. 71-72, n. 2.

32 AVC, c. P1 34, b. *Dottor Bernard Berenson*, f. 33. Berenson ricostruisce i passaggi di proprietà a partire dalle fotografie raccolte nel suo archivio. Può così rendere conto per primo della vendita dagli Avogadro a Carlo Foresti di Milano, poi a Jacob Heinemann a New York, che ne ottiene nel 1938 licenza di esportazione. Il dipinto è suo quando è esposto alla mostra al Museum of Art di Toledo *Four Centuries of Venetian Painting*. Nel 1941 Moschini lo vede già a Monselice, nel castello di Cini, che lo acquista da Contini Bonacossi (R. Battaglia, in *Omaggio a Lorenzo Lotto. Dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra [Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011-26 febbraio 2012], a cura di R. Battaglia e M. Ceriana, Venezia 2011, pp. 152-157, n. 22; Bacchi, De Marchi, *Vittorio Cini collezionista*, cit. [vedi nota 19], pp. 406, 449 nota 90; *The Fine Arts Gallery of San Diego. Catalogue. A Selective Listing of all the Collections of the Fine Arts Society*, San Diego 1960, p. 65, come dono «of the Misses Anne and Amy Putnam», ed «ex coll. Conte Carlo Foresti, Capri, Italy»; B.B. Fredericksen, F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Harvard 1972, p. 112, come copia). Una copia del ritratto, fatta realizzare probabilmente prima dell'alienazione da parte degli Avogadro, è nella collezione della famiglia a Treviso.

Durante le visite sull'isola Tonello non tralascia di registrare direttamente dalla voce di Berenson giudizi di valore espressi davanti alle opere, come avviene, ad esempio, per il *San Giorgio* di Cosmè Tura (fig. 7), dai colori «i più impensati», «insuperabile», e che pone «un abisso» di «fronte a Ercole de Roberti»³³. E non mancano le reazioni, quando al conoscitore è chiesto di esprimersi sui quadri del Sei e del Settecento. Lo fa di malavoglia e subito demanda alla Vertova di scrivere che benché «il professore» si sia pronunciato «su soggetti di epoca 'fuori del seminato'», come «El Greco, Tiepolo, Guardi», «non si pronuncia mai su dipinti stranieri e nemmeno sui primitivi o sui tardi, ma solo sulla pittura italiana del 1300/1400 e 1500»³⁴.

Di fronte al *San Giorgio* di Tiziano (fig. 8) – per lui era un'opera di Giorgione – Berenson si accorge subito che il dipinto è antico, e solo la testa risulta contraffatta, contro i responsi dell'Istituto Centrale del Restauro, che nel 1952 a seguito di un esame aveva avanzato forti dubbi sull'autenticità della tavola. Il volto originale sarà recuperato solo dieci anni più tardi in occasione di un restauro diretto da Valcanover, mentre il dipinto si trova curiosamente citato in un foglietto non datato inviato a Berenson con un elenco di opere Cini proposte in vendita a Samuel Henry Kress, tramite Gualtiero Volterra³⁵. È probabile che lo studioso si sia espresso a sfavore dell'alienazione, e che sia grazie al suo intervento se il *San Giorgio* si è conservato in collezione³⁶.

Per quanto riguarda il rapporto privato tra Berenson e Cini, l'anno in cui la loro frequentazione più si intensifica, e viene a coinvolgere l'intera famiglia del conte, acquisendo l'intimità ricordata nella breve nota da cui siamo partiti, è il 1953.

L'occasione è offerta dal viaggio intrapreso da Berenson in Sicilia, con l'inseparabile Nicky, tra maggio e giugno di quell'anno. Dagli stralci delle pagine del diario dello studioso relative a questo soggiorno, pubblicati nel 1955, sono stati epurati gran parte dei resoconti degli incontri, delle colazioni e dei pranzi conviviali tenuti nelle case di alcuni rappresentanti di quella nobiltà siciliana, in parte decaduta e tendenzialmente afflitta da nostalgie monarchiche, incontrata durante l'itinerario³⁷. E non c'è nemmeno un riferimento a Cini o alla sua famiglia, che pure ospita Berenson e Nicky prima a Palermo (fig. 9) – nella casa della figlia Yana, convolata a nozze a marzo con il principe Fabrizio Alliata, parente stretto di Topazia, la prima moglie di Fosco Maraini – e poi a Taormina

33 AVC, c. P1 34bis, b. *Berenson*, f. 19, visita del 14 maggio 1954. Per il dipinto (inv. VC 6269): L. Siracusano, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit. (vedi nota 11), pp. 171-172, n. 34.

34 AVC, c. P1 34, b. *Bernard Berenson*, f. 33.

35 AVC, c. P1 34bis, b. *Berenson*, f. 20.

36 Berenson, *Italian Painters*, cit. (vedi nota 30), p. 84, come Giorgione, con la specifica: «head modern»; L. Pavanello, in *Capolavori ritrovati della collezione di Vittorio Cini. Crivelli, Tiziano, Lotto, Canaletto, Guardi, Tiepolo*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 8 aprile-15 novembre 2016), a cura di L.M. Barbero, Venezia 2016, pp. 43-44, n. 15.

37 B. Berenson, *Pagine di diario. Viaggio in Sicilia*, Milano 1955. Ma il libro è significativamente dedicato a Lyda Borelli e alla figlia Yana.

(fig. 10), nella casa fatta costruire da Cini per la moglie, Lyda Borelli, che qui sembra passi gran parte del tempo in solitudine, rimuginando sul suo glorioso passato da attrice di film muti, come la Norma Desmond di *Viale del tramonto*. Così la trova Berenson, e la descrive il 22 maggio 1953, in una pagina inedita del suo diario, tracciandone un doloroso ritratto (fig. 11):

Contessa Cini: tutto l'anno nel bouquet di ogni tipo di fiore che cresce in questo paradiso, con vista del mare, del cielo, di romantiche e pittoresche colline frastagliate, un cottage del tipo più lussurioso, una donna invecchiata con una testa nobile e un ventre enorme, con un volto tragico nell'espressione, e impressionante come una figura tragica. L'ovvia ragione è che si sta facendo vecchia, ingombrante, forse si sente fuori di sé e anche abbandonata. Non dubito che sospetti suo marito di tradirla con amanti più giovani e attraenti. La sua vera tragedia è che ha venduto il suo diritto di nascita per un piatto di minestra, il suo genio come attrice per un titolo, per il lusso, per un marito amante e amato, all'inizio, ma a condizione di rinunciare alla sua carriera di attrice, come a dire di esercitare la funzione per cui Dio l'ha creata. Ora soffre di tutta l'inibizione accumulata di un gran rifiuto, di vivere e di avere vissuto contro la sua natura³⁸.

Lyda si lega immediatamente allo studioso, e andrà avanti a scrivergli lettere in cui ogni volta confessa il peggioramento dei suoi stati depressivi e la sua profonda malinconia³⁹.

La preferita di Berenson è comunque Yana, donna intelligente e vivace (fig. 12): con lei gira per le chiese e i monumenti di Palermo e anche da lei riceverà poi lettere di tutt'altro tenore, piene di scherzi e confidenze, sempre nel piacevole ricordo di queste giornate passate insieme⁴⁰.

Il 12 giugno 1953 pranza anche dagli Alliata, dove trova «la signora di casa, una figura elegante, capelli bianchi, tratti affilati, maitresse femme», e suo «figlio maggiore, un deputato, monarchico, elegante alla maniera sud mediterranea, respira arroganza e brama di potere»⁴¹. Nel complesso l'atmosfera un po' asfittica che pervade anche i ricordi autobiografici qui ambientati di Dacia Maraini, figlia di Fosco e Topazia Alliata⁴².

Dei momenti condivisi, a casa di Yana o di Lyda, delle escursioni a Taormina (fig. 13) o al Monte Pellegrino, dove Berenson sale il 5 giugno con Yana, Fabrizio e Fosco Maraini, rimane una serie di fotografie, tra le quali si pescano anche rare immagini a colori dello studioso (fig. 14). Sono in parte scattate da Fosco, amico già da qualche

38 ABB, *Diaries*, 1953, 22 maggio. Riporto per comodità, quando cito i diari di Berenson, traduzioni libere dalle trascrizioni dattiloscritte conservate nell'archivio de I Tatti insieme ai manoscritti originali.

39 ABB, *Correspondence*, 34, 23, *Cini, Countess Lyda Borelli*.

40 ABB, *Correspondence*, 24, 60, *Alliata Cini, Yana*.

41 ABB, *Diaries*, 1953, 12 giugno.

42 D. Maraini, *Bagheria*, Milano 1993, in particolare p. 9.

anno di Berenson, che nel 1950 aveva anche firmato una bella lettera introduttiva al suo libro, davvero esemplare, sul Tibet⁴³.

Il 16 giugno 1953 è la volta del ritratto di Vittorio Cini, altrettanto inclemente rispetto a quello della moglie, e altrettanto sincero nello svelare l'altra faccia del presunto disinteresse dell'amicizia che lega lo studioso al conte:

Vittorio Cini, 68 anni ma sembra più giovane, rimane un 'lebensludtige' giovincello. Bello, ben vestito, allegro (almeno in superficie): l'italiano più faustiano che io abbia mai incontrato. Non da essere comparato, tuttavia, con Alessandro V. Un Thurn und Taxis nell'universo dei suoi interessi e delle sue conquiste. Tanto più un finanziatore nato per ricchezza e posizione. Amando la vita e disponendo di ogni mezzo fisiologico ed economico per realizzarsi, ha ovviamente apprezzato il vino, le donne e il suo lavoro. Il gioco consiste nel collezionare, ma come una gazza alla moda (poiché non sente istintivamente, né capisce), forse perché è diventato un uomo incredibilmente ricco probabilmente tramite speculazione. È all'ultimo momento che io posso intervenire, sospetto non perché venga recepito il mio giudizio, ma per un check-up di quello che i commercianti gli dicono, e forse nell'eventualità di poter usare il mio nome quando decide di vendere. O davvero mi ama per i miei 'beaux yeux'? Comunque è un affascinante 'raconteur'⁴⁴.

Il riferimento all'attivismo faustiano di Cini è reso celebre da un'altra pagina di diario in cui è riproposto, quella pubblicata nei *Pellegrinaggi d'arte* del 1958. Siamo ancora nel 1953, nel mese di ottobre, quando Berenson passa quasi dieci giorni filati a Venezia. Qui torna a visitare la Fondazione sull'isola di San Giorgio, dove rimane impressionato dai lavori intrapresi dal suo primo soggiorno del 1951. È incredibile, scrive, la

somiglianza tra l'originaria intenzione monastica legata ai monumentali edifici esistenti nell'isola e l'idea di Cini di allogarvi, dopo i necessari restauri e adattamenti, l'istituzione di cultura e di civismo da lui fondata. Nel nuovo Medio Evo in cui stiamo sprofondando, si avverte un'altra volta il bisogno d'istituzioni che derivino, da regole e da esigenze funzionali loro proprie, un carattere quasi monastico, per salvare la civiltà e permetterle di progredire. E per civiltà intendo lo sforzo costante di umanizzare la nostra specie [...]; in un mondo oscuro, rumoroso, inceppante, bombardante e guerreggiante come il nostro, simili istituzioni neo-monastiche possono assumere quel compito⁴⁵.

43 F. Maraini, *Segreto Tibet*, Bari 1951; ma la lettera di Berenson a Fosco pubblicata a mo' di prolusione è datata da Settignano il 23 marzo 1950.

44 ABB, *Diaries*, 1953, 15 giugno.

45 B. Berenson, *Pagine di diario. Pellegrinaggi d'arte*, Milano 1958, p. 47 (alla data del 6 ottobre 1953).

Da qui immagino la scelta, nel corredo illustrativo, di accostare il chiostro di San Giorgio a quello del monastero di clausura di San Francesco del Deserto (fig. 15).

Sono anche gli ultimi giorni di apertura della mostra su Lorenzo Lotto, inaugurata il 14 giugno a Palazzo Ducale e curata da Pietro Zampetti; mostra che Berenson visita in compagnia di Cini, prestatore del ritratto Avogadro⁴⁶. Lo studioso è ormai una celebrità, e nonostante il fastidio apparente per l'assillo della stampa, non è certo indifferente alle adulazioni. «Ho provato a guardare il Lotto», scrive nel suo diario, «ma i fotografi continuavano a scattare i loro click e a flasharmi a ogni mia mossa, attirando l'attenzione degli altri spettatori, solo felici di potersi distogliere dalle immagini, e guardare me. Mi chiedo come le vere celebrità, non minuscole come me, possano reggere di fronte a questi scatti continui. L'exasperazione della regina svedese un anno fa a Firenze mostra che anche i reali non ci si possono abituare. I personaggi politici devono farlo, suppongo. Per quanto mi riguarda, un discreto apprezzamento del mio lavoro non mi disturba»⁴⁷. Da questo effluvio di scatti escono anche le foto forse più famose (fig. 16) tra quelle che ritraggono Cini e Berenson insieme, ripresi davanti all'ingresso dell'esposizione o mentre scendono le scale di Palazzo Ducale accompagnati da Nicky Mariano.

La visita alla mostra di un artista, a cui, tanti anni prima, Berenson aveva dedicato una pionieristica monografia, scatena una vera e propria emorragia di ricordi solo in minima parte confluiti tra le pagine dei *Pellegrinaggi d'arte* e che in un futuro dossier sulla fortuna di Lotto varrebbe la pena di riesumare⁴⁸.

La citata raccolta di scritti di Barbantini, presentata nel dicembre 1953, chiude quest'anno di frequentazione tanto intensa tra Berenson e Cini, che l'anno dopo è coinvolto in un'ultima impresa sodale.

È il 29 settembre 1954 quando Berenson annuncia l'imminente arrivo in Italia del re di Svezia Gustavo VI, appassionato cultore di archeologia e antichità, e della moglie, che «viaggiano in stretto incognito sotto il nome di conte e contessa di Gripsholm e sono accompagnati da una dama e da un gentiluomo». Cini dovrebbe prestarsi come *chaperon*: «il mio grande desiderio è che potessero andare con lei a colazione a Maser, fermandosi all'andata a vedere San Niccolò e il Duomo di Treviso e al ritorno il Giorgione di Castelfranco. Un'altra gita della quale avevo parlato al re e

46 *Mostra di Lorenzo Lotto. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 14 giugno-18 ottobre 1953), a cura di P. Zampetti, Venezia 1953. Per il ritratto prestato da Cini: pp. 145, 147, n. 90.

47 ABB, *Diaries*, 1953, 4 ottobre. Berenson subisce lo stesso assedio mediatico durante la visita alla mostra di Picasso, a Milano, sempre nel 1953: Strehlke, *Bernard and Mary Collect*, cit. (vedi nota 10), p. 36.

48 Oltre ad A. Trotta, *Berenson e Lotto. Problemi di metodo e di storia dell'arte*, Napoli 2007, sul rapporto tra Lotto e Berenson si possono ora leggere A. Trotta, *Bernard Berenson e la mostra su Lorenzo Lotto, Venezia 1953*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano 2017, pp. 519-531, e S. Facchinetti, *Bernard Berenson giovane e vecchio, due diverse visioni di Lotto (1895-1955)*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, Treviso 2019, pp. 423-431.

che, data la sua passione per monumenti paleo-cristiani e medioevali, sono sicuro che lo interesserebbe sommamente, è quella di Aquileja, Grado, Cividale e Caorle»⁴⁹. Non esiste un resoconto preciso di questo viaggio, che pure avvenne, e permise l'incontro tra il re svedese e Cini, ricordato nel foglietto di apertura.

Nel 1955, in occasione di un altro viaggio nel Sud Italia, Berenson torna a visitare Lyda, sempre più triste. Vittorio non c'è, è a Venezia⁵⁰. Deve essere questo il periodo in cui Guido Piovene lo intervista, trovandolo «assente dalla vita politica, svogliato degli affari; si occupa della Fondazione, e degli oggetti d'arte; anzi, sparito Barbantini, anche il suo amore per l'arte si è fatto platonico». Parlano «di quadri, di Lorenzo Lotto, di Berenson che a novant'anni sta girando l'Italia in automobile per collaudare i suoi giudizi di cinquant'anni fa»⁵¹. Negli anni seguenti gli incontri si fanno più radi. Cini prova più volte a convincere Berenson a fargli visita, ma i viaggi per lui sono sempre più faticosi.

L'ultima occasione di incontro dovrebbe essere la visita resa da Cini a I Tatti, insieme a Francesco Messina, nel 1959. Era stato proprio Berenson a insistere perché Vittorio gli presentasse questo suo grande amico scultore, che lui ammirava⁵². Ma in

49 AVC, c. P1 34bis, b. *Berenson*, f. 86.

50 ABB, *Correspondence*, 34, 23, *Cini Countess Lyda Borelli*, lettera del giugno 1955. L'anno precedente, nell'agosto 1954, Lyda aveva scritto a Berenson di sentirsi sempre più «triste, chiusa in un freddo senso di inutilità e di noia. In uno di quei momenti in cui le cose scolorano e perdono di contorni». Questi sbalzi di umore, denunciati anche in una missiva del marzo 1956, sono la probabile causa del ricovero «in clinica» di Lyda, nel luglio dello stesso anno. Lo annuncia a Berenson una lettera di Vittorio (ABB, *Correspondence*, 34, 24, *Cini Count Vittorio*).

51 G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano 1957, p. 32.

52 Il rapporto tra Cini e Messina merita una messa a fuoco che rimando a un'occasione più appropriata. È l'artista siciliano a rievocare l'origine della loro lunga frequentazione: «la mia amicizia con Vittorio Cini (sono passati tre anni dalla sua morte) ebbe inizio nel 1949, quando egli perse il figlio in un incidente aereo. Ma la nostra conoscenza era vecchia. Nell'anteguerra, dal 1922 in poi, lo vedevo ogni due anni a fianco di Giuseppe Volpi, presidente della Biennale d'Arte di Venezia» (F. Messina, *Care, grandi ombre. Ritratti di artisti e scrittori del '900*, a cura di V. Scheiwiller, Milano 1985, p. 20). Nei suoi ricordi autobiografici, Messina attribuisce invece la decisione di passare dalla bottega di marmista, dove lavorava da giovane, alla scuola di scultura alla sua passione per la futura moglie di Cini [ripetizione]. Dopo averla vista recitare ne *Ma l'amor mio non muore*, un muto diretto da Mario Caserini nel 1913, e avere trascorso «circa un mese nello stordimento» suscitato dal «fascino dell'attrice [...], la passione per la Borelli si mutò in passione per la scultura» (F. Messina, *Poveri giorni. Frammenti autobiografici, incontri e ricordi*, Milano 1974, pp. 39-41). Messina è autore di diverse opere commissionate da Vittorio Cini. Come il grande rilievo bronzeo con *San Giorgio e il drago*, emblema della Fondazione veneziana (con il bozzetto conservato a Palazzo Cini), o la poco nota *Via Crucis* un tempo nella chiesetta del Centro Arti e Mestieri fondato sull'isola di San Giorgio da Cini (dove oggi si trovano «Le stanze del vetro» e il centro espositivo «Le sale del Convitto»), esposta nella cappella dei Morti nella basilica di San Giorgio. Lo scultore realizza anche tra il 1951 e il 1952 i ritratti in terracotta policroma di Yana (fig. 17) e Minna Cini (E. Princi, in *Francesco Messina. Ritratti*, a cura di A. Paolucci, Milano 1997, pp. 260-261, nn. 69-70). Di quest'ultimo si conserva un disegno preparatorio (P.B. Conti, in *Gli occhi di Messina: disegni, sculture, stampe, pastelli*, catalogo della mostra [San Severino Marche, Fondazione Salimbeni per le Arti Figurative, 3 luglio-22 agosto 1993], San Severino Marche 1993, p. 60, n. 6). È «dono della contessa Volpi di Misurata» un esemplare del ritratto bronzeo del cardinale Schuster ancora oggi conservato in Fondazione (Venezia, Archivio Fotografico Fondazione Giorgio Cini [d'ora in poi AFGC], N.F.G.C. 920, 1955); omaggio dello stesso artista all'istituzione veneziana il grande nudo femminile de *L'estate* nel Chiostro Palladiano. Spetta a Messina anche il disegno della statuette del

questo caso lo cattura nella sua casa di Settignano con un intento preciso. Ha letto uno scritto di Messina sulla *Pietà* Rondanini di Michelangelo e sa che l'artista ha tenuto una conferenza anche sulla *Pietà di Palestrina*, allora al centro di accesi dibattiti attributivi. Questo incontro ha dato vita anche a una delle pagine più belle dei frammenti autobiografici di Messina, che ricorda come Berenson lo avesse condotto con maestria a parlare dell'argomento, adulandolo in continuazione. Voleva sentire da uno scultore le ragioni tecniche per le quali si potesse attribuire la *Pietà di Palestrina* a Michelangelo. Lo lasciò parlare a lungo, mostrandosi entusiasta delle sue conclusioni, e salutandolo con riconoscenza. Pochi giorni dopo esce sul "Corriere della Sera" un elzeviro, probabilmente già pronto al momento della discussione, nel quale Berenson propone di attribuire la scultura al giovane Bernini⁵³. Una delle ultime recite di quel grande attore che fu Berenson.

La notizia della sua scomparsa, di lì a poco, raggiunge Cini con la freddezza di un telegramma di Nicky Mariano: «BB: spirato dolcemente stasera abbracci»⁵⁴.

"Premio San Giorgio per il cinema", istituito da Vittorio Cini in concomitanza con la Biennale ed elargito dal 1956 al 1968. Facevano parte della collezione Cini anche il *Narciso del Brenta* e il *Narciso* oggi in collezione privata. Per le opere di Messina in collezione Cini cfr. Bianchi, *Opere del Novecento* (cit. nota 8), pp. 8, 18, 22, 25, 134-143, nn. 146-154.

⁵³ Messina, *Care, grandi ombre*, cit. (nota 52), p. 22. Gli interventi sulle *Pietà* sono stati poi pubblicati in Messina, *Poveri giorni* (cit. nota 52), pp. 295-306, dove, per la *Pietà di Palestrina*, è recisamente contrastata l'attribuzione a Bernini.

⁵⁴ AVC, c. P1 34bis, b. *Berenson*, f. 119.



1. L'armeria del castello di Monselice in una foto storica



2. La sala 3 della mostra *Masterworks of Five Centuries* (San Francisco, 1939)

3. Seguace di Perugino (Giovanni di Pietro, detto Lo Spagna?), *Cristo crocifisso e angeli*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

4. Pittore veneto, *Ritratto di gentiluomo con libro*, ubicazione sconosciuta





5. Copia da Fra Bartolomeo, *San Gerolamo penitente*, ubicazione sconosciuta

6. Lorenzo Lotto, *Ritratto Avogadro*, collezione Cini



7. Cosmè Tura, *San Giorgio*, collezione Cini

8. Tiziano, *San Giorgio*, collezione Cini

9. Yana Cini, Nicky Mariano, Bernard Berenson, Vittorio Cini e Fabrizio Alliata a Palermo, 1953





10. Nicky Mariano, Vittorio Cini, Bernard Berenson e Lyda Borelli a Taormina, 1953



11. Lyda Borelli e Bernard Berenson a Taormina, 1953



12. Yana Cini fotografa Bernard Berenson e Vittorio Cini, 1953

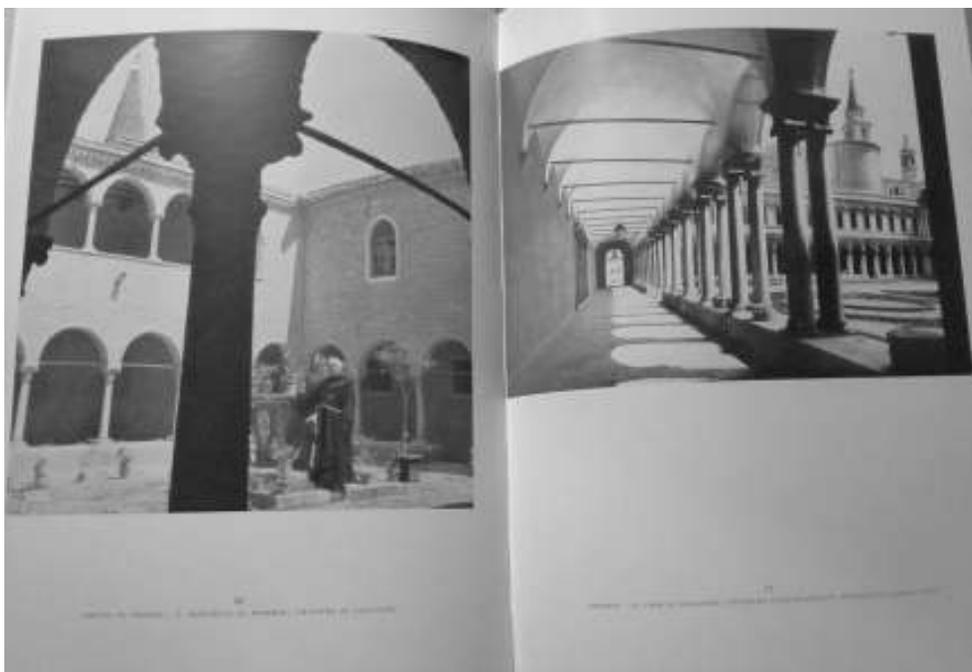


13. Bernard Berenson e Vittorio Cini a Taormina, 1953



14. Bernard Berenson a Taormina, 1953

15. Da B. Berenson, *Pagine di diario. Pellegrinaggi d'arte*, Milano 1958



16. Bernard Berenson e Vittorio Cini a Venezia, alla mostra di Lorenzo Lotto, 1953

17. Francesco Messina e Yana Cini con il suo ritratto





ANTONIO MORASSI, GIULIO CARLO ARGAN, ROBERTO LONGHI E LA RISCOPERTA DEL CARAVAGGIO DI CASA BALBI A GENOVA (1939-1952)

Giulio Zavatta

Il ruolo di soprintendente ricoperto a Genova da Antonio Morassi (1893-1976) durante la Seconda guerra mondiale mise lo studioso nella condizione di perlustrare molte collezioni, pubbliche e private, al fine di organizzare la salvaguardia delle opere d'arte nel periodo bellico¹. Durante questa sua mansione ispettiva lo storico dell'arte goriziano poté così prendere visione di numerosi dipinti custoditi nei palazzi genovesi e in questo contesto ebbe modo di vedere le opere conservate in casa Balbi, appuntando la sua attenzione in particolare sulla *Conversione di san Paolo* di Caravaggio, oggi in collezione Odescalchi, che sarà oggetto di questo studio, e sulla *Sacra conversazione* di Tiziano ora conservata presso la Fondazione Magnani Rocca, scoperta «in un solatio pomeriggio primaverile del 1940»².

Il dipinto del Cadorino (fig. 1) vantava un'importante risonanza negli studi ottocenteschi: segnalato già da Crowe e Cavalcaselle³ nella loro monografia su Tiziano e ribadito come autografo da Morelli⁴ in opposizione al parere di Mündler che aveva proposto un'attribuzione a Licinio⁵, era stato trascurato dagli studi per alcuni decenni e riproposto all'attenzione proprio da Morassi nell'immediato dopoguerra⁶. Il soprintendente di Genova, inoltre, lo espose in due occasioni: la *Mostra della pittura antica in Liguria* del 1946⁷ e tra i *Capolavori della pittura a Genova* nel 1951⁸. Riportato alla

1 F. Boggero, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova negli anni del secondo conflitto mondiale*, in *Antonio Morassi: tempi e luoghi di una passione per l'arte*, a cura di S. Ferrari, Udine 2012, pp. 173-190.

2 A. Morassi, *Il Tiziano di Casa Balbi*, "Emporium", CIII, 617, 1946, p. 207.

3 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1878, II, pp. 414-415.

4 G. Morelli, *Die Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig 1890, p. 317.

5 O. Mündler, *Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone*, Leipzig 1870, p. 75.

6 Morassi, *Il Tiziano di Casa Balbi*, cit. (vedi nota 2), pp. 207-228. La campagna fotografica per l'articolo di "Emporium" è tuttora conservata nell'Archivio e Fototeca Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia (d'ora in poi AFAM), unità 213. La fotografia inv. 28204 mostra un'immagine del dipinto con segnato «Galleria Balbi, Genova» e «Notif. N. 17» (foto B.N. Marconi, Genova). Le foto realizzate per l'articolo furono realizzate dal fotografo Renato Gasparini di Genova (invv. 28206-28223) e alcune di esse recano un'annotazione di Morassi con la data: «Novembre 1943». Nelle didascalie della pubblicazione del 1947 Morassi omise il nome del fotografo, avocando le riproduzioni alla «Soprintendenza – Gallerie Genova».

7 *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento*, a cura di A. Morassi, Milano 1946, pp. 64-66, n. 53.

8 A. Morassi, *Capolavori della pittura a Genova*, Milano 1951, pp. 98-100, n. 135.

conoscenza, il dipinto fu confermato senza eccezioni a Tiziano dalla critica successiva⁹, che riconobbe a Morassi la riscoperta di un'opera inspiegabilmente «ignorata dalla letteratura critica moderna»¹⁰.

Il caso del Caravaggio di casa Balbi fu invece più complicato e la paternità della sua riscoperta vide, come argomentremo, l'ingerenza di Giulio Carlo Argan, che pubblicò per primo la notizia a seguito del fallimento di una progettata pubblicazione di Morassi, e di Roberto Longhi. La vicenda avvenne durante il periodo bellico, quando l'urgenza di studiare e pubblicare la scoperta fu resa difficile a causa delle difficoltà editoriali del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte e per una certa riluttanza dei proprietari nel far eseguire un'adeguata campagna fotografica. Una serie di carte conservate presso l'Archivio e Fototeca Antonio Morassi del dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia consente di ricostruire l'intricata trama degli eventi.

Antonio Morassi in casa Balbi: la riscoperta del Caravaggio

L'8 agosto 1940 Antonio Morassi, nella funzione di soprintendente di Genova, scriveva alla marchesa Camilla Balbi Piovera chiedendo «per un mio studio su Michelangelo da Caravaggio, che vorrei pubblicare prossimamente, avrei bisogno di una fotografia del dipinto “La Conversione di S. Paolo” che potei ammirare l'anno scorso, grazie alla Vostra gentile concessione, nel Vostro ospitale palazzo»¹¹. Si propose quindi di mandare un «fotografo provetto» e di recare meno incomodo possibile, chiedendo di poter riprendere anche qualche particolare dell'opera che aveva visto già nel 1939.

Il giorno dopo Morassi scrisse anche al marchese Luigi Balbi Piovera: «in questi giorni vi ho cercato per chiedervi un favore» ma rilevando la sua assenza giustificò il fatto di aver scritto alla madre di questi «pregandoLa di una fotografia del quadro del Caravaggio»¹². Specificò quindi che stava lavorando sul pittore milanese e che l'aggiunta del dipinto Balbi «costituirebbe un punto di grande importanza nel mio lavoro». La marchesa Camilla rispose a Morassi solo il 14 agosto da Rapallo: «mi dispiace non poter aderire alla sua richiesta perché assente e anche, dato il momento attuale, l'appartamento è chiuso, ed i dipinti tutti coperti»¹³. Il 19 agosto Morassi ringraziò la

9 Limitandosi ai casi più autorevoli e più prossimi alla pubblicazione di Morassi: R. Pallucchini, *Tiziano*, Bologna 1953, p. 74; B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance. Venetian School*, London 1957, p. 186; F. Valcanover, *Tutte le pitture di Tiziano*, Milano 1960, I, pp. 19-20.

10 G.A. Dell'Acqua, *Tiziano*, Milano 1955, p. 109, n. 20.

11 AFAM, unità 17A, fascicolo “Caravaggio”, lettera di Antonio Morassi alla marchesa Camilla Balbi Piovera, 8 agosto 1940.

12 Ivi, lettera di Antonio Morassi al marchese Luigi Balbi Piovera, 9 agosto 1940.

13 Ivi, lettera di Camilla Balbi Piovera ad Antonio Morassi, 14 agosto 1940.

nobile insistendo tuttavia: «interpreto il Vostro scritto nel senso che, ritornata in sede, e riaperto il Vostro appartamento, consentirete gentilmente a rimuovere la coperta del dipinto del Caravaggio ed a farlo fotografare»¹⁴.

La tavola, in verità, non era ignota: citata come opera del Merisi nel testamento di Francesco Maria Balbi del 1701¹⁵ e dalle guide storiche genovesi, che spesso ne sottolineavano la sorprendente bellezza¹⁶, fu menzionata da Burckhardt¹⁷ e da Suida¹⁸ come originale. Tuttavia era in progresso di tempo scivolata verso l'anonimato e non fu riconosciuta autografa nel 1916 da Witting¹⁹ e Longhi²⁰, che la propose a Gentileschi. Da quel momento in poi, come avvenne nel caso del Tiziano sopra menzionato, per alcuni decenni l'opera non venne presa in considerazione dagli studi, uscendo di fatto dal catalogo di Caravaggio.

Dopo questi documentati tentativi del 1940, per circa due anni le carte tacciono, ma si immagina che Morassi, pur in tempo di guerra, fosse riuscito a realizzare, forse in proprio, qualche fotografia, pur mancando dei dettagli necessari per la pubblicazione.

Il carteggio prosegue dunque con una lettera a Valerio Mariani (1899-1982), storico dell'arte e segretario del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma, nella quale Morassi il 7 aprile 1942 riferisce:

come d'intesa, ti rimetto, qui unite, le due fotografie delle opere che ti ho proposto di illustrare in due fascicoli della collana del tuo istituto: Conversione di S. Paolo del Caravaggio; Madonna di Casa Balbi di Tiziano. Per quanto deficienti, le due riproduzioni serviranno a darti l'idea della eccezionale importanza degli originali. Naturalmente, come ti dissi, le fotografie si dovranno rifare, con abbondanza di particolari (e magari a colori), quando l'istituto accetterà – come spero – la mia proposta²¹.

14 Ivi, lettera di Antonio Morassi alla marchesa Camilla Balbi Piovera, 19 agosto 1940.

15 M. Marini, *Caravaggio "pictor praestantissimus"*, terza edizione riveduta e aggiornata, Roma 2001, p. 448: il testamento «reso noto da M. Labò, Genova, Archivio di Stato». Si tratta di Mario Labò, e la scoperta fu menzionata per la prima volta da A. Morassi, *Il Caravaggio di Casa Balbi*, "Emporium", CV, 627, 1947, p. 102 nota 9.

16 C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello a Genova, etc.*, Genova 1766, p. 168 (ed. 1780, p. 188): «è qui sorprendente nella principal facciata un quadro di Michelangiolo Caravaggio mostrante la caduta di S. Paolo»; C.-N. Cochin, *Voyage in Italie*, Paris 1763, III, p. 280; F. Alizeri, *Guida illustrata per la città di Genova*, Genova 1847, p. 78: «una gran tavola della Conversione di S. Paolo attira sulle prime gli sguardi di chi entra, e lo sorprende per la forma, che ogni altra pittura, ovunque ci volgiamo, sembra ancella di questa. Ne è autore Michelangiolo da Caravaggio, e l'opera rimonta al primo suo stile, quando governandosi sugli esemplari del Giorgione, non avea per anco adottato quell'ombrar fosco e caricato che domina nel comune delle sue opere ed è quasi un ritratto dell'indole e de' costumi di lui».

17 J. Burckhardt, *Der Cicerone*, quinta edizione a cura di W. Bode, Leipzig 1884, II, pp. 817-818.

18 W. Suida, *Genua*, Leipzig 1906, p. 158 («Berühmte Kunststätten», 33).

19 F. Witting, *Michelangelo da Caravaggio*, Strasbourg 1916.

20 R. Longhi, *Gentileschi, padre e figlia*, "L'arte", 19, 1916, p. 275 nota 38.

21 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 7 aprile 1942.

Le missive conservate nel suo archivio testimoniano dunque che già nel 1942 lo studio aveva preso contatti per la pubblicazione dei due capolavori ritrovati. Preoccupato di mantenere il primato di queste scoperte, Morassi aggiunse un'accurata raccomandazione a Mariani: «non ho bisogno di pregarti di non mostrare a nessuno (salvo, beninteso, al Presidente del tuo Istituto e a quello del Poligrafico, se necessario) le due fotografie, che hanno carattere, come ben sai, riservatissimo, e che pertanto vorrai in cortesia rimandarmi, poiché sono le uniche che dei dipinti possiedo»²² (figg. 2-3).

Il 22 aprile Mariani rispose scusandosi per il ritardo e accusando l'arrivo «delle fotografie delle due splendide opere da te trovate»²³. In seguito aggiunse: «il Caravaggio soprattutto è una cosa fondamentale e mi sembra risolva chiaramente tanti quesiti sui rapporti tra Caravaggio giovane e il mondo romano: per esempio la “cappella Paolina” di Michelangelo!»²⁴. Il giudizio di Mariani è particolarmente significativo perché lo studioso e docente universitario si era occupato di Michelangelo Merisi, essendo note le sue lezioni sull'argomento²⁵. Mariani aveva inoltre collaborato con l'Istituto Luce per una breve pubblicazione su Caravaggio nel 1930²⁶ all'interno della collana “L'arte per tutti”, e in seguito avrebbe licenziato una monografia sull'artista nel 1973²⁷.

Nella stessa lettera rassicurò Morassi: dopo aver parlato con i vertici dell'istituzione riguardo alla pubblicazione avrebbe rispedito le fotografie. Il giorno seguente il presidente dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, l'archeologo Roberto Paribeni (1876-1956), scrisse a Morassi riferendo che il segretario Mariani gli aveva mostrato le due fotografie delle «belle opere che Voi offrite in pubblicazione all'Istituto», e avanzò l'ipotesi di pubblicarle insieme in un unico fascicolo, poiché provenienti dalla medesima collezione²⁸. Richiese dunque di attivarsi per avere delle ottime fotografie ricordando che l'Istituto avrebbe potuto partecipare alle spese per le riproduzioni. Il progetto fu dunque accolto positivamente e avviato immediatamente a una fase esecutiva.

Il 5 maggio Morassi rispose che avrebbe acconsentito a pubblicare insieme i due dipinti, ma riferì altresì di avere lo studio su Tiziano già pronto, mentre quello su Caravaggio mancava finanche della raccolta del materiale bibliografico e di confronto²⁹. Sempre il 5 maggio Morassi scrisse anche a Mariani ringraziandolo di essersi adoperato

22 *Ibidem*.

23 Ivi, lettera di Valerio Mariani ad Antonio Morassi, 22 aprile 1942.

24 *Ibidem*.

25 V. Mariani, *Tre artisti dell'età barocca: Caravaggio, Borromini e Bernini*, lezioni del corso di Storia dell'Arte Moderna a cura di A. Videtta, Napoli s.d.

26 V. Mariani, *Caravaggio*, Roma 1930.

27 V. Mariani, *Caravaggio*, Roma 1973. Significativa l'assenza di questo volume tra quelli della biblioteca di Antonio Morassi, oggi conservata presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

28 AFAM, unità 17A, fascicolo “Caravaggio”, lettera di Roberto Paribeni ad Antonio Morassi, 23 aprile 1942.

29 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Roberto Paribeni, 5 maggio 1942.

to con il presidente, esprimendo tuttavia dubbi sull'opportunità di pubblicare insieme i due inediti dipinti³⁰. Rimostranze alle quali Mariani rispose il 28 maggio appoggiando però l'idea del presidente di fare un unico fascicolo³¹. Il 10 giugno 1942 Morassi scrisse ancora a Mariani pregandolo di far avere al marchese Balbi una lettera del presidente Paribeni con la richiesta di poter eseguire fotografie dei dipinti di Caravaggio e di Tiziano «significandogli il vivo interesse dell'Istituto di pubblicare quelle pitture in una lussuosa monografia»³². La lettera viene descritta da Morassi come necessaria azione per vincere il «temperamento assai restio dei proprietari», sicché «occorrerà qualche bella frase per solleticare il loro amor proprio»³³. Il primo agosto 1942 Morassi tornò a sollecitare Mariani per l'invio della lettera ai marchesi Balbi, che evidentemente non era ancora stata spedita³⁴. Una copia della richiesta inviata da Paribeni ai nobili genovesi, protocollata con il numero 5657, porta la data 5 agosto 1942³⁵: finalmente erano stati mossi i passi ufficiali per poter riprodurre i due capolavori. In questo documento viene descritto il progettato volume di Morassi che non fu mai pubblicato: «La monografia, corredata di grandi tavole, avrà aspetto lussuoso, trattandosi d'illustrare due opere così fondamentali; ma per questo sarebbe necessario eseguire ottime fotografie di particolari dei due quadri, anche per confermare sempre meglio l'attribuzione ai due grandi artisti»³⁶. Tuttavia, viste le difficoltà a giungere alla pubblicazione, la riservatezza assoluta chiesta da Morassi due anni prima non venne mantenuta: lo studioso goriziano inviò per questo una lettera, purtroppo non pervenutaci, a Giulio Carlo Argan (1909-1992) che possedeva una copia delle fotografie ed era intenzionato a pubblicare notizia del Caravaggio Balbi in un suo «volume», una progettata monografia su Caravaggio rimasta solo dattiloscritta. A questo punto Morassi, incalzato e nel timore di veder anticipata la sua scoperta, chiese conto dello stato di avanzamento dei lavori all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, ma Mariani il giorno dopo rispose scusandosi: «abbiamo avuto un periodaccio piuttosto agitato in cui qualche iniziativa ha un po' segnato il passo. Ora abbiamo riparato, con la lettera che ti mando in copia, e speriamo che questo possa avere la certezza che si pubblicherà la splendida coppia di capolavori»³⁷.

Il 24 agosto 1942 entrò quindi in gioco Giulio Carlo Argan che inviò a Morassi una lettera nella quale ammetteva di avere le riproduzioni, ma al contempo cercava di sanare questa situazione assicurando il collega:

30 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 5 maggio 1942.

31 Ivi, lettera di Valerio Mariani ad Antonio Morassi, 28 maggio 1942.

32 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 10 giugno 1942.

33 *Ibidem*.

34 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 1° agosto 1942.

35 Ivi, lettera di Roberto Paribeni ai marchesi Balbi Piovera Pallavicino, 5 agosto 1942.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, lettera di Valerio Mariani ad Antonio Morassi del 6 agosto 1942.

Caro Morassi,

[...]

Ho avuto una fotografia del Caravaggio Balbi che, a quanto ne so, stai pubblicando: è una meraviglia. Naturalmente dovrò menzionarlo nel mio volume, ch'è ormai in bozza. Perciò vorrei sapere quando uscirà il fascicolo dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte in modo da potermi regolare per citare il tuo lavoro e per evitare che il mio volume abbia a uscire prima del tuo. Se mi saprai dire con esattezza il titolo del tuo saggio, l'includerò fin d'ora nelle note. Insomma, mentre (com'è ovvio) non mi passa neppure per l'anticamera del cervello di soffiarti una troppo legittima precedenza, vorrei poter dare un termine preciso all'editore che strepita³⁸.

Non abbiamo la risposta di Morassi, ma lo storico dell'arte goriziano ha conservato un'ulteriore missiva di Argan inviata in questo momento cruciale, speditagli il 30 agosto successivo:

Caro Morassi,

rispondo subito alla tua lettera, e prima di tutto per rassicurarti – se pur ve ne fosse bisogno dopo quanto ti scrissi – che da parte mia non ti sarà tolta la priorità, che ti spetta, nella pubblicazione del Caravaggio Balbi. Ma non credo che tu possa accusare alcuno di scarsa discrezione; poiché io ebbi la fotografia da tutt'altre fonti che quella che sembri supporre. Ma bada che il quadro era già stato fotografato da tempo: e te lo provi il fatto che il Longhi mi diceva alcune settimane or sono d'averne, e non da ora, copia. Anzi, io ho ragione di pensare che proprio da quella prima ripresa dipenda la copia che m'è giunta alle mani; e non da quella che tu hai fatto fare per la tua pubblicazione. Comunque – se vuoi ricambiare la confidente amicizia che conto di averti dimostrato – ti prego di non prendertela con nessuno: bastandoti l'assicurazione, che ti rinnovo, ch'io non pubblicherò la fotografia, a meno che il tuo volume non sia già uscito quando s'impagnerà il mio. Abbiti, caro Morassi, i miei più cordiali saluti.

Il tuo

Argan

Proprio mentre Morassi desiderava accelerare la pubblicazione del suo volume, ricevette una sconcertante lettera da Mariani che riferiva la risposta dei marchesi Balbi all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte: «è una gentilissima risposta in cui aderiscono in pieno al nostro desiderio ma avvertono che i quadri sono “ermeticamente” chiusi in casse e messi in luogo sicuro, sicché è impossibile, per ora, fare delle fotografie di particolari. Promettono di far eseguire le fotografie a fine guerra»³⁹.

38 AFAM, unità 17A, fascicolo “Argan”, lettera del 24 agosto 1942.

39 AFAM, unità 17A, fascicolo “Caravaggio”, lettera di Valerio Mariani ad Antonio Morassi, 1° settembre 1942.

Nel 1943, quando il conflitto volgeva al peggio, i due studiosi si trovarono d'altro canto impegnati nella salvaguardia dei beni storico artistici della nazione: Argan, come noto, riparando in Vaticano moltissime opere, Morassi salvaguardando quelle genovesi spostate nei monasteri dell'entroterra e verso il lago Maggiore⁴⁰. Incombevano problemi ben più gravi per il patrimonio artistico nazionale e Morassi rimandò la pubblicazione dei due capolavori al dopoguerra; così non fece, come vedremo, Argan.

In ogni caso, la corrispondenza di Morassi con i suoi interlocutori romani proseguì e riporta altre interessanti notizie. Il soprintendente di Genova rispose il 2 settembre 1942⁴¹ in questo modo:

Caro Argan,

sta tranquillo. Non solleverò alcun incidente per la fotografia del Caravaggio, bastandomi la tua amichevole assicurazione di non pubblicarla. Ma per la verità, il quadro non era mai stato fotografato, prima che – circa un anno e mezzo fa – io riuscissi a smuovere il Marchese. La foto che tu hai nelle mani proviene certamente da quella prima copia. Ma non me la prendo con nessuno, perché non avrei ragione, d'altronde, di prendermela: visto che la cosa fu fatta in buona fede.

Con ogni cordialità

Antonio Morassi

I rapporti tra i due studiosi non risultarono dunque incrinati da questo incidente (e non lo furono neanche in seguito come testimonia il consistente reciproco carteggio)⁴², e anzi Morassi considerando le difficoltà intervenute nel programmare la campagna fotografica cercò proprio in Argan un valido alleato. Il 4 settembre Morassi riferì infatti al collega delle difficoltà nell'accedere al dipinto⁴³ chiedendo un ordine dal Ministero per superare le resistenze della nobile famiglia:

Caro Argan,

i Marchesi Balbi si sono improvvisamente trincerati dietro il pretesto che i quadri sono "ermeticamente" chiusi in casse, per rifiutarci il permesso di fotografarne i particolari. Ora io ti pregherei di farmi pervenire un ordine del Ministero di verificare tutti i dipinti notificati di proprietà privata della Liguria, poiché l'esperienza di questi ultimi tempi ha dimostrato quanto facilmente le opere d'arte sono soggette a danni o deperimento quando

40 Boggero, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova*, cit. (vedi nota 1).

41 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Antonio Morassi a Giulio Carlo Argan, 2 settembre 1942.

42 AFAM, unità 17A, fascicolo "Argan". Il fascicolo contiene numerose lettere che attestano un cordiale rapporto legato in particolar modo all'editoria e ad alcune pubblicazioni di Morassi sulla rivista "Le Arti".

43 AFAM, unità 17A, fascicolo "Caravaggio", lettera di Antonio Morassi a Giulio Carlo Argan, 4 settembre 1942.

abbiano mutato luogo e condizioni di conservazione. In pari tempo il Ministro dovrebbe richiedermi di fotografare le opere d'arte più notevoli, al fine di documentare in modo preciso lo stato delle opere stesse, e specialmente di quelle più delicate, per ogni eventualità futura. In base a codesto ordine, io avrò diritto di eseguire la verifica dei dipinti e di eseguire le fotografie. La legge attuale già mi dà la facoltà della verifica. Le condizioni eccezionali della guerra rendono invece sommamente consigliabile che si assumano anche tutte le documentazioni possibili delle opere d'arte che sono vanto del patrimonio nazionale, affinché rimangano almeno le copie fotografiche, qualora dovessero essere danneggiate o distrutte, appunto per effetto della guerra. È una forma precauzionale che non va dimenticata. Ti pare? Attendo dunque, caro Argan, che tu mi faccia pervenire il papiro. Dopo di che affronterò ancora una volta i leoni.

Grazie e cordialissimi saluti

Antonio Morassi

Lo stesso giorno Morassi scrisse anche a Mariani con tono meno formale, segnalando che «ancora una volta, quei Signori Marchesi tentano di “farci fessi” (scusa il termine). Non so se ti ho raccontato quanto io abbia dovuto giocare di astuzia e di pazienza per vedere i quadri, e poi farli fotografare e infine ottenerne le fotografie. Ma almeno in quello, ci sono riuscito»⁴⁴.

Una campagna fotografica fu dunque eseguita, ma Morassi riferì a Mariani anche della richiesta fatta al Ministero al fine di avere la possibilità di fare i dettagli allestendo un set fotografico. Lo studioso goriziano tuttavia fu costretto a sollecitare Argan, perché il 24 settembre ancora non era pervenuto l'ordine⁴⁵. Contestualmente informava di una visita importante:

P.S. – È stato qui il Longhi, per esaminare, su mio invito, il restauro del polittico del Braccesco, ora in corso; e coll'occasione gli ho fatto vedere due stupendi Rubens, inediti, della marchesa Adorno, che ho salvati dalla rovina perché erano stati trasportati nei sotterranei e s'erano letteralmente coperti di muffa. (Vedi l'opportunità dell'“ordine” richiesto, perché me ne possa avvalere anche in altri casi!). – Poi abbiamo parlato del Caravaggio Balbi.

L'ispezione di Roberto Longhi, dunque, oltre che su restauri in corso e sopralluoghi⁴⁶, aveva toccato anche il punto della *Conversione di san Paolo* di Michelangelo Merisi, ma la la-

44 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Valerio Mariani, 4 settembre 1942.

45 Ivi, lettera di Antonio Morassi a Giulio Carlo Argan, 24 settembre 1942.

46 Su questo sopralluogo Morassi tornò anche nell'introduzione della *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento* del 1946, p. 14: «Il Quattrocento avanzato reca esemplari soprattutto della scuola Lombarda, la quale prende il sopravvento sulle altre con la venuta a Genova di Carlo Braccesco e, primariamente, con la presenza in Liguria di Vincenzo Foppa. Del Braccesco si espone il Polittico di Montegrazie, che servirà a chiarire l'arte di questo singolare maestro, rimesso recentemente in onore dal Longhi».

conica menzione di Morassi non ne riferisce i contenuti. Longhi, come visto, aveva espunto l'opera dal catalogo caravaggesco assegnandola trent'anni prima a Orazio Gentileschi; a difesa di questa prima opinione, come vedremo, oppose ancora perplessità sull'attribuzione, riserve sciolte solo nel 1951 in occasione della sua celebre mostra milanese⁴⁷.

La presenza di Longhi risulta anche l'ultima notizia del carteggio conservato nell'archivio dello studioso goriziano. Conosciamo invece dagli appunti segnati da Morassi sulle fotografie impiegate per la sua pubblicazione del 1947 su "Emporium" che la campagna fotografica con i dettagli della *Conversione di san Paolo* di casa Balbi fu realizzata dal fotografo Gasparini di Genova nel novembre 1943⁴⁸.

La pubblicazione del Caravaggio di casa Balbi

Le vicissitudini belliche di fatto non consentirono come già accennato né a Morassi di portare a compimento la sua pubblicazione con il Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, né ad Argan di dare alle stampe la sua monografia su Caravaggio rimasta solo in bozza⁴⁹. Lo studioso torinese, tuttavia, riuscì nello stesso 1943 a pubblicare un articolo intitolato *Un'ipotesi caravaggesca* sulla rivista "Parallelo", fondata proprio in quell'anno, nella quale accennava all'esistenza del dipinto presso i Balbi di Genova⁵⁰. In questo modo divenne il primo studioso a reinserire nel catalogo di Merisi la *Conversione* Balbi. La posizione di Argan fu immediatamente commentata da Roberto Longhi sulla rivista "Proporzioni"⁵¹ con la consueta verve polemica (nella sezione dal significativo titolo *Ferri taglianti*). Rilevando che «il linguaggio critico del dott. Argan [è] per me quasi sempre indecifrabile» contestò l'ipotesi avanzata dal collega sulla *Deposizione*, ovvero

47 Sulla mostra di Caravaggio del 1951 si veda da ultimo: P. Aiello, *Caravaggio 1951*, Milano 2019. L'opera viene citata tra quelle esposte nella sala II come *Conversione di Saulo* della raccolta Odescalchi con riferimento agli attuali proprietari (p. 79), mentre nelle appendici, tra gli elenchi delle opere da chiedere in prestito, è ancora annotata a Genova in casa Balbi ovvero nella raccolta Balbi (pp. 171, 176, 188).

48 AFAM, unità 29, fascicolo "Caravaggio": Antonio Morassi conservò un numero consistente di immagini della *Conversione di san Paolo*. Di particolare interesse l'inv. 3716, un'immagine anonima del dipinto intero con cornice, probabilmente facente parte della prima campagna fotografica inviata a Roma; la fotografia Marconi inv. 3719 rappresenta il quadro intero ancora in «Galleria Balbi» e reca l'annotazione sulla notifica: «Notif. N. 7». La serie delle immagini utilizzate per la pubblicazione su "Emporium" nel 1947 fu realizzata, come per il dipinto di Tiziano, dal fotografo Gasparini di Genova (inv. 3718-3735, 3738-3741). Sulla prima immagine, inv. 3718, una significativa annotazione chiede: «Preghiera di restituire al prof. A. Morassi V. Serbelloni Milano». Su sei immagini (inv. 3719-3720, 3724-3725, 3729-3730) è annotato a mano dallo studioso: «Foto Gasparini - Novembre 1943». Si conserva anche una fotografia Alinari utilizzata per la mostra del 1947 (inv. 3701). Esistono infine una serie di immagini del fotografo Mario Perotti di Milano che ritraggono il dipinto in epoca successiva, realizzate a Roma nella «Coll. Balbi Odescalchi», invv. 3736-3737, 3742-3748.

49 C. Gamba, ad vocem *Argan, Giulio Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2015.

50 G.C. Argan, *Un'ipotesi caravaggesca*, "Parallelo", 2, 1943, p. 40.

51 R. Longhi, *Ultimissime sul Caravaggio*, "Proporzioni", I, 1943, pp. 99-102; la critica ad Argan è sottolineata anche in Aiello, *Caravaggio 1951*, cit. (vedi nota 47), p. 63.

che la figura di Maria di Cleofa fosse un'aggiunta tarda. In questo articolo Longhi si esprime nuovamente sul dipinto genovese oggetto di questo studio, definendolo «un'opera spuria com'è la “Caduta di S. Paolo” di casa Balbi (cosa fiamminga circa il 1620)», e dunque sconfessando ancora Argan. Da tale polemica si evince dunque l'impressione, evidentemente non condivisa, che Longhi doveva aver dato a Morassi l'anno precedente.

Morassi pubblicò un lungo articolo sul *Caravaggio di Casa Balbi* nel 1947 sulla rivista “Emporium”⁵² corredato alle tanto attese fotografie dei dettagli, tenute in serbo per ben quattro anni (figg. 4-6). Alla luce di quanto finora dettagliato, assume particolare significato l'*incipit* dell'articolo:

La critica d'arte moderna ignora questo dipinto di Genova, che si conserva da secoli in casa dei marchesi Balbi; e nessuna monografia sul Caravaggio, né quella del Witting, né quella di Lionello Venturi, né quella del Marangoni né, infine, quella dello Zahn annoverano fra le opere del Maestro questo importante dipinto. Non lo fa nemmeno lo Schudt nel suo volume di tre anni addietro. L'unica menzione recente del quadro è contenuta in un articolo di G.C. Argan, a cui era stato da me segnalato come opera autografa del Caravaggio. Ma la citazione dell'Argan ha avuto poca fortuna, perché R. Longhi, in una recensione (con “ferri taglienti”) all'articolo dell'Argan, ha asserito che tale pittura non è affatto del Maestro lombardo, bensì opera fiamminga eseguita circa il 1620⁵³.

Evidentemente Morassi considerava l'opera ancora di fatto “ignorata” dalla critica moderna, al pari del caso di Tiziano, ma la menzione di Argan e la successiva presa di posizione di Longhi, ancorché opposta, avevano di fatto anticipato la sua dettagliata (e illustrata) pubblicazione. E tanto bastava per togliergli il primato della riscoperta che, come riconosceva anche lo stesso Argan, sicuramente gli spettava. Nel caso specifico, in definitiva, Morassi confidò eccessivamente nel valore delle immagini effettivamente pubblicate per la prima volta. Nel progressivo ripetersi della bibliografia specifica la citazione di Argan del 1943 e la risposta di Longhi hanno inesorabilmente assunto il primato negli studi moderni.

Il 1947 fu anche l'anno della *Mostra della pittura del Seicento e del Settecento in Liguria* curata dallo stesso Morassi, nel quale la *Conversione di san Paolo* di Caravaggio figurava al numero 135⁵⁴. Nella mostra dell'anno precedente sui dipinti dal Trecento al Cinquecento Morassi fece una significativa premessa⁵⁵:

52 Morassi, *Il Caravaggio di Casa Balbi*, cit. (vedi nota 15), pp. 95-102.

53 Ivi, p. 95. Le monografie richiamate da Morassi sono, oltre a quella di Witting già ricordata (cfr. nota 19): L. Venturi, *Il Caravaggio*, Roma 1921; M. Marangoni, *Il Caravaggio*, Firenze 1922; L. Zahn, *Caravaggio*, Berlin 1928; L. Schudt, *Caravaggio*, Wien 1942.

54 *Mostra della pittura del Seicento e del Settecento in Liguria*, a cura di A. Morassi, Milano 1947, pp. 98-100, n. 135.

55 A. Morassi, *Introduzione*, in *Mostra della pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento*, cit. (vedi nota 7), p. 11.

L'idea di questa esposizione nacque – sembrerà un paradosso – al tempo in cui la minaccia della guerra mondiale incominciò a pesare anche sull'Italia, nell'estate 1940, quando, cioè, per il sovrastante pericolo, iniziammo l'opera di salvaguardia del patrimonio artistico di Genova e della Liguria. Nello sgomberare le opere d'arte dalle chiese, dai musei, dalle raccolte private, l'opportunità di farle un giorno meglio conoscere, apparve subito imperativa: non soltanto perché esse avrebbero dovuto formare oggetto di studi più attenti ed approfonditi, ma principalmente perché il pubblico potesse finalmente apprezzarle nel loro giusto valore e goderle in nuova luce, ora che venivano tolte dalle penombre (mistiche sì, ma spesso menomatrici) dei templi, ora che uscivano dalle segrete stanze delle gallerie private dove erano gelosamente precluse anche alla vista degli studiosi.

La seconda esposizione postbellica del 1947 fu quindi occasione finalmente per gli studiosi di ammirare il dipinto di Caravaggio non solo in fotografia. Nell'archivio e fototeca di Antonio Morassi si conserva peraltro un piccolo manifesto della mostra (fig. 7), o forse la bozza con la correzione delle date, nel quale il Caravaggio Balbi figura come immagine di richiamo. Appare a questo punto evidente che il vedere dal vero l'opera o considerarla tramite riproduzioni fotografiche non fu marginale ed ebbe anche ripercussioni critiche.

Roberto Longhi, infatti, nella *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* di Palazzo Reale a Milano⁵⁶, attraverso la penna di uno dei suoi collaboratori e dunque in terza persona, ammetteva: «Il Longhi che nel 1943, su fotografia, si era opposto all'attribuzione, l'ha in seguito accettata, ritenendo però che si tratti di un'opera molto giovanile e strettamente legata alla crisi dei maestri lombardi del Caravaggio»⁵⁷. Significativamente nella breve scheda critica la *Conversione* Balbi-Odescalchi veniva configurata come «citata dall'Argan (1943) [...] e poi ampiamente illustrata dal Morassi (1947)»: già in questa prima cruciale attestazione, rievocando la menzione di Argan, veniva omissa il suggerimento attributivo di Morassi. Di questo il goriziano dovette prender coscienza, non senza un certo disappunto.

Presso la Biblioteca di Area Umanistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia esistono due copie del catalogo della mostra del 1951 appartenute a Morassi⁵⁸, una intonsa e una fittamente annotata con la significativa annotazione dei fotografi di ogni singolo dipinto e numerosi commenti a margine delle opere (figg. 8-9), spesso con proposte attributive alternative (in particolar modo per i quadri di contesto dei “caravaggeschi”, ma anche per la versione del *Ragazzo morso da un ramarro* di Longhi, considerata «molto

⁵⁶ *Mostra di Caravaggio e dei Caravaggeschi*, a cura di R. Longhi, Firenze 1951, p. 19, n. 13.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Venezia, Università Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, Morassi MOR 2456 (intatta), Morassi MOR 1558 (annotata).

debole, non convincente»). Per quanto riguarda la *Conversione* Balbi-Odescalchi Morassi rilevò un errore nell'indicazione delle misure e soprattutto il fatto che, in un periodo in cui il dipinto era ancora controverso, si erano espressi due importanti storici: «Antal crede C. ma non è in chiaro per cronologia. Voss crede I^a versione», in quest'ultimo caso, naturalmente, della *Conversione di Saulo* per la cappella Cerasi.

Nel suo *Caravaggio* del 1952 Longhi decise di tralasciare la citazione di Argan rendendo in qualche modo giustizia a Morassi: dopo le prime citazioni ottocentesche «fattosi in seguito quasi invisibile, ricomparve, dopo circa quarant'anni, nelle contingenze dell'ultima guerra e venne infine ampiamente illustrato da Morassi»⁵⁹.

In progresso di tempo la vicenda del dipinto, come noto, lo vide passare per via ereditaria alla famiglia Odescalchi e, sebbene fosse stato accolto quasi unanimemente dalla critica, la sua condizione di opera in collezione privata e dunque potenzialmente sul mercato evocò talvolta pareri implicati dai notevoli interessi economici. È il caso, in particolare, di una lettera di Cesare Brandi a Luigi Magnani del 18 febbraio 1966 nella quale lo studioso rende noto che, tramite l'interessamento di Giuliano Briganti, il collezionista reggiano aveva provato a trattare anche il Caravaggio già in casa Balbi, dopo aver acquistato dalla stessa raccolta la *Sacra conversazione* di Tiziano⁶⁰. Il tono della missiva è di particolare interesse e dimostra quanto intorno a quest'opera aleggiasse ancora una fama che in qualche modo si voleva tenere sospesa:

[...] già ero rimasto sorpreso, prima, appunto, di partire, di sapere da Briganti che gli avevi scritto che saresti venuto a Roma. In confidenza, ma credendo che io già sapessi la cosa, mi disse che tu pensavi di acquistare il Caravaggio Odescalchi. A tutto rigore io non dovrei entrare in argomento, perché è chiaro che il tuo silenzio con me è intenzionale, né riesco a capire perché tu ti fidi più di Giuliano che di me. Ma non si tratta di orgoglio ferito: io sono tuo amico e non passo nel campo di Agramante per un ripicco. Però ti voglio dire esattamente come la penso. Sorvolo sul fatto che il quadro è attribuito e che finora non è stato possibile dargli una cronologia soddisfacente, anche se tutti, ormai, l'accettano. Ma quello che è grave, è il prezzo che ti hanno chiesto.

D'accordo che è un quadro, alle valutazioni attuali e sul mercato libero, da un miliardo almeno: ma qui non siamo nel mercato libero. Il quadro può essere venduto solo in Italia. E un quadro di quelle proporzioni è praticamente incollocabile in una casa moderna. Ti sei mai chiesto perché [Vittorio] Cini, l'unico che ancora raccolga quadri antichi, non l'abbia comprato lui? È chiaro che, col fiuto del vecchio volpone, aspettava che gli Odescalchi scendessero al prezzo di mercato – inteso per mercato, il mercato che può avere, internamente, un quadro inespportabile e ingombrante.

59 R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952, tav. IX.

60 Cesare Brandi, *Luigi Magnani. Quattrocentoventi lettere inedite*, a cura di L. Fornari Schianchi, Siena 2006, pp. 218-219.

Brandi quindi consigliò a Magnani di attendere, e l'amico collezionista rispose già il giorno seguente che la sua intenzione di riunire nella sua raccolta «la crema della collezione Balbi» era destinata a sfumare per l'intervento di guai e di lungaggini causate dagli intermediari, non senza ricordare che gli era noto il disparere attributivo di Friedländer⁶¹.

A una presa di posizione contraria all'attribuzione a Caravaggio espressa da Denis Mahon nel 1951 si deve anche l'ultima occasione in cui Morassi rivendicò le sue prerogative. Nei *marginalia* di un suo articolo, infatti, il collezionista e studioso inglese rigettò la proposta di Longhi che l'opera fosse dovuta a un Merisi giovane e la ritenne piuttosto «the work of a fairly mature, independent and able painter of Mannerist (but not necessarily Lombard)»⁶². La replica di Morassi fu una lettera pubblicata sul «Burlington Magazine» del 1952⁶³ che alla luce dei fatti finora illustrati può essere riletta sotto nuove prospettive. Il testo, oltre all'attribuzione, rivendicava che il dipinto da lui pubblicato ed esposto nel 1947 gli era noto già prima della Seconda guerra mondiale. Ricordava inoltre di averlo salvato dai bombardamenti che distrussero il palazzo in cui era ospitato⁶⁴: «It was already known to me before the war, and I am glad to say that I was the responsible for saving it from destruction, since I succeeded in persuading Marchese Francesco Balbi to remove it, along with a number of other priceless works of art, to safe keeping in the country, on the very night that the room in which it had been stored was destroyed by aerial bombardment». Infine l'ultima stoccata ai due colleghi che durante la guerra si erano espressi sul dipinto togliendogli di fatto il primato: Morassi raccontò di aver avuto occasione di parlare della tavola con Argan che fece solo un riferimento di passaggio («passing reference») senza averla mai vista («without actually having seen it»), al pari di Longhi che si era espresso, giustificando per questo l'errore attributivo, solo in base ad alcune fotografie: «although he had not seen the picture either, but was judging from photographs». Nel rievocare la vicenda, per molti aspetti, Morassi sembra dunque avocarsi anche un principio di metodo, mettendo l'accento sul fatto che i due illustri colleghi si erano pronunciati su un'opera così importante senza averla in realtà mai vista dal vero⁶⁵. Nel caso del Tiziano di casa Balbi questo aspetto è del resto signifi-

61 Ivi, p. 220; il riferimento è a W. Friedländer, *Caravaggio studies*, Princeton 1955, p. 184.

62 D. Mahon, *Egregius in Urbe Pictor: Caravaggio Revised*, «The Burlington Magazine», XCIII, 580, 1951, p. 234.

63 A. Morassi, *The Odescalchi-Balbi 'Conversion of St Paul'*, «The Burlington Magazine», XCIV, 589, 1952, p. 118.

64 Boggero, *Antonio Morassi Soprintendente a Genova*, cit. (vedi nota 1), p. 182 nota 21: un sopralluogo di Morassi in palazzo Balbi avvenne effettivamente il 10 novembre 1943, in questa occasione probabilmente furono realizzate le fotografie Gasparini. Morassi ricorda un «colloquio animato» con il marchese per lo spostamento dei dipinti «esposti ai pericoli del bombardamento» nel castello di Piovera in provincia di Alessandria (AFAM, unità 213).

65 Si segnala per l'attribuzione del primato a Morassi e la contestuale insistenza sul fatto che Argan e Longhi avanzarono le loro ipotesi attributive solo su fotografia: M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo 1983, p. 540: «prima dello studio di Morassi si erano occupati del quadro il Witting, che nel 1916 negava l'autografia (catalogandolo erroneamente come replica di quello in Santa Maria del Popolo), il Longhi, che sempre nel

cativamente rimarcato: lo studioso goriziano affermava infatti di essersi trovato di fronte a «una di quelle opere altissime, che rare volte nella vita è dato di “vedere” per primi»⁶⁶.

Nella contestuale lettera di risposta Mahon⁶⁷ dichiarò un debito di gratitudine verso Morassi per aver salvato dalla distruzione l'importante dipinto. Lo studioso goriziano fu il primo a ripristinare l'antica attribuzione a Caravaggio, ma doveva essersi ormai reso conto che *scripta manent*, mentre il privilegio di aver davanti agli occhi per primo un capolavoro dimenticato non assegna primati. Così il «riferimento di passaggio» generosamente suggerito ad Argan e il conseguente parere di Longhi vengono ancora spesso considerati le prime voci della bibliografia “moderna” relativa alla *Conversione di san Paolo* della collezione Odescalchi⁶⁸.

1916, senza visione diretta, lo riteneva dubbio [...], e l'Argan, che nel 1943, su segnalazione del Morassi ed egli pure senza visione diretta, lo rivendicò al Caravaggio come opera del tempo della fuga da Roma, subito contestato da Longhi (1943), che lo definì invece, ancora su fotografia, cosa fiamminga circa il 1620».

66 Morassi, *Il Tiziano di Casa Balbi*, cit. (vedi nota 2), p. 207.

67 D. Mahon, *The Odescalchi-Balbi 'Conversion of St Paul'*, “The Burlington Magazine”, XCIV, 589, 1952, pp. 118-119.

68 La bibliografia sull'opera consta di decine, forse centinaia di citazioni. Oltre a quelle già finora menzionate, con particolare riguardo alle schede di catalogo specifiche o alla bibliografia sul dipinto: Friedländer, *Caravaggio studies*, cit. (vedi nota 61), p. 184 pur non ammettendo l'autografia caravaggesca riconosceva la scoperta del dipinto a Morassi; G. Delogu, *Caravaggio*, New York 1964, p. 150 segnala il dipinto pubblicato da Morassi come «nuova scoperta» ma rileva che era comunque stato già stato menzionato da Argan nel 1943; A. Ottino Dalla Chiesa, *L'opera completa del Caravaggio*, Milano 1967, pp. 88-89, n. 23: «la introdusse negli studi diretti sul maestro, attribuendogliela, l'Argan [“Parallelo” 1943; e “Art Plastiques” 1948]»; M. Cinotti, *Immagine del Caravaggio*, Cinisello Balsamo 1973, p. 79, n. XXVI: «fu restituita al Caravaggio da Argan (1943, p. 40)»; H. Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983, p. 299 nota 74: «This was first published by A. Morassi in 1947»; G. Papi, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori*, a cura di M. Gregori, Milano 1991, pp. 200-205, in particolare p. 200: «prime rivendicazioni moderne al Caravaggio da parte di Argan, 1943, su segnalazione di Morassi»; M.G. Bernardini, “La quale historia è affatto senza azione”: la *Conversione di San Paolo di Caravaggio*, in *Caravaggio Carracci Maderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 87, 107 nota 9: «fu identificata da Morassi [...] che la ritenne autografa nonostante i pareri discordi di Longhi e Mahon», si noti che la menzione di Argan del 1943 non è recepita neanche nella bibliografia generale; R. Vodret, *Le vicende storiche della Conversione di san Paolo Odescalchi*, in *Il Caravaggio Odescalchi. Le due versioni della 'Conversione di san Paolo' a confronto*, a cura di R. Vodret, Milano 2006, p. 15 nella vicenda critica non vengono citati né Argan né Morassi; lo stesso avviene anche nell'altra monografia specifica, dove non compare la vicenda critica: *Caravaggio a Milano. La conversione di Saulo*, a cura di V. Merlini e D. Storti, Milano 2008; P. Boccardo, *Da Roma a Madrid, da Madrid a Genova, da Genova a Roma. Le vicende della "Conversione di Saulo" del Caravaggio sullo sfondo del mercato internazionale delle opere d'arte del Seicento*, in *Capolavori da scoprire: Odescalchi, Pallavicini*, a cura di G. Lepri, Milano 2006, pp. 88-93 non menziona la vicenda attributiva della tavola; nello stesso volume, nella scheda di Maurizio Calvesi, pp. 94-96, significativamente, non si indica Morassi: «quando nel 1943 Argan pubblicò il dipinto, che allora si trovava a Genova, come autografo del Caravaggio [...] incontrò il diniego di Roberto Longhi», Morassi non viene peraltro incluso neppure nella bibliografia generale; M. Bona Castellotti, *Considerazioni sulla Conversione di Saulo di Caravaggio della collezione Odescalchi*, in *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e M. Rossi, Milano 2010, pp. 165-169; B. Granata, X. *Conversione di San Paolo*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret et alii, Milano 2016, II, pp. 304-307 omette sia la referenza bibliografica di Argan, sia quella di Morassi; F. Scaletti, *Caravaggio. Catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse*, Napoli 2017, I, pp. 98-99, n. OR25 riconosce a Morassi il suggerimento pur notando che il dipinto era stato portato alla ribalta da Argan.



1. Tiziano, *Sacra conversazione Balbi* (foto B.N. Marconi, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 213, inv. 28206



2. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto B.N. Marconi, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3716

3. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto anonimo), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3717

4. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto R. Gasparini, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3718



5. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto R. Gasparini, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3718 (retro)



6. Caravaggio, *Conversione di san Paolo* (foto R. Gasparini, Genova), Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29, inv. 3719

MOSTRA
DELLA
PITTURA DEL 600 E 700
IN LIGURIA



GENOVA

Carryis

PALAZZO REALE - VIA BALBI 10
30 ottobre
Giugno - Settembre 1947

ORARIO: 10-13 • 15-19

INGRESSO L. 50

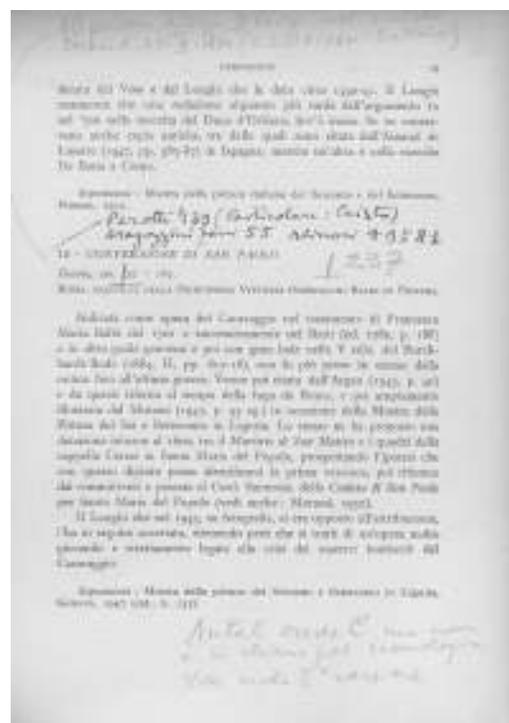
FOTOTECA
DI
ANTONIO MORASSI

7. Bozza con correzioni della locandina *Mostra della pittura del '600 e '700 in Liguria*, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Archivio e Fototeca Antonio Morassi, unità 29

8. *Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi*, Firenze 1951, frontespizio dell'edizione annotata da Antonio Morassi, Università Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, colloc. MORASSI MOR 1558



9. *Mostra di Caravaggio e dei caravaggeschi*, Firenze 1951, scheda sulla *Conversione Balbi* con annotazioni di Antonio Morassi, Università Ca' Foscari, Biblioteca di Area Umanistica, colloc. MORASSI MOR 1558





PITTURA ANALITICA E ANALITICITÀ DELLA PITTURA. PER UN DIVERSO APPROCCIO INTERPRETATIVO

Giovanna Fazzuoli

Il ritorno in auge della cosiddetta Pittura analitica richiede oggi una riflessione di carattere storico-critico in grado di indagarne la portata in relazione al più ampio contesto delle ricerche transmediali al principio degli anni settanta. L'etichetta Pittura analitica, infatti, fu attribuita a un "gruppo" internazionale e piuttosto eterogeneo, più o meno esteso a seconda delle occasioni espositive che proliferavano negli spazi pubblici e privati di tutta Europa a partire dal 1972¹. In Italia, la storiografia del canone, formalizzata nei primi anni duemila attraverso una serie di mostre e di pubblicazioni che hanno ricevuto significativo impulso da parte di alcune importanti gallerie italiane, ha identificato come "pittori analitici" un certo numero di artisti provenienti da diverse città italiane; tuttavia, ciascuno lavorò in maniera autonoma e i loro incontri si limitarono spesso al momento espositivo: Giorgio Griffa e Marco Gastini operavano a Torino; Claudio Olivieri e Pino Pinelli a Milano; Riccardo Guarneri e Paolo Masi a Firenze; Carlo Battaglia, Paolo Cotani, Carmengloria Morales e Claudio Verna a Roma; Gianfranco Zappettini a Genova.

La Pittura analitica appariva caratterizzata da una "liquidità" all'interno della quale era possibile riconoscere alcune direttrici: l'interesse per i tempi di percezione dell'opera; i valori empirici della pittura; la ribellione al supporto tradizionale e il contestuale abbandono all'espressività del colore. Non a caso, la critica del tempo attribuì a questa tendenza molti altri nomi, ammettendo la difficoltà di racchiuderne le diverse manifestazioni sotto una dicitura unica². Il motivo per cui oggi in Italia si sia imposta la denominazione Pittura analitica per designare il fenomeno nel suo insieme non è del tutto chiaro. Adoperata a malapena in Italia negli anni settanta e in quelli immediatamente successivi, la fortunata etichetta fu coniata, con ogni probabilità, dal critico tedesco Klaus Honnef e dagli artisti Winfred Gaul e Gianfranco Zappettini durante uno dei loro soggiorni estivi comuni in Liguria³. Honnef la utilizzò per la prima volta

1 I. Mussa, *Elenco delle principali mostre europee 1973-1976*, in *I colori della pittura. Una situazione europea*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 8 luglio-10 settembre 1976), Roma 1976, pp. 271-274.

2 Per un dettagliato censimento e un'analisi delle diverse terminologie si veda A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica. 1972-1978*, Chiavari 2007, pp. 34-37 («Quaderni di arte contemporanea», 2).

3 Ivi, p. 36.

nel suo testo per il catalogo della mostra *Geplante Malerei*, nella versione proposta alla galleria Il Milione di Milano (19 novembre 1974-8 gennaio 1975)⁴. Dal punto di vista storiografico, il termine più adatto per definire tale tendenza appare, piuttosto, quello di Nuova pittura. Lo stesso Filiberto Menna adotta questa dicitura nel suo saggio intitolato *La linea analitica dell'arte moderna*⁵, la cui fortuna ha preceduto quella della Pittura analitica strettamente intesa, tanto da attribuire, erroneamente, la paternità dell'etichetta a Menna stesso, a scapito di Honnef.

Il seguente testo si propone, dunque, di fare chiarezza sulla terminologia impiegata nel contesto della Pittura analitica, indagandone le radici etimologiche e avanzando una diversa ipotesi interpretativa: quella di un diffuso atteggiamento dei confronti del medium pittorico, basato sull'adozione più o meno consapevole di uno "stile" che potremmo definire non impropriamente con l'attributo di analitico. Dopo aver chiarito i termini del dibattito critico al principio degli anni settanta, con particolare attenzione alle teorie offerte da due delle principali voci critiche che, a vario titolo, hanno preso in esame il fenomeno della Pittura analitica in Italia, si proverà a dimostrare come tale pittura sia in grado di definire se stessa attraverso i propri mezzi specifici. In conclusione, si vuole suggerire come una tale indagine sistematica sul linguaggio della pittura abbia rappresentato nei primi anni settanta un passaggio fondamentale per molti artisti il cui lavoro era caratterizzato da un utilizzo non esclusivo del mezzo pittorico: un momento di raccoglimento e di riflessione intorno alla pratica artistica e alla sua funzione epistemologica, condotto entro i confini del medium pittorico e con un rigore metodologico inedito.

L'analisi strutturale della pittura

La tendenza alla smaterializzazione dell'oggetto artistico in favore di opere dal carattere effimero e concettuale, che caratterizzò il ventennio dei sessanta e settanta, fu determinante per la fortuna critica della nuova astrazione pittorica: quest'ultima, infatti, fu legittimata in virtù della sua attitudine processuale e dell'analisi linguistica condotta sui limiti e le possibilità del medium pittorico, due elementi cardine del dibattito critico intorno alle astrazioni analitiche italiane. Già nel 1975, Maria Antonietta Picone e Riccardo Riccini tentarono una prima disamina di tali inquadramenti critici, individuando tre nodi fondamentali del dibattito: la percezione del colore-luce, la processualità pittorica e la dialettica progetto-comportamento⁶.

4 K. Honnef, *Introduzione*, in *Geplante Malerei*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione, 19 novembre 1974-8 gennaio 1975), Milano 1975.

5 F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino 2001.

6 M.A. Picone, R. Riccini, *Il 'ritorno' della pittura*, "Op. Cit.", 33, maggio 1975, pp. 20-57.

Picone e Riccini giudicarono il confronto tra l'indagine tautologica delle ricerche pittoriche e lo strutturalismo linguistico come uno degli aspetti più interessanti del dibattito condotto fin a quel momento. A tal proposito, non poterono fare a meno di riferirsi al pluricitato testo di Filiberto Menna *La linea analitica dell'arte moderna* (1975). La fascinazione che le teorie strutturaliste esercitarono per tutti gli anni sessanta e settanta in Italia, grazie anche a una diffusione delle traduzioni di testi fino ad allora inediti⁷, ebbe ripercussioni consistenti nell'ambito delle arti visive, nel momento in cui la crisi della pittura aveva portato a rimetterne in discussione il linguaggio e il rapporto con la realtà. Questa attenzione alla semiotica trasformò l'indagine sulla natura dell'opera d'arte in indagine sullo stesso linguaggio artistico e, nella fattispecie, pittorico. La teoria di Menna, infatti, individuava una continuità tra arte moderna e contemporanea, da Seurat fino a Paolini, nella cosiddetta linea analitica: una autoanalisi della pittura condotta con gli strumenti propri del medium pittorico. Riacciacciandosi alla pittura tardo-ottocentesca, Menna dedica il suo volume all'arte moderna, impostandovi un discorso sull'arte contemporanea, dal Concettuale alla Nuova pittura.

Tuttavia, già nel 1973, Maurizio Fagiolo aveva organizzato a Verona la mostra dall'ironico titolo *Iononrappresentonullaiodipingo*⁸. Fu in quell'occasione che Fagiolo introdusse la definizione tautologica di Pittura/Pittura, un'espressione elementare che

7 Tra i testi strutturalisti circolanti in Italia: L. Althusser, *Per Marx*, Roma 1967; Id., L.E. Balibar, *Leggere il Capitale*, Milano 1968; S. d'Arco Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia. Con una appendice di documenti*, Milano 1970; R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino 1966; *Usi e significati del termine struttura*, a cura di R. Bastide, Milano 1965; É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971; L. Bloomfield, *Il linguaggio*, Milano 1974; F. Braudel, *Storia e scienze sociali. La 'lunga durata'*, in *Scritti sulla storia*, Milano 1973, pp. 57-92; C. Bremond, *Logica del racconto*, Milano 1977; N. Chomsky, *Saggi linguistici*, I-III, Torino 1969-1970; M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976; G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Milano 1966; J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano 1969; *La scrittura e la differenza*, Torino 1971; C. Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano 1978; O. Ducrot et al., *Che cos'è lo strutturalismo?*, Milano 1971; U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975; M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1967; L. Hjelmslev, *Fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino 1968; R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966; J. Lacan, *Scritti*, Torino 1974; G.C. Lepschy, *Osservazioni sul termine struttura*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XXXI, 1962, pp. 173-197; Id., *La linguistica strutturale*, Torino 1966; *Nota sullo strutturalismo e sulla linguistica sovietica recente*, "Studi e saggi linguistici", VII, 1967, pp. 1-22; C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, Milano 1969; Id., *Tristi tropici*, Milano 1978; Id., *Antropologia strutturale*, Milano 1978; Id., *Il pensiero selvaggio*, Milano 1964; Id., *Mitologica*, Milano 1966-1974; Id., *Antropologia strutturale due*, Milano 1978; J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972; *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, Torino 1973; C. Luporini, *Dialettica e materialismo*, Roma 1974; A. Martinet, *Elementi di linguistica generale*, Bari 1966; J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, Torino 1973; J. Piaget, *Lo strutturalismo*, Milano 1968; V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino 1966; E. Sapir, *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Torino 1969; *Cultura, linguaggio e personalità*, Torino 1972; F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Bari 1967; Id., *Saggio sul vocalismo indoeuropeo*, Bologna 1978; C. Segre, *I segni e la critica*, Torino 1969; Id. *Structuralism in Italy*, "Semiotica", IV, 1971, pp. 215-239; Id., *Le strutture e il tempo*, Torino 1974; N.S. Trubeckoj, *Fondamenti di fonologia*, Torino 1971.

8 M. Fagiolo, *Introduzione*, in *Iononrappresentonullaiodipingo*, catalogo della mostra (Verona, Studio La Città, 16 febbraio-10 marzo 1973), s.l. 1973.

dava del fenomeno un'interpretazione chiara e inequivocabile. Fagiolo fece così da apripista nel collegamento tra gli obiettivi della Nuova pittura, o Pittura/Pittura, e le metodiche della linguistica strutturale, con le sue derivazioni multidisciplinari, attraverso la formula della tautologia⁹.

Il lessico analitico e strutturalista erano onnipresenti nei testi critici e nel dibattito sulla nuova pittura aniconica. Anche coloro che avevano posto l'accento sulla progettualità e sulla processualità della pittura non poterono esimersi dall'utilizzo di una terminologia afferente alla sfera della linguistica. L'artista approcciava l'opera pittorica come il linguista affronta un testo, smontando, isolando e offrendo alla percezione dello spettatore «le connessioni sintattiche e grammaticali di questo grande corpus della pittura occidentale»¹⁰, scrive Marisa Volpi in occasione della mostra *Glossario*.

L'atteggiamento analitico. Filiberto Menna

Il catalogo della mostra *La riflessione sulla pittura* (Acireale, Palazzo comunale, 29 settembre-15 ottobre 1973), anticipa l'uscita de *La linea analitica dell'arte moderna* presentando un primo nucleo del saggio di Menna, riferito esclusivamente all'opera dei cosiddetti Nuovi pittori. Nella sua introduzione al medesimo catalogo, Italo Mussa mette in luce l'importanza di evitare una distinzione in due filoni contrapposti, europeo e statunitense: per risolvere tale dicotomia, è necessario adottare una diversa impostazione critica, capace di prendere in esame le due situazioni in base all'analisi del linguaggio della pittura¹¹.

L'indagine sul linguaggio della pittura rappresenta, dunque, un punto cardine del dibattito sulla Nuova pittura, un nodo che Menna svilupperà nel dettaglio e con molteplici riferimenti nel suo *La linea analitica*, dove confluiscono alcune delle indagini da lui compiute nel campo della logica con il contributo di Leo Aloisio ed esposte in *Analisi delle proposizioni concettuali*, intervento tenuto al convegno *Critica in atto* nel 1972¹², nonché gli studi sulle scienze matematiche condotti con Bruno D'Amore e presentati nel catalogo della mostra romana *De mathematica* alla Galleria dell'Obelisco nel 1974¹³.

9 *Ibidem*: «proporre ancora una prospettiva pittorica con l'ostentazione addirittura tautologica degli strumenti di sempre (tela, pennello, colore). Fino al vertice del mentale, del concettuale».

10 M. Volpi, *Introduzione*, in *Glossario*, catalogo della mostra (Roma, Qui arte contemporanea, 20 giugno-10 luglio 1973), Roma 1973.

11 I. Mussa, *Colore/Tela/Pennellata/Pittura*, in *La riflessione sulla pittura*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo Comunale, 29 settembre-15 ottobre 1973), s.l. [ma Catania] 1973.

12 F. Menna, *Analisi delle proposizioni concettuali*, in *Critica in atto*, atti degli incontri internazionali d'arte (Roma, 6-30 marzo 1972), a cura di A. Bonito Oliva, Roma 1972, pp. 77-85.

13 Per una bibliografia degli scritti di Filiberto Menna si veda: A. Cascavilla, *Bibliografia degli scritti di Filiberto Menna 1958-1989*, Salerno 1991. In particolare, per approfondire la questione dell'analiticità

Il saggio intitolato *Analisi delle proposizioni concettuali* illustra l'intervento di Menna a Palazzo Taverna il 19 marzo 1972. A partire dal caso di Joseph Kosuth, Menna dichiara come la teoria concettuale risulti strettamente connessa al dominio della logica matematica, ragion per cui un'attenta analisi del Concettuale non possa prescindere dall'aiuto di uno specialista. Per l'occasione, Menna si avvale della collaborazione del logico matematico Leo Aloisio al fine di analizzare le «proposizioni artistiche» di Kosuth e di altri concettuali statunitensi e italiani. Sono gli stessi artisti afferenti a queste aree di ricerca a parlare delle loro opere in termini di proposizioni¹⁴, sulla cui definizione è dunque necessario intendersi:

Supponendo di sapere cosa si intende per *vero* o *falso* [...] si può dire che all'interno di un discorso si possono distinguere delle parti di cui si può sensatamente predicare la verità o la falsità da altre parti di cui questo non si può sensatamente fare. Chiameremo le prime parti *enunciati*. Per discorso, in questo contesto, intendiamo un qualsiasi aggregato di oggetti, detti *segni* o *espressioni*, come parole, gesti, suoni o altro ai quali sia comunque associato un senso o significato. Il significato di un enunciato è la proposizione o giudizio. La proposizione è ciò che è espresso da un enunciato, ciò che sta *dietro* di esso, ciò che a volte è chiamato il suo *contenuto mentale*¹⁵.

Le opere concettuali, spiega Menna sulla scorta di Aloisio, agiscono da stimolo per l'attivazione di un processo mentale di astrazione. Se nell'opera di Kosuth *Nove pezzi di ghiaccio lasciati sciogliere* il processo di astrazione è colto dentro le trasformazioni della materia, incorporato e oggettivato attraverso di esse, il caso di *Una e tre sedie* si colloca su un diverso piano che potremmo definire metalinguistico. Dove possiamo ritrovare la proposizione in questo caso? Menna sostiene come la proposizione emerga laddove l'oggetto sia intromesso in un contesto artistico: «questa è arte», sembra affermare l'opera. L'enunciato è rappresentato dall'oggetto stesso nella sua relazione con il contesto di presentazione; le proposizioni d'arte formulate dall'arte concettuale, quindi, sono quelle proposizioni che parlano dell'arte: le tautologie dell'arte. E cosa si intende, precisamente, con il termine tautologia?

in pittura si vedano anche: *Quadriennale in tre capitoli*, "Nac", 12, dicembre 1972; F. Menna, A. Boatto, *La ricerca estetica in Italia dal 1960 ad oggi*, in *Italy Two, Art Around '70*, catalogo della mostra (Philadelphia, Museum of Philadelphia Civic Center, 2 novembre-16 dicembre 1973), Philadelphia 1973; F. Menna, *La nuova pittura*, "L'Arte Moderna", 110, 1977 (anche in *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, a cura di F. Russoli, Milano 1978 [«L'Arte Moderna»]); Id., *Grande Astrazione, Grande Realismo*, in *La Biennale di Venezia. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo della mostra (Venezia, 2 luglio-15 ottobre 1978), Milano 1978; Id., *Quadro critico*, Roma 1982; Id., *Riduzione e complessità*, in *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti, 23 gennaio-15 marzo 1988), a cura di G. Cortenova e F. Menna, Milano 1988.

¹⁴ Si veda, a tal proposito, J. Kosuth, *Art after Philosophy* [1969], in Id., *Art after Philosophy, Collected Writings*, a cura di G. Guercio, Cambridge-London 1991.

¹⁵ Ivi, p. 77.

La maggior parte dei discorsi concettuali intendono la tautologia come una sorta di circolarità autoriferita. D'altro canto, tutta una serie di dichiarazioni di Kosuth identificano la tautologia con le proposizioni analitiche: «proposizioni tautologiche sono delle proposizioni che per il modo con cui sono composte sono vere, indipendentemente dallo stato di fatto del mondo»¹⁶. Menna chiarisce il significato di questa affermazione attraverso l'esempio della legge del terzo escluso: «P oppure non P», il cui senso può essere messo in luce da un'attenta analisi dei significati dei segni *oppure* e *non*. Questo enunciato, pur essendo privo di contenuto, è vero in tutti i casi; «a caro prezzo però [...] non ci dice nulla neanche su se stesso»¹⁷.

La critica moderna ha messo in luce l'impossibilità di esprimere pienamente la semantica di un linguaggio, implicando una distinzione tra arte e discorso sull'arte (la critica stessa) e l'impossibilità di formalizzare completamente il concetto di arte nella sua complessità. È tuttavia significativo, conclude Menna, che un gruppo di artisti si sia posto il problema della formalizzazione del concetto di arte anche attraverso l'acquisizione di tecniche logiche moderne. Menna riconosce come gli artisti concettuali si siano resi conto sin da subito del rischio di rimanere imprigionati nella circolarità tautologica, cercando una via che superasse tale paradosso linguistico.

In occasione della mostra romana *De mathematica*, Menna riprende il discorso relativo alle proposizioni concettuali, individuando alcune modalità di impiego della logica matematica nell'arte concettuale o, come direbbe Menna, analitica. Se è vero che tutte le correnti del XX secolo sono accomunate da un medesimo atteggiamento di natura critica nei confronti dell'operazione artistica, intesa come analisi e verifica del linguaggio, l'analiticità dell'arte moderna è segnata dall'avventura strutturalista. Quest'ultima aveva assegnato alle scienze dell'uomo il compito di dotarsi di un vocabolario tecnico formalizzato, di ascendenza logico-matematica; rimane, tuttavia, da chiedersi se un simile processo di formalizzazione, condotto con successo dalla linguistica strutturale, sia trasferibile al linguaggio non verbale della pittura. L'incontro dell'arte con la "matematica", dunque, si configura come il tentativo di formalizzare il linguaggio dell'arte impiegando nell'ambito dell'espressione plastica i processi che caratterizzano il pensiero logico. In quest'ottica, l'artista porta avanti una doppia operazione: il fare arte e, contemporaneamente, fare un discorso sull'arte.

La proposizione, la cui definizione è stata precedentemente chiarita, è «inanalizzabile all'interno: essa va infatti pensata come un tutto unico, non ulteriormente decomponibile», aggiunge Menna¹⁸. Tale proposizione può essere vera o falsa, trovando riscontro in uno stato di fatto esterno ad essa o nei termini stessi dell'espressione con

16 Ivi, p. 82.

17 Ivi, p. 83.

18 *De Mathematica*, catalogo della mostra (Roma, Galleria dell'Obelisco, giugno 1974), a cura di F. Menna e B. D'Amore, Roma 1974, p. 9.

la quale è enunciata. Nel secondo caso possiamo parlare di proposizioni analitiche: è di queste ultime che si occupa la scienza della logica. Se, per sua natura, la proposizione è sempre vera, come nel caso di «P oppure non P» illustrato poc'anzi, essa si dirà tautologica. Il ricorso alla tautologia risponde, dunque, all'esigenza di sottrarre il messaggio, la proposizione, all'ambiguità della polisemia.

Ne *Le linea analitica dell'arte moderna*, Menna esordisce con una chiara distinzione tra il filone concettuale e quello del comportamento: se da un lato l'artista si concentra su se stesso, meditando sulla propria funzione e sui propri processi, dall'altro interviene nello spazio, aprendosi alla realtà che lo circonda con un gesto estensivo: «Arte Concettuale e Arte del Comportamento operano all'interno di questa struttura bipolare della centralità e della dispersione. Nel momento dell'espansione, l'arte fornisce modelli alternativi di comportamento [...] [mentre] nel momento della concentrazione [...] diventa possibile l'esercizio difficile della mente che riflette su se stessa», chiarisce Menna¹⁹.

Alla metà degli anni settanta, quando scrive Menna, l'ago della bilancia sembra pendere verso il polo della concentrazione: l'azione dell'artista è caratterizzata da un atteggiamento “freddo” che si configura come analisi e autoriflessione, nonché attenzione ai problemi del linguaggio e alla specificità disciplinare. In questo ordine di idee, la Nuova pittura deve essere collocata nell'ambito del filone concettuale; tuttavia, se l'Arte concettuale strettamente intesa si interessa al concetto stesso di arte, a monte di qualunque forma o pratica specifica, la Nuova pittura pone il problema esclusivo della disciplina pittorica. Questa distinzione rende conto anche di un aspetto specifico del concettuale, e cioè della neutralità dei suoi mezzi di espressione: ciò che interessa l'artista concettuale è il procedimento mentale alla base dell'operazione; non conta, invece, il medium con il quale viene comunicato. Si tratta di una distinzione analoga a quella tra una proposizione logica e gli enunciati attraverso cui viene espressa. In questo senso, spiega Menna, vi è un parallelismo tra Nuova pittura e Minimal Art: quest'ultima, intesa come oggetto intransitivo e autosignificante, opaco e letterale, direbbe Douglas Crimp²⁰, avrebbe ricercato nella scultura la stessa autonomia sintattica rintracciata dai concettuali nell'analiticità delle proposizioni logico-matematiche e nella circolarità tautologica, limitandosi, tuttavia, a un medium specifico.

L'Arte concettuale, dunque, porta alle estreme conseguenze il processo di astrazione e di formalizzazione del linguaggio artistico che costituisce, nell'ottica di Menna, il segno caratterizzante della ricerca analitica dell'arte moderna, rappresentando il momento culminante di un processo di rifondazione del linguaggio dell'arte attraverso il superamento della credenza ingenua in una corrispondenza immediata e univoca

19 Menna, *La linea analitica*, cit. (vedi nota 5), p. 3.

20 D. Crimp, *Superfici opache*, in *Arte come arte*, catalogo della mostra (Milano, Centro comunitario di Brera, aprile-maggio 1973), Milano 1973.

tra linguaggio e realtà. Menna prende a modello l'operazione compiuta da Ferdinand de Saussure sull'analisi del linguaggio con l'introduzione del concetto di "sistema" e, in particolare, con la dicotomia *langue-parole*, per sostenere come l'arte moderna, a partire dalla fine del XIX secolo, sia stata sorretta da un'analoga esigenza di costituire in sistema i propri mezzi espressivi e di attribuire loro un'autonomia specifica.

Georges Seurat fu il primo a porre in termini espliciti la questione della formalizzazione dell'arte. Se la forza di un sistema dipende dal grado di invariabilità delle sue unità di base e delle regole combinatorie che ne codificano i rapporti reciproci, grazie all'apporto della cromatologia di Michel Eugène Chevreul e Nicholas Ogden Rood, Seurat stabilisce le regole di organizzazione sintattica delle unità cromatiche basilari della pittura mediante la divisione del tono: disponendo in modo ordinato i colori dell'iride all'interno della struttura messa a punto da Rood con il suo disco cromatico, Seurat li collega tra loro attraverso una serie di tinte intermedie. Il sistema così costruito sarà fondato sull'insieme della unità di base, distinte tra loro per differenza e opposizione: per differenza, grazie alla serie di tinte intermedie; per opposizione, in virtù del contrasto tra colori complementari.

Per chiarire la questione in termini più propriamente semiotici, Menna si serve delle indicazioni fornite da Luis Prieto per la codificazione dei linguaggi visivi. Le unità elementari, prive di significato, che Prieto definisce «figure», corrispondono ai «fonemi» della linguistica: il loro valore è dato per differenze posizionali all'interno di un sistema dato. La combinazione di più unità di base costituisce un altro gruppo di unità più complesse e dotate di significato: queste ultime, definite «segni», equivalgono ai cosiddetti «monemi». Infine, quello che Prieto definisce «sema», e considera come un equivalente della proposizione, appare rappresentato dall'ulteriore combinazione delle unità linguistiche del secondo tipo, corrispondenti a un vero e proprio enunciato iconico²¹.

Non c'è dubbio che né Seurat né gli altri artisti citati da Menna sfuggano al rischio di limitarsi a un approccio per così dire pseudo-semiotico, riducendosi a identificare mediante procedimenti simil-analitici una serie di elementi-base del linguaggio pittorico corrispondenti più a dei segmenti materiali che non a delle vere e proprie entità linguistiche pertinenti. Ciò che conta, tuttavia, non è tanto il risultato semiotico ottenuto dall'uno o dall'altro artista, né tantomeno l'esito finale a cui sarebbe giunta l'intera linea analitica dell'arte moderna, ma il progressivo sviluppo di un atteggiamento analitico in ambito pittorico, un'attitudine autoriflessiva destinata a influenzare il rapporto stesso degli artisti con il medium pittorico e, più in generale, con la pratica artistica nelle sue dimensioni pragmatica e teoretica.

21 L. Prieto, *Lineamenti di semiologia, Messaggi e segnali*, trad. it. Bari 1971. Menna cita anche U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, testo anteriore al *Trattato di semiologia generale* dello stesso autore, che uscì quando il saggio di Menna era già in corso di stampa.

L'istituzione di un sistema dell'arte (o della pittura), ricorda Menna, comporta la risoluzione di un problema di ordine teorico che era già stato posto da Rudolf Carnap nel 1934: se cioè sia possibile mettere alla prova le regole che governano un linguaggio senza che sia necessario ricorrere a strumenti disponibili al di fuori di esso. Il linguaggio visivo, infatti, potrebbe non essere dotato della stessa ricchezza di articolazioni logiche riscontrabile nel linguaggio verbale. Menna mette alla prova tali complessità linguistiche attraverso una serie di esempi, a partire da Seurat. Va precisato, a questo punto, che all'interno della pittura vi è una distinzione tra la linea aniconica (che indaga le sopraccitate figure) e quella iconica (che analizza le immagini), riconducibili alle polarità complementari di *peinture e tableau* – o della superficie e della rappresentazione, direbbe Hegel. Se è vero che la superficie rappresenta un fattore determinante del linguaggio pittorico, pittura e realtà devono essere considerate due entità autonome, irriducibili l'una all'altra. Come Seurat, anche Cézanne è stato impegnato nella conservazione di un delicato equilibrio tra le ragioni della superficie e quelle della rappresentazione, tra *peinture e tableau* appunto: l'una tendente al polo del sistema (la *peinture*), l'altra al polo del processo, al fatto concreto, individuale e accidentale (il *tableau*). La *peinture*, dunque, viene posta al centro dell'attenzione tutte le volte che la pratica pittorica avverte la necessità di una rifondazione del proprio linguaggio, come accade al principio degli anni settanta.

La linea aniconica della superficie (*peinture*), nella quale si collocano le esperienze di Nuova pittura, è volta all'individuazione delle cosiddette figure e della loro organizzazione sintattica. Tuttavia, ciò che distingue i nuovi pittori dai loro precedenti storici è una particolare attenzione per il processo operativo: i singoli momenti in cui quest'ultimo si esplica si succedono l'un l'altro in una continuità ininterrotta che trova il suo equivalente sulla superficie della tela, nella continuità materiale dei segni tracciati dall'artista²²; questo processo è condotto in modo rigoroso e sistematico, scartando, secondo Menna, ogni intervento accidentale. Collocato agli antipodi rispetto all'*action painting*, che coinvolge l'intero corpo dell'artista in una continuità diretta con il supporto dell'opera, il procedimento pittorico messo in atto dagli artisti in questione «stacca il gesto»²³ e ricostruisce una relazione diretta con l'idea che ha fissato a monte il programma operativo. Se il gesto dell'*action painter* ha valore di per sé e rappresenta, dunque, un comportamento estetico, quello del nuovo pittore ha valore solo in quanto rende possibile la realizzazione materiale dell'opera e «qualsiasi inter-

22 «La contiguità metonimica è il dato linguistico dominante di ogni recente esperienza nel campo della pittura. Questa si identifica, in prima istanza con una contiguità immediata degli elementi che la costituiscono, con la loro leggibilità concreta, con la loro messa in evidenza, anche quando si tratta di elementi tradizionalmente occultati. Tale catena linguistica si traduce in una struttura sintatticamente coerente, autosufficiente e autosignificante. La contiguità si manifesta, dunque, come superficie». Estratto dal testo che è parte di un più ampio discorso affrontato dall'autore in occasione della mostra *Disseminazione* tenuta negli spazi dei Musei Civici di Villa Mirabello (Varese) e del Museo Butti (Viggiù), luglio-agosto 1978.

23 Menna, *La linea analitica*, cit. (vedi nota 5), p. 84.

vento casuale, non previsto, deve essere accuratamente scartato in quanto momento di disturbo e di diversione lungo il processo che porta l'azione mentale a identificarsi con lo spazio della tela»²⁴.

Si pone a questo punto il problema del rapporto tra idea, esecuzione e opera: uno dei temi più discussi nel dibattito intorno alla Nuova pittura, di cui Giorgio Cortenova tentò una possibile risoluzione nella tensione dialettica tra progetto e comportamento.

Grammatica empirica. Giorgio Cortenova

L'importanza attribuita all'operatività pittorica e all'adozione di una metodologia strutturata e rigorosa, minimale sì, ma non riduttiva, trova in Cortenova il più acuto degli interpreti. Il "fare", che intorno al 1973 veniva da lui catalogato nei gesti del «togliere, del mettere e del sovrapporre»²⁵ e sintetizzato nel 1975 come «addizione» e «sottrazione»²⁶, due momenti complementari e interdipendenti dell'esperienza pittorica, è al centro delle riflessioni del critico, nonché dei Nuovi pittori.

Nell'autunno 1973 l'interesse per la Nuova pittura era già ampiamente affermato, come dimostrano occasioni espositive quali *Iononrappresentonullaiodipingo* e *Tempi di percezione*, realizzate grazie agli sforzi delle gallerie Studio la città di Verona di Hélène Sutton e Peccolo di Livorno, quest'ultima coprotagonista anche di *Un futuro possibile – Nuova pittura*, ospitata al Palazzo dei Diamanti di Ferrara dal 16 settembre al 14 ottobre 1973 e curata da Cortenova. La mostra fu definita da Honnef come la prima raccolta e chiarificazione internazionale del fenomeno in esame²⁷.

Non si tratta di reinventare la pura pittura, ma di individuare un territorio concreto con il quale misurarsi, limitando la propria azione a un grado di operatività minimo e controllato, sottoposto all'esame di una coscienza fredda e consapevole. Scaturita dalla crisi dell'utopia come forza rivoluzionaria, la Nuova pittura tende a superare le dialettiche degli anni sessanta, reinterprestandone le speranze progettuali alla luce di una rinnovata coscienza critica. Se nel primo caso viene privilegiato il momento proiettivo e psicologico rispetto a quello statico e speculativo, nel secondo caso, quello degli anni settanta, si realizza uno straordinario accostamento tra il momento progettuale e quello pragmatico. Il "fare" realizza se stesso nella coincidenza con il "progettare" e quest'ultimo viene stimolato dal puro atto operativo: «In questo modo

24 *Ibidem*.

25 G. Cortenova, *Introduzione*, in *Un futuro possibile. Nuova pittura*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 settembre-14 ottobre 1973), s.l. [ma Cento] 1973.

26 G. Cortenova, *Empirica. L'arte tra addizione e sottrazione*, catalogo della mostra (Rimini, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio-25 giugno 1975; Verona, Museo di Castelvecchio, 18 luglio-30 agosto 1975), Milano 1975.

27 K. Honnef, *Geometria e colore*, "Data", 10, inverno 1973, pp. 56-65.

la pittura vive di se stessa e si autogestisce»²⁸. La simultaneità del progettare e del fare permette agli artisti di guadagnare uno spazio di tipo contestativo-costruttivo: l'utopia trova così nuovo stimolo proprio nel momento in cui è sottoposta a immediata verifica attraverso il grado minimale della concretezza.

Si tratta di una pittura che impara a conoscere se stessa attraverso la pura espressività dei mezzi e attraverso la presa di coscienza della propria storia. L'artista mette, dunque, in atto un processo conoscitivo, servendosi del medium non come mero strumento per la decostruzione e la ricostruzione della pittura, ma in quanto coscienza operativa: la stessa materia pittorica che nella stagione informale trascinava l'osservatore nella sfera dell'irrazionale, oggi contribuisce a creare autoconoscenza. Al nuovo pittore non interessa il risultato emotivo del colore, ma la registrazione dei suoi tempi di assorbimento e di sedimentazione, i suoi effetti di trasparenza, la sua reazione alla luce naturale; il nuovo pittore indaga i ritmi del pensare, del progettare e del fare: non l'attimo fuggente, ma l'attività quotidiana, i mezzi e i modi attraverso i quali quest'ultima si esplica. L'utilizzo degli strumenti propri della pittura, il loro valore conoscitivo, deve essere collocato in un panorama più ampio che interessa anche il corpo e il concetto: gli spazi del grado zero appaiono di vasta portata, con implicazioni di natura «civile, etica e prosaica»²⁹. Le ricerche di Nuova pittura, dunque, non si limitano ad affrontare la natura specifica del medium, ma la creatività stessa in tutta la sua complessità.

Il procedimento impiegato è per così dire “empirico”, un termine forse ambiguo e non sufficientemente preciso che, tuttavia, contribuisce a ricostruire un rapporto diretto tra il lavoro dell'artista e la realtà che lo circonda. L'azione del dipingere, dunque, si sviluppa in qualcosa di simile a una «provetta»³⁰, uno spazio limitato e privilegiato dove, a seconda dei tempi e dei modi impiegati, avvengono reazioni diverse che l'artefice/osservatore ha il compito di registrare e di sistematizzare in vista di esperimenti futuri. La “gestione” del metodo operativo è al centro delle preoccupazioni degli artisti in esame: «La straordinaria cura che le arti moderne sembrano riporre nello specifico, permette di identificare processi dell'addizione e della sottrazione come pratica “fredda” dello specifico stesso. Ma permette anche di affermare che l'espressione non si ritracia all'apice della somma, come accumulo di notizie acritiche, ma risiede all'interno della pratica stessa in qualità di attività critica e di coincidenza tra la prassi e il suo progetto»³¹.

La pittura degli anni settanta, dunque, si rivolge al funzionamento del proprio sistema, riscattando la superficie come proprio luogo specifico. L'artista stesso si rispecchia nella propria esistenza e cioè nel contingente, nell'*hic et nunc*, nell'essere e nell'agire in quel

28 Cortenova, *Introduzione*, cit. (vedi nota 25).

29 G. Cortenova, *Introduzione*, in *Grado Zero*, catalogo della mostra (Milano-Düsseldorf, Galleria La Bertesca, settembre 1974-febbraio 1975), Milano 1974.

30 *Ibidem*.

31 G. Cortenova, *La gestione del colore. Un testo inedito di Giorgio Cortenova* [febbraio 1976], “Arte e Critica”, 85, 2016, pp. 60-67.

dato momento. Cessa, così, il dibattito tra artista e opera; l'arte «ha luogo»³² nell'azione dell'artista, nel suo stesso operare nel mondo. L'apparente contraddizione tra il versante analitico e quello del comportamento viene così ricomposta, dopo il 1968, nella coscienza stessa del fare artistico, con la consapevolezza della complementarietà tra i due versanti.

Le posizioni affini e, per certi versi, complementari di Menna e Cortenova trovano negli anni a venire nuove occasioni di confronto e di convergenza. Nel catalogo per la mostra intitolata *Astratta* e co-curata dai due critici, Cortenova riarticola i rapporti tra il fenomeno in esame e la «primitività»³³ dell'Arte povera, evidenziando come una tale prassi pittorica si sia delinata all'interno di una tendenza progettuale che ne rivela l'indole «analitica»³⁴ e concettuale: «al culmine della spinta ideologica, si apriva il contesto di un'arte risolta in proposizione. Da tale punto di vista veniva messa in luce la metodologia di lavoro, e la pittura appariva essa stessa corpo di un discorso a tendenza tautologica: appunto una riflessione della pittura sulla pittura»³⁵.

Menna, d'altro canto, ribadisce la specificità della «nuova pittura»³⁶, «stretta tra l'arte del comportamento e quella concettuale»: «il procedimento ridà valore valore al gesto più analitico e controllato della mano e, se anche coinvolge l'ampiezza intera dell'arto, stacca il gesto a questo punto, introducendo un elemento di discontinuità nei confronti dell'intera energia pulsionale e recuperando, invece, una più stretta relazione con l'idea che fissa, a monte non la struttura intera dell'opera, ma quanto meno una griglia strutturale di base»³⁷.

Lo "stile" analitico: origini e ripercussioni in materia di pittura

Avendo ripercorso, se pur brevemente, il contesto storico-critico all'origine della definizione di Pittura analitica, i prossimi paragrafi si propongono di passare al vaglio l'ipotesi di un comune atteggiamento "analitico" nei confronti della pittura da parte degli analitici strettamente intesi³⁸, ma non solo. Tale verifica sarà condotta attraverso una duplice argomentazione: quella di una conformità ai metodi e ai presupposti della

32 G. Cortenova, *I luoghi dell'arte*, in *Schinjnbare Tegenstrellingen*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 9 dicembre 1977-15 gennaio 1978), Rotterdam 1977.

33 G. Cortenova, *L'arte della coscienza*, in *Astratta*, cit. (vedi nota 13), p. 21.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*.

36 Menna, *Riduzione e complessità*, cit. (vedi nota 13), p. 27.

37 Ivi, pp. 27-28.

38 Secondo Alberto Rigoni, con l'anno 1975 «i due binari paralleli si vanno delineando: tra i 'caldi', più pittorici, si raggruppano di preferenza Battaglia, Guarneri, Olivieri e Verna; tra i 'freddi', più analitici, Cotani, Morales e Zappettini, con Cacciola. Restando in posizione intermedia i torinesi Gastini e Griffa (spesso appaiati) e Pino Pinelli, invitati indifferentemente ora con i 'pittorici' ora con gli 'analitici'»; Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia*, cit. (vedi nota 2), p. 46.

cosiddetta filosofia analitica e quella di una possibile risoluzione del citato problema di ordine filosofico posto da Carnap e indagato da Menna nel suo *La linea analitica*: se cioè sia possibile mettere alla prova le regole che governano un linguaggio, senza che sia necessario ricorrere a strumenti disponibili al di fuori di esso. In particolare, si vuole dimostrare come una certa pittura, che solo in parte coincide con quella analitica strettamente intesa, sia in grado di indagare i propri elementi costitutivi, i propri limiti e possibilità, con i soli strumenti offerti dal medium pittorico.

Nel suo testo per il catalogo della mostra sopracitata, Honnef rileva alcune caratteristiche della tendenza analitica in pittura e si avventura in una definizione dell'arte analitica a partire dal pensiero filosofico: «si può parlare di un'arte dichiaratamente analitica, intendendo per analitica una composizione la cui "validità dipende solo dalla definizione del simbolo in essa contenuto; è sintetica se la sua validità viene determinata da fatti empirici". (e, in particolare, dal filosofo inglese Alfred Jules Ayer)»³⁹.

In *Storia della filosofia analitica*⁴⁰, Franca D'Agostini illustra quattro criteri predominanti per definire la pertinenza di un dato fenomeno all'ambito della filosofia analitica: a) quello storico, che si riferisce ai diversi autori e alle scuole della tradizione analitica; b) quello filosofico, che si basa sull'individuazione di alcune premesse metodologiche, epistemologiche e ontologiche caratterizzanti; c) quello stilistico, che valuta la conformità ai metodi analitici nella costruzione e nello sviluppo di una data argomentazione; d) quello meta-filosofico, riferito cioè alla concezione della filosofia stessa e alla sua collocazione rispetto agli altri saperi.

Secondo la storiografia del canone, la corrente analitica avrebbe inizio con le teorie di Bertrand Russell e George Edward Moore in Inghilterra nei primi del Novecento, sviluppatasi in seguito grazie agli apporti di Ludwig Wittgenstein e del positivismo logico centro-europeo (1920-1940 circa), degli studi sul linguaggio ordinario e di parte del pragmatismo statunitense (1940-1960 circa). Fu proprio sul territorio inglese e nord-americano che la filosofia analitica subì un processo di formalizzazione e di diffusione capillare; una diffusione più o meno coeva a quella delle teorie strutturaliste, corresponsabili della cosiddetta "svolta linguistica", i cui effetti non tardarono a ripercuotersi sulla critica d'arte e sulla pratica degli artisti.

È proprio il criterio stilistico a rappresentare il *fil rouge* tra la filosofia e la pittura analitiche: uno stile di pensiero e di argomentazione caratterizzato dalla scelta di problematiche circoscritte e da un estremo rigore argomentativo, al di là dell'adozione da parte della critica pittorica di alcune premesse metodologiche condivise dai filosofi analitici – prima fra tutte, l'esistenza di una sorta di parallelismo tra i propri metodi e quelli che caratterizzano l'analisi logica del linguaggio, all'origine della citazione di Honnef⁴¹.

39 Honnef, *Introduzione*, cit. (vedi nota 4).

40 F. D'Agostini, *Storia della filosofia analitica*, Torino 2002.

41 La diffusione degli "stili" analitico e strutturalista è in grado di fornire una chiave di lettura per

In che modo, dunque, è possibile per la pittura produrre pensieri e argomentazioni di carattere o, meglio, di stile analitico? Sulla scorta di Jean Clay, Hubert Damisch e Yves-Alain Bois, sostengo che il pittore sia in grado di pensare facendo pittura; o meglio: che la pittura stessa, nel suo farsi, possa produrre teoria e dimostrare se stessa, i propri limiti e le proprie possibilità. La pittura si mostra cioè dotata di una vera e propria grammatica, di una sintassi e di una semantica. D'altra parte, radicata com'è nella relazione tra la corporeità e i materiali pittorici, esibisce con insistenza la subordinazione del linguaggio al gesto. Al culmine di un processo di riduzione ai minimi termini, essa si rivela in grado di mostrare ciò che la teoresi non riesce a dire.

In *Painting as Model*⁴² Bois si colloca nell'ambito di un percorso critico che, attraverso gli scritti di Jean Clay, Douglas Crimp e Rosalind Krauss, fra gli altri, rimette in discussione i limiti della pittura e il concetto stesso di medium. Quest'ultimo, secondo Krauss, superata la mera identificazione con il proprio supporto fisico, acquista una vera e propria «dimensione fenomenologica»⁴³. Un insieme di regole, un linguaggio condiviso, un sistema di principi e presupposti all'interno dei quali è resa possibile l'invenzione artistica: è questo il significato più profondo della specificità della pittura come medium⁴⁴.

Nel suo saggio Bois denuncia un'interpretazione ingenua dell'opera di Robert Rymann, da molti considerato un antecedente della Pittura analitica strettamente intesa,

l'interpretazione di numerosi testi critici in materia di pittura, nonché di molte dichiarazioni degli artisti stessi. È, tuttavia, doveroso ribadire come l'appartenenza di questi ultimi al contesto della "svolta linguistica" e alla cosiddetta meta-metodologia sia quanto di più eterodosso si possa immaginare; non è possibile, infatti, ricostruirne una genealogia immediata attraverso i metodi e le conclusioni, spesso antitetici e inconciliabili, offerti dalle filosofie analitica e strutturalista. Tra i testi analitici circolanti in Italia: A.J. Ayer, *Linguaggio verità e logica*, Milano 1961; R. Carnap, *Fondamenti di logica e matematica*, Torino 1956; Id., *I fondamenti filosofici della fisica: introduzione alla filosofia della scienza*, Milano 1966; Id., *Significato e necessità*, Firenze 1976; Id., *Sintassi logica del linguaggio*, Milano 1966²; G. Frege, *Aritmetica e logica*, Torino 1948; Id., *Logica e aritmetica*, Torino 1977²; D. Lewis, *La convenzione: studio filosofico*, Milano 1974; C.S. Peirce, *Pragmatismo e pragmaticismo: Saggi scelti*, Padova 1966; W.V. Quine, *I modi del paradosso e altri saggi*, Milano 1975; Id., *Il problema del significato*, Roma 1966; Id., *Logica elementare*, Roma 1968; Id., *Manuale di logica*, Milano 1960; B. Russell, *Autobiografia. Da Churchill a Mao Tse-Tung: 1944-1967*, Milano 1970; Id., *Autobiografia. Da Freud a Einstein: 1914-1944*, Milano 1969; Id., *Autobiografia. Dalla regina Vittoria a Lenin: 1872-1914*, Milano 1969; Id., *Esposizione critica della filosofia di Leibniz*, Milano 1971; Id., *L'analisi della materia*, Milano 1964; Id., *La conoscenza umana: Le sue possibilità e i suoi limiti*, Milano 1963; *Linguaggio e realtà*, antologia di testi di B. Russell, Bari 1970; B. Russell, *Logica e conoscenza: saggi 1911-1950*, Milano 1961; Id., *Realtà e finzione*, Milano 1967; Id., *Saggi logico-filosofici*, Milano 1976; Id., *Significato e verità*, Milano 1963; Id., *Teoria della conoscenza*, Roma 1996; Id., A.N. Whitehead, *Introduzione ai Principia mathematica*, Firenze 1977; G. Ryle, *Dilemmi*, Roma 1968; P.F. Strawson, *Analisi, scienza e metafisica*, Roma 1977; Id., *Introduzione alla teoria logica*, Torino 1975; L. Wittgenstein, *Lettere a Ludwig von Ficker*, Roma 1974; *Lettere di Ludwig Wittgenstein con ricordi di Paul Engelmann*, Firenze 1970; *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna/colloqui annotati da Friedrich Waismann*, Firenze 1975; L. Wittgenstein, *Scritti scelti*, Milano 1970; Id., *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, Milano 1975.

42 Y.A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge-London 1993 [«October Books»].

43 R. Krauss, *La crisi della pittura da cavalletto*, in Id., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, trad. it. di E. Grazioli, Milano 2005, p. 1-36.

44 R. Krauss, *Oggetti specifici*, in Id., *Reinventare il medium*, cit. (vedi nota 43), p. 43.

che esaurisca il senso dei suoi lavori nelle rispettive scelte operative, nei materiali (il telaio, la tela, il segno elementare, il colore puro) e nel processo del fare pittura, nonché nella messa a nudo della sua struttura. Al contrario, chiarisce Bois, l'arte di Ryman è capace di "dimostare" i fondamentali della pittura attraverso l'esibizione dei propri procedimenti esecutivi. I suoi *Stretched Drawings* (1963), ad esempio, dimostrano il concetto di "tensione": una griglia occupa l'intera superficie di una tela di formato quadrato, dapprima montata su telaio, poi smontata e infine rimontata su un telaio di dimensioni più piccole, i cui bordi non coincidono più con le estremità della griglia – «oggetto estetico», «mito» e «paradigma»⁴⁵ modernista, antinarrativo e antistorico, direbbe Krauss, la cui struttura si presenta al contempo come «centrifuga» e «centripeta»⁴⁶, infinitamente estesa e richiusa su se stessa, coincidente o meno con la superficie della tela. Ciò che interessa maggiormente Bois, tuttavia, è proprio l'aspetto processuale dell'opera: conservando le tracce delle diverse fasi operative messe in atto da Ryman, l'opera interroga l'istituto della tensione, sollevando un paradosso, un'aporia: cosa viene prima, la tensione o il suo contrario?

Un esempio non dissimile è costituito dal ciclo *Fili battuti* (1976-1977) di Paolo Cotani che prende il nome da una tecnica dell'edilizia: il gesto elementare compiuto dal muratore per tracciare una linea retta lungo la parete. Nei *Fili battuti*, infatti, il filo da muratore è dapprima applicato, premuto e staccato dalla superficie pittorica ancora fresca; in un secondo momento, invece, viene fissato ai lati della tela, teso e letteralmente "battuto" o pizzicato contro la superficie, tanto da imprimervi la propria traccia – l'indice, l'impronta fisica di ciò che è accaduto, il residuo di un evento⁴⁷. Cotani ci suggerisce come il gesto di battere il filo rappresenti un prolungamento del gesto del braccio del pittore, laddove la massima estensione di quest'ultimo non sia sufficiente a coprire l'intera superficie pittorica. Tuttavia, a differenza del filo da muratore che, una volta "sporcato" con della polvere colorata e battuto contro la superficie muraria, macchia quest'ultima con un segno "in positivo", il filo di Cotani sottrae materia pittorica alla superficie dipinta, imprimendovi la propria traccia "in negativo". I fili battuti di Cotani evidenziano, quindi, lo spessore della superficie⁴⁸, la sua corposità, manifestando il limite, lo spazio tra due livelli, sopra e sotto, al di qua e al di là della pelle del dipinto, della sua *super facies*. La densità della pittura viene espressa attraverso il gesto del pittore e i suoi effetti sulla superficie della tela, un prima e un dopo che corrispondono a due condizioni distinte, ma compresenti: la presenza e l'assenza di materia.

45 Id., *Grids*, "October", IX, estate 1979.

46 *Ibidem*.

47 Krauss, *La crisi della pittura da cavalletto*, cit. (vedi nota 43).

48 I. Panicelli, *Paolo Cotani. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 23 maggio-13 giugno 1982), Mantova 1982.

Gli esempi citati appaiono emblematici del sopracitato atteggiamento analitico: la conformità allo stile analitico individuato da D'Agostini risulta evidente nella scelta da parte degli artisti di limitare la propria indagine ad una problematica circoscritta (l'istituto della tensione nel primo caso; lo spessore di superficie nel secondo), esplorata con estremo rigore argomentativo: un rigore che si riflette nel metodo impiegato per la realizzazione dell'opera. La gestualità minimale e ripetitiva del pittore, la riduzione degli elementi compresenti sulla superficie della tela, l'esibizione dei materiali e delle tecniche utilizzate, la registrazione delle diverse fasi esecutive e dei loro esiti pittorici, consentono allo spettatore di ripercorrere la logica argomentativa messa in atto dal pittore nell'ambito dei confini imposti al medium pittorico: «la ricchezza dei mezzi di espressione del linguaggio considerato»⁴⁹ è, quindi, tale da esprimerne la «sintassi»⁵⁰ senza ricorrere all'uso di strumenti collocati al di fuori di esso.

Un simile atteggiamento, non esclusivo degli analitici strettamente intesi, ma, al contrario, internazionalmente diffuso, appare tutt'altro che "freddo", come è stato più volte descritto. Compromesso con il corpo e con gli accidenti del fare, il prodotto di tali speculazioni non affida la propria forza espressiva alle inflessioni liriche del colore o al pathos del gesto, ma alla registrazione delle fasi operative che ne hanno caratterizzato la genesi. Ciò non significa che l'opera finita, l'oggetto-pittura, abbia un ruolo ancillare rispetto al processo del suo farsi; al contrario, è solo attraverso di esso che le contraddizioni insite nell'ordinamento della pittura possono essere esibite all'osservatore, un osservatore edotto e attento che voglia fare esperienza della pittura non solo attraverso lo sguardo, ma anche in virtù di quelle proprietà teoretiche che solo la materia pittorica è in grado di veicolare.

Oltre la pittura

Dopo aver chiarito le origini della terminologia impiegata nel contesto della Pittura analitica, si è voluto suggerire un cambio di prospettiva, dalla Pittura analitica strettamente intesa all'analiticità di una certa pittura aniconica al principio degli anni settanta. Caratterizzata da uno "stile" di pensiero e di argomentazione non privo di affinità con le eredità analitica e strutturalista, questa pittura si dimostra in grado di indagare se stessa attraverso i propri strumenti specifici. L'influenza dei concetti, ma, soprattutto, delle metodologie messe a punto dalle filosofie analitica e strutturalista non riguardò la sola critica d'arte; al contrario, gli artisti stessi, nutriti di letture afferenti all'una e all'altra corrente e, in particolare, alle loro applicazioni nei diversi ambiti della cultura artistica e letteraria, appresero, forse non del tutto consapevolmente, un nuovo modo di affrontare la disciplina pittorica e le problematiche da essa sollevate.

49 R. Carnap, *Sintassi logica del linguaggio*, Milano 1966, p. 26.

50 *Ibidem*.

La fiducia nelle potenzialità del linguaggio pittorico e nella sua ricchezza semantica indusse molti artisti a misurarsi con la pittura come luogo d'indagine privilegiato. Molti di loro, tuttavia, non si limitarono all'utilizzo del medium pittorico, attraversando senza soluzione di continuità discipline e media disparati. La storiografia del canone ha finito, inevitabilmente, per privilegiare coloro che, più di altri, avevano fatto del lessico analitico il proprio marchio di fabbrica, con il rischio di confondere i mezzi con i fini: quella che per molti rappresentò una fase di transizione, interlocutoria e sperimentale di indagine sulla pittura, viene letta come il momento culminante di una riflessione sull'essenza medium, attraverso un processo di riduzione teso a individuarne gli elementi caratterizzanti e, per così dire, esclusivi. L'interesse per la pittura, al contrario, fu in quegli anni diffuso e trasversale: molti artisti, sia in Europa che negli Stati Uniti, si rivolsero alla pittura in quanto modello teoretico e operativo, approcciandola con un rigore metodologico inedito, al fine di metterne in luce le condizioni di possibilità e le contraddizioni, e di dimostrarne l'inesauribilità e la sopravvivenza anche al di là dell'oggetto-pittura, nelle pratiche più disparate, le cui istanze e problematichità sono condivise con il medium pittorico e, a ben guardare, persino radicate in esso.

Ciò che interessava agli autori in questione non era la pittura in sé, ma la sua funzione epistemologica, la sua capacità di fornire un modello astratto di riferimento per mettere a fuoco alcune problematiche il cui significato travalica i confini del medium pittorico. Come lo studio del linguaggio, che aveva rappresentato l'origine di una nuova metodologia operativa, le cui applicazioni riguardarono una molteplicità di campi, così l'indagine analitica della pittura, mezzo specifico, disciplina e sistema, vera e propria prassi teoretica, assurge a paradigma, struttura e strumento di verifica entro il quale misurare e mettere alla prova intuizioni, processi e proposizioni secondo una metodologia rigorosa, razionale e controllabile.

Se, per Paolo Cotani, la Nuova pittura aveva significato la fine della superficie intesa come universo della retina⁵¹, la sua ricerca sulla struttura e sulla materialità della superficie pittorica rivelavano, al contempo, le potenzialità e i limiti della visione umana nell'indagine dello spazio e della sua intrinseca ambiguità: un'ambiguità di cui fare esperienza attraverso lo sguardo, ma non solo. Il medium pittorico, dunque, ha rappresentato per Cotani il grado zero, il punto di partenza, poi assunto a paradigma per le successive incursioni nell'ambito dei media più disparati, dal disegno alla fotografia, sino all'opera ambientale, in una incessante rielaborazione di suggestioni che pongono al centro l'indagine sensoriale quale strumento di conoscenza della realtà⁵².

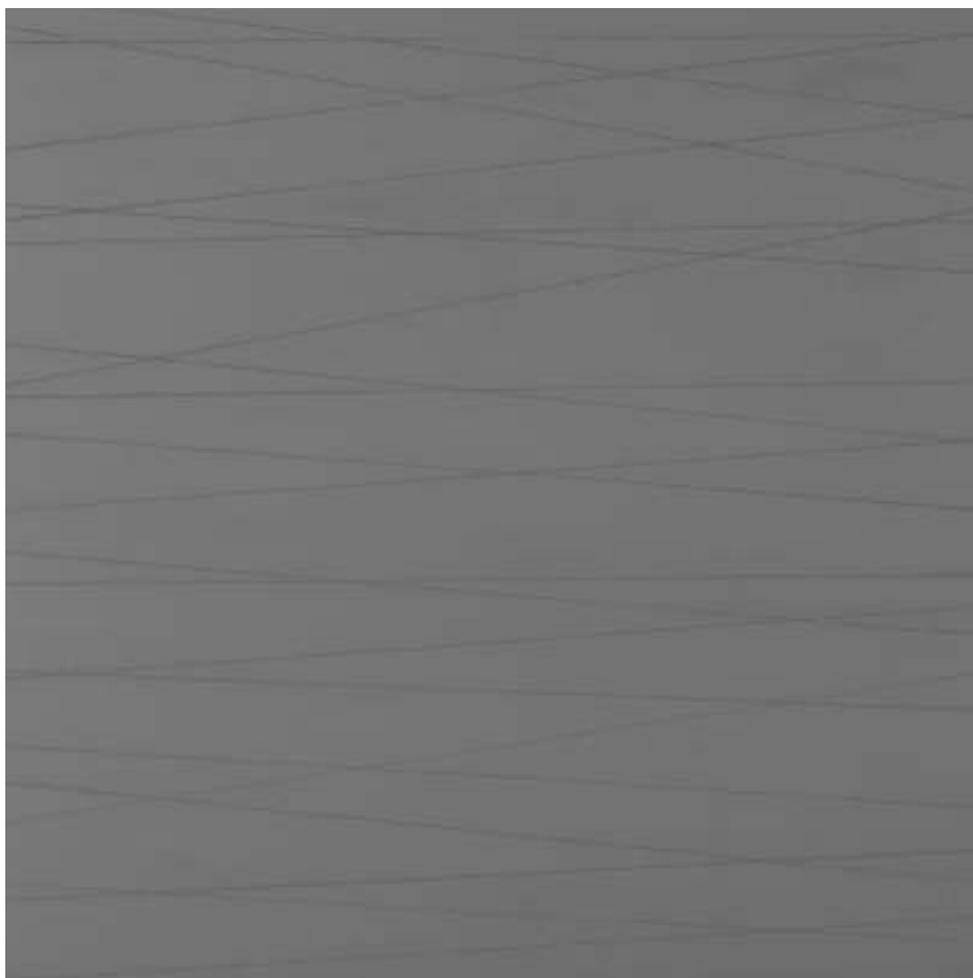
Il rigoroso esercizio teorico-operativo messo in atto dall'artista entro i confini del medium pittorico si rivela, dunque, ricco di implicazioni che vanno ben oltre i

51 P. Cotani, testo inedito, n.d., Archivio Paolo Cotani.

52 Per una dettagliata analisi del lavoro di Cotani si veda M. Forti, *Paolo Cotani, L'aragosta è un mostro delicato*, Milano 2009.

limiti tradizionalmente imposti alla pittura. Tale momento di raccoglimento intorno al mezzo più discusso della storia dell'arte esemplifica quello "spostamento" sempre più marcato verso il polo della soggettività che caratterizza la maggior parte delle esperienze post-concettuali; uno spostamento che, spiega Menna a qualche anno di distanza dalla stesura del suo *La linea analitica*⁵³, si manifesta nella struttura stessa dei segni. Questi ultimi portano le tracce o, meglio ancora, sono le tracce di un fare individuale, di un tempo-lavoro inteso come indagine sistematica e quotidiana, metodica e ripetitiva, che trova nel proprio svolgimento, nel proprio metodo empirico e concettuale la sua stessa ragion d'essere.

53 F. Menna, *Prefazione all'edizione PBE*, in Id., *La linea analitica*, cit. (vedi nota 5), p. XXIX.



1. Paolo Cotani, *Fili battuti*, 1976, acrilico e pigmento su tela (courtesy Archivio Paolo Cotani)

LE OSSERVAZIONI SULL'ARCHITETTURA IN LOMBARDIA DI GAETANO CATTANEO (1824): TRA JEAN-BAPTISTE SEROUX D'AGINCOURT, CARLO BIANCONI E GIUSEPPE BOSSI

The Observations on Architecture in Lombardy by Gaetano Cattaneo (1824): between Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi and Giuseppe Bossi

Alessandro Rovetta

Gaetano Cattaneo (1771-1841), founder of the Numismatic Cabinet of Brera, inherited in 1815 from Giuseppe Bossi the historiographical materials that the secretary of the Brera Academy had collected with the aim to create a work dedicated to the history of Lombard art. Cattaneo also devoted himself to the project of a History of the arts and artists of the Lombard school, which never came to light, although its preparation is largely documented by his correspondence with Italian and foreign scholars, such as Cicognara, De Lazara and Passavant. A trace of Cattaneo's work survives in an unpublished manuscript, kept in the Biblioteca Ambrosiana. In a schematic form, the document reconstructs the history of architecture in Lombardy from the Middle Ages to the sixteenth century, though it was supposed to be continued until the early nineteenth century. The information provided by Cattaneo about the origins of the different "epoche", in which he divides the developments of Lombard architecture, as to the distinctive structural and stylistic characteristics or as to the masters and their main works offer a very interesting insight into the Milanese historiographical consciousness in the time between French domination and Restoration. The essay considers in particular the judgment on the different phases of the Middle Ages, with particular regard to the profile of Longobard architecture and the origins of the Milan Cathedral. In this case both local debates and the work of Seroux D'Agincourt are fundamental for Cattaneo. Another significant theme is the judgment on the architecture of the sixteenth century in Lombardy, which re-evaluates Leonardo, resizes Bramante and, above all, censors the protagonists of the Borromean age, from Galeazzo Alessi to Francesco Maria Richino. In this respect, the internal debate at the Brera school of architecture and the historiographical positions of Carlo Bianconi and Giuseppe Bossi played an important role, other significant latest sources such as Francesco Antonio Albuzzi and Venanzio De Pagave. The essay reports the complete edition of Cattaneo's text according to the Ambrosian copy, which was probably made by his collaborator Carlo Zardetti.

GEORG SIMMEL E IL CENACOLO DI LEONARDO: FRAMMENTI (FORTUNA) DI UN
DISCORSO CRITICO ORIGINALE

*Georg Simmel and Leonardo's Last Supper: some considerations on Simmel's original
point of view*

Simone Ferrari

The paper analyzes the famous masterpiece by Leonardo starting with the peculiar perspective of Georg Simmel, a great German philosopher whose reputation in Italy has been disregarded for a long time enough. His thoughtful paper on the *Last Supper*, published in 1905 and recently reminded by Pedretti and Marani had set a milestone for the further development of a critical point of view on the mural painting. His original statement about the Leonardo's invention of a new "Shape of Time", related to a different iconography and to a dazzling psychological purpose, was a topic promptly received and appreciated by Guido Lodovico Luzzatto in 1913 in a review soon forgotten in the critical debate. During a period marked by controversial positions on Leonardo da Vinci, it arises, by contrast, the possible relationship between Simmel and Wölfflin.

PER LA FORTUNA CRITICA DI LUDOVICO BREA: UNA MONOGRAFIA INEDITA DI
PIERO DE MINERBI (1911-1912)

*For the critical history of Ludovico Brea: an unpublished monograph by Piero de
Minerbi (1911-1912)*

Federica Volpera

The archive of the Pinacoteca Civica in Savona preserved an unpublished typescript about the painter Ludovico Brea (Nice, 1450 c.-1516/1525): this work was written between 1911 and 1912 by the art historian Piero Hierschel De Minerbi, who belonged to a noble family from Trieste. The study of the text, illustrated by seventy-seven black and white photos, and four tables featuring sketches by the author, enables not only to add a new element to the critical history of Ludovico Brea but also to reflect on the state of the history of art criticism in Italy at the beginning of the Twentieth century. Particularly research tools used by the scholar belong to Historical and Philological method of the connoisseurship as was formulated by Adolfo Venturi (1856-1941) and Pietro Toesca (1877-1962): beyond the choice of a specific genre as the artist's monograph, and of a research topic focused on an artist who belonged to a peripheral area of Fifteenth- and Sixteenth-century Italian Art, De Minerbi's method is characterized by the enhancement of the link between history and criticism, a deep attention to the formal and technical aspects of the paintings in order to identify Brea's style and to reconstruct his catalogue, distinguishing his hands from those of his followers, and the use of research instruments as archival documents, photography and ink sketches of compositional and iconographic details. Finally, some unpublished letters written by Piero De Minerbi and the director of the Pinacoteca Civica in Savona, Poggio Poggi, between 1938 and 1940, enable to reconstruct the history of this typescripts and the reason of its presence in the archive of the museum.

«UNHISTORIED AND UNCONSIDERED». PERCORSI DI RISCOPERTA E TUTELA TRA LARIO E VALTELLINA SULLE ORME DI EDITH WHARTON E BERNARD BERENSON 1897-1912

Rediscovery and heritage preservation between Lario and Valtellina in the footsteps of Edith Wharton and Bernard Berenson 1897-1912

Gianpaolo Angelini

The article examines the relationships between the description of some Lombard localities contained in Edith Wharton's *Italian Backgrounds* (1905). In particular, attention is focused on the parallel events of rediscovery and conservation of the artistic heritage on Lake Como and in the pre-Alpine valleys between the publication of *The Decoration of Houses* (1897), the exhibition of sacred art at the Volta exhibition in Como (1899) and the preservation activity of Francesco Malaguzzi Valeri and Corrado Ricci. In addition, the essay examines the discovery of Renaissance painting in Valtellina (from Gaudenzio Ferrari to Cipriano Valorsa) by Bernard Berenson, hypothesizing that the American connoisseur may have been pushed on this research paths also thanks to Edith Wharton's books and frequentation.

UN'AMICIZIA (POCO) DISINTERESSATA: IL RAPPORTO TRA VITTORIO CINI E
BERNARD BERENSON

A friendship (little) disinterested: the relationship between Vittorio Cini and Bernard Berenson

Stefano Bruzzese

Vittorio Cini (1885-1977) was one of the most voracious collectors of the Italian twentieth century. When he died, his collection, divided mainly between the rooms of the Monselice castle and the Venetian house in Campo San Vio, had passed through thousands of different objects from different periods. Weapons and ivories, miniatures, books, sculptures, but above all old paintings, only partially still preserved under the label of the Cini collection. Paintings almost always of the highest level, chosen with the guidance of the expert eye of connoisseurs – from Nino Barbantini to Federico Zeri – with whom the Count of Ferrara has maintained constant relations. Among these, to Bernard Berenson is always recognized a primary role, given the long years of acquaintance and friendship. But they never investigated properly the start dates and the dynamics of a relationship, first of all staff, which had the necessary and predictable effects on the orientation of the tastes of the collector and its buying and selling opportunities. This study offers an opening in this regard. The comparison between the materials preserved in the archive of Cini heirs, the Giorgio Cini Foundation and the Library of I Tatti, allowed to carry out an initial picture of the true extent and duration of a friendship never too disinterested and suspicious traits, but sincere, which linked Berenson to the entire Vittorio Cini family, and to illustrate with some concrete examples when and how the scholar could intervene with his always sought-after judgment on the purchases made for the collection.

ANTONIO MORASSI, GIULIO CARLO ARGAN, ROBERTO LONGHI E LA RISCOPERTA
DEL CARAVAGGIO DI CASA BALBI A GENOVA (1939-1952)

Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi and the revalue of the Caravaggio of Casa Balbi in Genoa (1939-1952)

Giulio Zavatta

Antonio Morassi's archive and photographic library kept in the Department of Philosophy and Cultural Heritage of Ca' Foscari University in Venice preserves a series of documents relating to the rediscovery of the Caravaggio of Casa Balbi, which took place during the World War II. Antonio Morassi had a look to the Conversion of Saint Paul in the Genoese palace of Balbi and studied it to publish it. The picture that Morassi sent to the publishers was however showed to Giulio Carlo Argan, who was also writing a monograph about Caravaggio. Argan pledged to acknowledge the discovery to Morassi. But, Argan published report about the painting in an article in 1943. However, Roberto Longhi intervened, denying that it was a Caravaggio painting. Morassi, who discovered this painting, published it on the Emporium magazine only in 1947, after World War II, is therefore not often recognized as the discoverer of this masterpiece.

PITTURA ANALITICA E ANALITICITÀ DELLA PITTURA. PER UN DIVERSO APPROCCIO
INTERPRETATIVO

*Analytic Painting and the analyticity of painting. For a different interpretative
approach*

Giovanna Fazzuoli

The present essay aims at tracing the critical debate developing in the 1970s in Italy around so-called *Pittura analitica* (Analytic Painting), while identifying Filiberto Menna and Giorgio Cortenova as two of the most relevant critical voices of the time. It also aims at clarifying such a label, inviting readers to rethink traditional categories and chronologies while reassessing the general status and role of the painting medium.

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI



Stefania Zuliani

Il lungo e anche accidentato processo che ha condotto nel novembre 2017 all'apertura, tanto sospirata quanto osteggiata, del Louvre Abu Dhabi è, non c'è dubbio, il contributo più vistoso (e più controverso) che il museo nato *révolutionnaire* ha portato al dibattito museologico degli ultimi decenni. A partire dal 2007, quando ha iniziato a prendere forma il progetto di quello che oggi si propone come «a universal museum in Arab world»¹, pagine e pagine di commenti, accese polemiche, feroci prese di posizione – una per tutte quella, piuttosto apocalittica, di Jean Clair, francamente indignato dalle derive del Louvre, ormai ridotto a rumoroso «porto di mare», e fin troppo irritato dalla retorica del museo-foro, del museo aperto «come una città occupata dall'esercito»² – hanno accompagnato e spesso contestato con asprezza il progetto del Louvre negli Emirati Arabi. Interventi e invettive che hanno certo avuto il merito di sottolineare le opportunità e, soprattutto, i rischi di un passaggio – quello dal museo universale al museo globale – che ha profondamente interrogato l'identità del museo e, insieme, il destino della storia dell'arte, chiamati entrambi a ridefinire il proprio statuto, peraltro già molto scosso dalle molteplici prospettive postmoderne, alla luce delle trasformazioni geopolitiche d'inizio millennio. La questione riguarda la relazione che il museo e

1 <https://www.louvreabudhabi.ae/en/about-us/our-story>. *From one Louvre to Another. Opening a museum for everyone* il titolo della prima mostra proposta dal nuovo museo, firmata dal presidente del Louvre Jean-Luc Martinez, dal 21 dicembre 2017 al 7 aprile 2018; catalogo Paris 2017.

2 J. Clair, *Malaise dans les musées*, Paris 2007, trad. it. *La crisi dei musei. La globalizzazione della cultura*, Milano 2008, p. 35. Nella prefazione all'edizione italiana Clair scrive: «Questo accordo che, per la prima volta nella storia dei musei statali francesi, riduceva il luminoso prestigio storico di un nome al rango di “griffe” e il patrimonio culturale nazionale, le collezioni, a mercanzie suscettibili di essere fatte oggetto di contratto, date prima in affitto e poi probabilmente vendute, provocò una lettera aperta dal titolo “I musei non sono in vendita”, firmata da Françoise Cachin, direttrice onoraria dei Musées de France, da Roland Recht, professore al Collège de France, e da me stesso, e che fu sottoscritta da diverse migliaia di persone impiegate nei musei e nelle università»; ivi, p. 9. Tra i moltissimi interventi legati alla vicenda, si segnalano C.R. Skluzacek, *Universality and its Discontents: the Louvre and Guggenheim Abu Dhabi as a Case Study in the Future of Museums*, “Art and Art History Honors Projects”, 1, 2010; A. McClellan, *Museum expansion in the twenty-first century: Abu Dhabi*, “Journal of Curatorial Studies”, 1, 3, 2012, pp. 271-293; *Louvre Abu Dhabi, Naissance d'un musée*, a cura di L. Des Cars, Paris 2013; S. Graebner, *The Louvre Abu Dhabi: French Universalism, Exported*, “L'Esprit Créateur”, LIV, 2, 2014, pp. 186-199; A. Gombault, D. Selles, *Louvre Abu Dhabi: A Radical Innovation, But What Future for French Cultural Influence?*, “International Journal of Arts Management”, XX, 3, primavera 2018; P.E. Ephraïm, *Louvre Abu Dhabi: Social Media in Marketing Culture*, “Conference Paper”, *Proceedings of the 5th World Conference on Media and Mass Communication*, V, 1, settembre 2019, pp. 49-57; J.-F. Charnier, *Louvre Abu Dhabi, une vision universelle de l'art*, Gèneve-Paris 2019.

la storia dell'arte istituiscono con la dimensione globale, una relazione che, a seconda della prospettiva, si riconosce nella definizione di *Global Art Museum / History* o in quella, diversamente problematica, di *Museum / History of global Art*³. È un'alternativa ampiamente discussa che ancora una volta lega i percorsi, da sempre intrecciati, del museo e della storia dell'arte, e che ha alimentato il discorso critico recente, reso improvvisamente incerto e persino afasico dalla crisi sanitaria mondiale che costringe a ridefinire gli orizzonti teorici, oltre che le pratiche, del museo, a maggior ragione se davvero, come prevede l'ICOM, il 13% dei musei mondiali chiusi dal Covid-19 non riaprirà⁴. Si tratta, al di là di ogni altra considerazione, di una severa battuta d'arresto dell'euforia museale ed espositiva che ha caratterizzato la fine del XX e gli inizi del XXI secolo, un'improvvisa condizione critica che richiede nuovi strumenti e strategie, altre voci e differenti pensieri. La proposta delle cosiddette "antenne" museali, per utilizzare una definizione in fondo rassicurante, o, per dirla con maggiore durezza, del *franchising* dei musei, una politica di espansione multinazionale avviatasi negli anni novanta con l'aggressivo Guggenheim di Thomas Krens⁵ e di cui proprio il Louvre disegnato da Jean Nouvel per la Saadiyat Island è stato forse l'esito più eclatante e spettacolare⁶, mostra infatti oggi con tutta chiarezza i suoi limiti e le sue controindicazioni, innanzitutto etiche⁷. Insomma, è evidente come sia un'altra la direzione da seguire, senza dover per forza rinunciare al prestigio secolare dei grandi musei come ha invece suggerito di fare Orhan Pamuk, il quale nel suo *Modesto manifesto per i musei* ha proposto di sostituire la magniloquente e impersonale epica dei musei nazionali con

3 Su questi temi, oggetto negli ultimi anni di numerosi studi a partire dal seminale intervento di H. Belting, *Contemporary Art and the museum in the global age*, 2006, <https://zkm.de/de/hans-belting-contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age> (consultato il 1° giugno 2020), cfr. almeno *The Global Art word. Audiences, Markets and Museums*, a cura di H. Belting e A. Buddensieg, Ostfeld 2009; J. Elkins, Z. Valiavicharska, A. Kim, *Art and Globalization*, University Park 2010, muse.jhu.edu/book/46940 (consultato il 30 maggio 2020); T. DaCosta Kaufmann, C. Dossin, B. Joyeux-Prunel, *Circulation in the Global History of Art*, New York 2015; B. Joyeux-Prunel, *The Global History of Art and the Challenge of the Grand Narrative*, "Art@s Bulletin", VI, 1, *Art History and the Global Challenge*, 2017; J. Elkins, *On the Impeding Single History of Art*, Berlin 2020, con ricca bibliografia.

4 Cfr. <https://www.artforum.com/news/covid-19-impact-reports-say-13-percent-of-museums-may-never-reopen-83098> (consultato il 3 giugno 2020).

5 Sulla politica di espansione proposta dalla Fondazione Guggenheim negli anni della direzione di Thomas Krens cfr. P. Werner, *Museum inc.: Inside the Global Art World*, Chicago 2006, trad. it. *Museo s.p.a. La globalizzazione della cultura*, Milano 2009.

6 Alla suggestiva architettura creata dall'architetto francese, già autore della Fondazione Cartier e della Maison du Monde Arabe a Parigi, è stata dedicata dal Saoundwalk Collective un'opera video a cui ha preso parte, tra gli altri, Wim Wenders; <https://www.louvreabudhabi.ae/en/Whats-Online/we-are-not-alone> (consultato il 4 giugno 2020).

7 Fra gli aspetti più critici, quello delle condizioni di lavoro degli operai impegnati nei lavori di realizzazione dei musei della Saadiyat Island, oggetto di attenzione e di ripetute proteste da parte del collettivo di artisti Gulf Labor. Nel corso della Biennale di Venezia del 2015, ad esempio, il collettivo insieme agli esponenti del G.U.L.F. (Global Ultra Luxury Faction) ha manifestato contro l'indifferenza delle istituzioni rispetto alla situazione dei lavoratori migranti impiegati nella costruzione del distretto culturale della Saadiyat Island; <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-allworlds-futures> (consultato il 25 maggio 2020).

il soggettivo romanzo dei piccoli musei⁸. In realtà, è proprio nelle sale dello stesso Louvre che è possibile riconoscere un'alternativa alle grandi imprese museali, una tenace e suggestiva linea di ricerca – museologica, critica, culturale – di cui protagonisti sono stati, insieme alle donne e agli uomini del museo, poeti, scrittori, artisti, intellettuali che nello spazio del grande museo hanno trovato complicità e ostacoli a partire dalla trionfante inaugurazione del *Grand Louvre* nel 1989, quando le piramidi di vetro e acciaio di Pei hanno riscritto in occasione del bicentenario della Rivoluzione il volto austero della fortezza. Si è trattato di un percorso di riflessione che ha segnato, magari senza eccessivo clamore ma con ricadute ancora feconde, gli ultimi decenni della lunga vita del museo francese, alimentando il suo rapporto con le inquietudini della contemporaneità. Una riflessione e una pratica espositive condotte al lato, e non in luogo, dei grandi racconti, una storia di incontri spesso fortunati di cui proveremo qui a individuare brevemente alcuni momenti e protagonisti esemplari, figure e proposte che si sono mosse sui bordi incerti del museo e che, per questo, ancora garantiscono l'imprevisto di uno sguardo da scoprire.

Punti di vista

Parti pris è il titolo del ciclo di mostre che Régis Michel, storico dell'arte “dissidente” e per molti anni conservatore del Dipartimento delle arti grafiche del Louvre, ha realizzato con la convinta complicità della collega Françoise Viatte negli spazi rinnovati del *Grand Louvre*. Scandito in cinque momenti espositivi, di volta in volta affidati alla cura di intellettuali di diversa formazione – Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 1990; Peter Greenaway, *Les bruit des nuages*, 1992; Jean Starobinski, *Largesse*, 1994; Hubert Damisch, *Traité du trait*, 1995; Julia Kristeva, *Visions capitales*, 1998⁹ – *Parti pris* è un progetto che, in anticipo rispetto agli sviluppi della museologia critica¹⁰ e alla ormai sempre più condivisa rivendicazione

8 Cfr. O. Pamuk, *Modesto manifesto per i musei*, in Id. *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'Innocenza, Istanbul*, trad. it di B. La Rosa Salim, Torino 2012. Cfr. anche *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, a cura di L. Lombardi e M. Rossi, Milano 2018.

9 Tutte le mostre sono state accompagnate da libri-catalogo pubblicati dalla Réunion des musées nationaux. Sul ciclo *Parti pris*, oggetto di rilettura in occasione della giornata di studio con cui il Louvre ha celebrato nel 2019 i trent'anni della Piramide (*30 ans de la Pyramide: expositions inaugurales de 1989*, 30 marzo 2019), cfr. almeno A.-M. Émond, *Possessions of a personal museum experience*, in *Contemporary research trends museum education*, a cura di T. Lemerise, D. Lussier-Desrocher, V. Matias, Montréal 2002, p. 133; M. Bal, *Guest Column: Exhibition Practice*, “PMLA”, CXXV, 1, gennaio 2010, p. 10; Id., *The last frontier. Migratory Culture, Video, and Exhibiting without Voyeurism*, in A.E. Coombes, R.B. Phillips, *Museum transformation: Decolonization and Democratization*, Hoboken 2015, p. 433; J. Bawin, *L'artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris 2014, pp. 160 ss.

10 P. Lorente, D. Almazán, *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza 2003; P. Lorente, N. Moolhuijsen, *La muséologie critique: entre ruptures et interpretation*, “La lettre de l'OCIM”, marzo-aprile 2015, <https://doi.org/10.4000/ocim.1495> (consultato il 28 maggio 2020).

dell'inevitabile e anche opportuna parzialità e soggettività del discorso museale, intendeva sottolineare come la radicale singolarità dell'attività curatoriale condotta non da professionisti della storia dell'arte ma da studiosi, letterati, filosofi, registi (fa ovviamente eccezione Damisch che, però, non ha mai nascosto nel suo "pensare con la pittura" la propria vicinanza alle teorie critiche della psicoanalisi e della filosofia contemporanea¹¹) potesse non soltanto offrire visioni inedite sulle opere raccolte nell'immensa collezione di grafica del Louvre ma anche, ed è forse quello che più conta, produrre costruzioni concettuali e visive maggiormente sensibili alle trasformazioni del presente e lontane da una storia dell'arte ridotta, sono le parole impietose di Régis Michel, a «une espèce de machine à... photocopier»¹².

Aggiornare il museo – un grande museo come il Louvre – nel passaggio tra i due secoli non ha significato quindi soltanto o tanto adottare modelli economici e di comunicazione d'impresa globali quanto provare a riscrivere le collezioni secondo prospettive dichiaratamente partigiane e indisciplinate che si muovevano "oltre" quella disciplina di cui proprio l'École du Louvre è da sempre santuario (e non stupisce che, come ha sottolineato Derrida, *Parti pris* non abbia inizialmente trovato molti consensi tra i conservatori del Louvre)¹³. Punti di vista eccentrici ma non per questo incongrui o, peggio, sconsiderati, in grado piuttosto di far riemergere il rimosso del museo, di scardinarne le logiche autoritarie e di restituirne, soprattutto, la vitalità e la necessaria incompiutezza. Aprire nel cuore dell'istituzione uno spazio critico, una zona, ha detto Michel, di libertà e di rottura¹⁴: questa la strategia messa in campo da *Parti pris* negli anni novanta attraverso mostre che restano memorabili¹⁵, una proposta coraggiosa in cui, lo ha sottolineato Angelo Trimarco, il critico tornava a essere autore «nel nome di Baudelaire»¹⁶, che non è però stata sufficientemente considerata per il suo valore museologico. Nella più parte dei casi, infatti, l'eco di queste mostre è stata, ancora

11 Cfr. *Hubert Damisch, l'art au travail*, a cura di G. Careri e G. Didi-Huberman, Milano-Paris 2016. Per un sintetico profilo intellettuale dello studioso cfr. R. Venturi, *Un ricordo di Hubert Damisch, "doppiozero"*, 23 gennaio 2018 <https://www.doppiozero.com/materiali/un-ricordo-di-hubert-damisch> (consultato il 30 maggio 2020).

12 J.-P. Salgas, *Contre l'histoire antique. Entretien avec Régis Michel*, "art press", 194, settembre 1994, ora in <http://jeanpierresalgas.fr/contre-lhistoire-antiquaire-entretien-regis-michel/> (consultato il 3 giugno 2020).

13 J. Derrida, *Le dessein du philosophe. Entretien avec Jérôme Coignard*, "Beaux Arts Magazine", 85, 1990, pp. 88-91, ripresa in Id, *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible*, a cura di G. Michaud, J. Masó, J. Bassas, Paris 2013. Nell'edizione italiana (*Pensare al non vedere: scritti sulle arti del visibile, 1979-2004*, a cura di A. Cariolato, Milano 2016), l'intervista è stata ridotta, eliminando la parte relativa al ciclo *Parti pris*.

14 Così Régis Michel nell'*avant-propos* del catalogo della mostra curata da Julia Kristeva, *Visions Capitales*, Paris 1998, pp. 6 ss.

15 Del carattere esemplare del ciclo *Parti pris* ha scritto Federico Ferrari nella postfazione alla traduzione italiana del libro-catalogo della mostra curata da Derrida: F. Ferrari, *L'eredità dell'avvenire. Riflessi di un'estetica spettrale*, in J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, Milano 2003, pp. 164-165 (nuova edizione Milano 2015).

16 A. Trimarco, *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Roma 2006, p. 100.

una volta, prevalentemente disciplinare, cosicché dell'inaugurale *Mémoires d'aveugle* curato nel 1990 da Jacques Derrida hanno scritto soprattutto i filosofi mentre della mostra conclusiva, firmata nel 1998 da Julia Kristeva, si sono occupati in prevalenza gli studiosi di psicoanalisi o i teorici degli studi di genere¹⁷.

La sfida – l'antidoto e la conferma – che queste mostre rappresentavano rispetto ai consolidati discorsi del museo e alle categorie di ordinamento applicate dagli storici dell'arte o dagli archeologi insomma non sempre è stata riconosciuta a pieno, e quando è stata presa in considerazione lo si è sempre fatto con una certa cautela, se non proprio con diffidenza. Eppure quanto quelle avventure oltre i confini delle discipline fossero ben più che un gioco di intellettuale società parigina è attestato dalla ripresa, in forme ovviamente altrimenti articolate e non in semplice continuità, dello spirito di quel precoce progetto agli inizi del nuovo secolo con gli "inviti speciali" rivolti da Jean-Marc Terrasse, direttore dal 2005 al 2014 dell'auditorium e delle manifestazioni culturali del Louvre, ad alcuni protagonisti della cultura internazionale¹⁸. La curvatura di questo nuovo format, anche ma non esclusivamente espositivo, è dichiaratamente di tipo museologico: Terrasse, che non viene dalla storia dell'arte ma ha alle spalle studi di etnografia e un'intensa attività pubblicistica e di progettazione culturale per grandi istituzioni (la Biblioteca Nazionale francese, per esempio), in pieno accordo con l'allora direttore del Louvre, Henri Loyrette, intendeva fare dell'auditorium uno spazio di ricerca e di confronto con le arti del presente, il luogo da cui fosse possibile muovere per «apporter un regard extérieur, des voix discordantes. On ouvre le musée à d'autres conceptions»¹⁹. Senza abdicare alle ragioni della conservazione e anche della consacrazione museale, di cui il Louvre resta, nonostante i recenti scuotimenti, emblema indiscusso, il grande museo si lasciava dunque attraversare dalle imprevedibili correnti, fatte di suoni e racconti impertinenti, messe in moto dai "grandi invitati". Sicuro di sé, il Louvre ha così dato spazio alla *vertigine della lista* di Umberto Eco, diventata anche una mostra, *Mille e 3*, con opere dalle collezioni di grafica del museo e interventi di artisti contemporanei, si è lasciato interrogare da Toni Morrison, scrittrice afro-americana premio Nobel per la letteratura, che nelle sale del museo si è riconosciuta una volta di più *Etranger chez soi*, ha fatto suoi i frammenti di modernità, gli schizzi sonori e visivi che definiscono la costellazione creativa del compositore Pierre Boulez. Soprattutto, ha dato voce a ciò che il museo nel corso della sua storia ha escluso, dimenticato, a volte tradito e che finalmente ha potuto mostrarsi, splendente di vita, in quelle sale

17 Cfr., ad esempio, A. Jasper, *Taking Sides on Severed Heads: Kristeva at the Louvre*, "Text Matters", IV, 4, 2014, saggio tutto incentrato sulla presenza del tema del materno nella mostra proposta da Kristeva.

18 I "grandi invitati" sono stati: Robert Badinter nel 2005, Toni Morrison nel 2006, Anselm Kiefer nel 2007, Pierre Boulez nel 2008, Umberto Eco nel 2009, Patrice Chéreau nel 2010, Jean-Marie Gustave Le Clézio nel 2011-2012 e Bob Wilson nel 2013.

19 La dichiarazione è tratta da un'intervista pubblicata in L. Quaglia, *La place de l'artiste vivant au musée du Louvre: le rôle de l'auditorium*, "Science politique", 2012, p. 40, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00828559/document> (consultato il 1° giugno 2020).

antiche in cui ogni cosa diventa pensiero e parola che sempre muta perché, «n'existe pas d'alpha ni d'oméga»²⁰, non c'è origine a cui tornare o meta da raggiungere, nell'arte come nella vita, ma un percorso da compiere di cui il museo accoglie le tracce e, talvolta, le speranze. *Les musées sont des mondes*, ha scritto Le Clézio in occasione del suo intervento al Louvre nel 2011, ed è forse in questo progetto, fatto di gesti, di opere e di suoni, soprattutto di lucidi sguardi, che il “grande museo” ha trovato il suo riflesso più eccentrico e scintillante, una promessa urgente, un sentiero (ancora) da seguire.

Elogio dell'impuro. Le extravagances di Jean-Marie Gustave Le Clézio

«Je ne sais pas comment ce est possible, mai c'est ainsi: je suis un Indien»: così Jean-Marie Gustave Le Clézio, scrittore, poeta e saggista premiato nel 2008 con il Nobel per la letteratura, apriva nel 1971 il testo di *Hai*²¹, una dura, a tratti spietata invettiva contro la cultura occidentale ossessionata dalla tecnologia, contro quell'«homme blanc, qui bloque, qui minéralise, qui tue»²² e, soprattutto, contro la sua arte senza corpo e magia, insensata scienza di forme e di colori di cui il museo è tempio ed epitome. A distanza di quarant'anni Le Clézio, che da sempre riconosce nella lingua francese la sua patria di franco-mauriziano, nel ricevere le chiavi del Louvre non ha rinnegato quella giovanile requisitoria, anzi, l'ha rivendicata e l'ha riletta provando a fare del museo stesso un mondo finalmente conciliato, un mondo senza lacerazioni, senza quelle distanze e separazioni che costituiscono la condizione stessa del sapere occidentale, costruito, Le Clézio non ha dubbi, sull'opposizione e sul dominio, sulla conquista che uccide. Così, declinando secondo la propria coltivata sensibilità meticcia, felicemente impura, quella *poetica della relazione* di cui Édouard Glissant è stato teorico e testimone²³, Le Clézio ha voluto risarcire il Louvre delle sue perdite, ne ha colmato i vuoti, quasi mai innocenti, riempiendo le sale di oggetti o, meglio, di *cose* (nella “cosa” si annida la “causa”, ha segnalato Remo Bodei, si nasconde il desiderio, la verità del soggetto²⁴) provenienti dal Messico, dall'Africa, da Haiti, dalle lontane isole di Vanuatu, un piccolo arcipelago disperso nel Pacifico meridionale. Terre di ibridazione e di conquiste, di culti e di culture che si mescolano, di saperi della mano che non conoscono gerarchie, tassonomie, che non distinguono le arti minori dalle maggiori ma riconoscono come in ogni gesto umano si sedimenti la memoria e si costruisca il presente. Alcune delle creazioni – feticci, utensili, strumenti musicali, oggetti di culto e di vita – scelte da Le Clézio per la

20 J.-M.G. Le Clézio, *Les musées sont des mondes*, Paris 2011, p. 23.

21 J.-M.G. Le Clézio, *Hai*, Genève 1971, p. 5 (nuova edizione Paris 1987).

22 Ivi, p. 114.

23 E. Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris 1990, trad. it. *Poetica della relazione*, Macerata 2007.

24 R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari 2011, pp. 12 ss.

mostra che, insieme a performance, letture, colloqui e concerti, costituiva il palinsesto del suo ambizioso progetto *Les musées sont des mondes*, avevano già per qualche tempo abitato le sale del Louvre, all'inizio dell'Ottocento venivano esposte, ammassate *pêle-mêle*, per soddisfare la curiosità, spesso priva di autentica simpatia, dei visitatori in cerca dell'esotico. Erano però, in fondo, dei corpi estranei, delle eccentricità, *extravagances* incompatibili con il racconto eroico delle grandi civiltà di cui il museo era (allora?) fiero protagonista e artefice, e così pian piano quelle collezioni stravaganti erano state rimosse, spostate nei musei etnografici, nelle camere meravigliose del Trocadero, dove avevano incontrato gli sguardi rapaci degli artisti, e poi nelle bacheche rigorose del Musée de l'Homme, frutto di un'avanguardia epistemologica di cui Michel Leiris nelle pagine di scandalosa verità dell'*Afrique fantôme* ha svelato il feroce non-detto, o nelle ricostruzioni, diorami sempre un po' compiaciuti, dei tanti musei che documentavano secondo sensibilità e stereotipi differenti l'epopea oscura del colonialismo²⁵. Altri oggetti, altre opere (ma basta entrare nel recinto del grande museo perché gli oggetti diventino opere? Duchamp avrebbe detto di sì) fra quelli selezionati da Le Clézio non avevano invece mai varcato la soglia gloriosa del Louvre, maschere e relitti di civiltà lontane passati di continente in continente, di mano in mano per infine approdare nei salotti colti ed eleganti o, più di recente, nelle sale impeccabili, depurate con cura sapiente dalle brutture della storia, di quello stupefacente e insidioso ordigno estetico che è il museo du Quai Branly. Di questa congerie di immagini e di materie, alcune d'origine antichissima, altre frutto di una sottile e per nulla ingenua creatività postmoderna – è, questo, il caso della automobili “truccate” dalla messicana Betsabée Romero, che parlano con grazia inequivoca di migrazioni, di confini sempre più difficili da varcare – Le Clézio ha fatto le parole di un racconto inclusivo, un racconto che si rivolgeva allo sguardo così come al corpo del visitatore, chiamato a immergersi in quel mondo perfetto che è (che dovrebbe essere) ogni museo, un mondo da cui nulla può veramente rimanere escluso: non mancavano, ovviamente, opere provenienti dalle collezioni europee del Louvre²⁶ oltre che da quelle dei dipartimenti di antichità

25 Paradigmatica la vicenda che ha interessato la collezione di oggetti provenienti dalle Americhe, prima custodita e poi ceduta dal Louvre, una storia di trasformazioni culturali ricostruita con precisione da S. Guimaraes, *Les collection amérindiennes au musée du Louvre*, ivi, pp. 57-61. Il problema dell'interpretazione degli oggetti provenienti dai paesi non europei e, in particolare, dalle colonie è questione ampiamente studiata anche in ambito museologico a partire dagli stimoli provenienti dagli studi post-coloniali, che trovano tutt'ora nel seminale volume di E. W. Said, *Orientalism*, London 1978, trad. it. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano 2010), un riferimento ineludibile. Su questi temi, oltre ai numerosi contributi di James Clifford e ai saggi raccolti in *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*, a cura di I. Chambers, A. De Angelis, C. Ianniciello, M. Orabona, London 2014, si veda J.-L. Amselle, *Il museo in scena. L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*, Roma 2017, e il recente A. Procter, *The Whole Picture: the colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*, London 2020. Per quanto riguarda il contesto italiano, un articolato studio dedicato alla definizione di arte coloniale e alle sue fortune espositive e museali è stato condotto da G. Tomasella, *Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova 2017.

26 L'elenco delle opere in mostra riporta, ad esempio, una *Pietà* di Ludovico Brea di fine XV secolo o dei reliquiari del XIII secolo; Ivi, pp. 151-152.

orientali, greche ed egizie, oggetti immagini frammenti di passato, più o meno remoto, ordinati senza rispettare le tradizionali distinzioni, classificazioni. «Ici l'on parle d'art, là on parle d'artisanat. Mais où est la frontière?»: è all'insegna di questo slogan – più che una provocazione, una conferma di quanto le tesi esposte in *Haï* non abbiano per Le Clézio perduto valore – che lo scrittore ha costruito il suo dispositivo espositivo, un testo di visioni e di racconti che è stato oggetto di riflessione soprattutto in ambito letterario²⁷ (ancora una volta, l'inerzia delle discipline) ma che rappresenta un'altra, credibile chiave di lettura per il fenomeno, ormai ampiamente consolidato, degli ordinamenti storici e della riattualizzazione, spesso pretestuosa, della Wunderkammer. Una proposta, quella di Le Clézio, che trae forza non soltanto dalla biografia culturale del suo autore ma anche dalla cornice istituzionale in cui si colloca e da cui acquista senso: invitandoci «à un pas de côté»²⁸ nelle sale illustri del Louvre l'autore non solo inclina la nostra immediata prospettiva etnocentrica ma, soprattutto, ci ricorda per forza icastica che molto prima di essere una vetrina di capolavori, uno spazio di *eduteinement* o un attrattore turistico, «le musée est une matérialisation de la mémoire. Il peut-être aussi le lieu – le no man's land, ou bien la terre de tous – où se rencontrent les cultures»²⁹. Un territorio privilegiato in cui la Storia (dell'arte) può declinarsi al plurale senza perdere sostanza e ragione, perché l'arte esiste nel tempo, inseparabile dalla vita di ciascuno così come dal destino dell'umanità. Ed è per questo che l'augurio, che è un invito, che Le Clézio ci rivolge nel concludere il suo testo è tanto radicale quanto obbligato: «faison en sorte que le monde soit un musée»³⁰.

27 Cfr. G. Müller, *Debating world literature without the world: ideas for materializing literary studies based on examples from Latin America and the Caribbean*, in G. Müller, M. Siskind, *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise*, Berlin-Boston 2019, pp. 28 ss.

28 Le Clézio, *Les musées sont des mondes*, cit. (vedi nota 20), p. 23.

29 Ivi, p. 24.

30 Ivi, p. 39.

Beyond the much discussed but certainly meaningful experience of the opening in 2017 of the Abu Dhabi satellite museum, a controversial example of a global museum, the Louvre has not lost in the passage between the two centuries the ability to present itself as an updated museological research space. Proof of this is the series of exhibitions *Parti pris* (1990-1998) where, thanks to the direction of the “dissident” art historian Régis Michel, intellectuals of various backgrounds – Jacques Derrida, Peter Greenaway, Jean Starobinski, Hubert Damisch, Julia Kristeva – have reinterpreted the collections of the museum through exhibitions of an overtly subjective and undisciplined nature. So, the *Parti pris* project was, in Michel’s words, a “zone of freedom and break” in the heart of the institution, questioning not the prestige but rather its too rigid and monumental identity. This proposal was partly taken up by Jean-Marc Terrasse, director of the auditorium and cultural events of the Louvre from 2005 to 2014, with his “special invitations” for protagonists of international culture, to build alternative and eccentric narratives through history, works and spaces of the Louvre. This essay, which analyzes in particular the contribution of the nobel for literature J.M.G. Le Clézio, curator of the project *Les musées sont des mondes* (2011), highlights the critical value and the urgency of these exhibition proposals thanks to which the museum becomes the driving force of a reflection which, overcoming conventional disciplinary distinctions, is able to urge the public to new views and different aesthetic and ethical perspectives.



INDICE DEI NOMI

- A
- Accornero, Giulia 65n
- Accursio (Accorso da Bagno-
lo) 134
- Aceto, Francesco 60n
- Acidini Luchinat, Cristina
161n, 162n
- Ackerman, James S. 76n, 92,
92n, 93
- Acquaviva, Bepi 123n
- Adams, Dennis 55
- Adams, Nicholas 76n
- Adesso, Anna Cristiana 60n
- Adelson, Candace J. 45n
- Adrechì, Stefano 289n, 298
- Agnati, Ulrico 327n
- Agnelli, Giuseppe 136n
- Agosti, Barbara 247n
- Agosti, Giovanni 230n, 244n,
320n, 325n
- Agrippa, Marco Vipsanio
160, 161n
- Agus, Luigi 10n
- Aiello, Patrizio 322n, 359n
- Aiolfi, Renzo 274n
- Aiton, Eric J. 153n, 160n
- Alberini Cicciporci, famiglia
157
- Albertario, Marco 239n
- Alberti, Alessia 31n
- Alberti, Leon Battista 84,
136, 136n, 138
- Albertini Ottolenghi, Maria
Grazia 364n
- Albertolli, Giacomo 245-246,
246n, 247
- Albertolli, Giocondo 246
- Albertus, Vicentius Camil-
lus 171n
- Albuzzi, Antonio Francesco
230, 230n, 231, 232n,
233, 239n, 242, 242n, 244,
244n, 248, 248n, 249, 390
- Aldegrever, Heinrich 25
- Aldi, Monica 282n
- Aldovini, Laura 239n
- Alessandro Magno 195
- Alessi, Galeazzo 245-246,
248, 258, 260, 390
- Alexander, Jonathan James
Graham 136n
- Algarotti, Francesco 171,
171n, 172n, 173, 173n,
174n, 175, 175n, 176,
176n, 177, 177n, 178,
178n, 179, 179n, 180n,
181, 181n, 182, 223
- Algeri, Giuliana 189n, 275n
- Alinari, famiglia 288n
- Alisio, Giancarlo 58n
- Alizeri, Federico (Federigo)
277n, 281, 295, 353n
- Allard, Sébastien 216n
- Alliata, famiglia 337
- Alliata, Fabrizio 336-337,
345
- Alliata, Topazia 336-337
- Allori, Alessandro 199n
- Almazán, David 401n
- Aloisio, Leo 374-375
- Alonso Moral, Roberto 13,
13n, 17n
- Althusser, Louis 373n
- Álvarez Delgado, Carmen
20n
- Amalteo, Giovanni Battista
52
- Amalteo, Pomponio 52
- Amati, Carlo 243, 243n, 245,
247, 247n, 249, 255
- Ambrogio, Aldo 171n
- Ambrosoli, Francesco 233n
- Ameri, Gianluca 138n
- Ammannati, Bartolomeo 46,
149, 149n, 150n
- Amoroso, Leonardo 152n
- Amselle, Jean-Loup 405n
- Andaloro, Maria 121n, 328n
- Anderson, Domenico 288n
- Andrea del Castagno 134n
- Andreasi, Osanna 289n
- Andreini, Francesco 48
- Andreini, Isabella 48
- Andreoli, Ilaria 27n
- Angelillo, Fiorella 60n, 61n
- Angelini, Gianpaolo 266n,
312n, 313n, 316n, 318n,
320n, 321n
- Angelucci, Laura 214n
- Angiolini, Franco 164n
- Antal, Frederick 362
- Antelami, Benedetto 135n
- Antonelli, Attilio 63n
- Antonelli, Rosalba 230n,
231n
- Apollonio di Giovanni 188
- Appella, Giuseppe 115n,
116n
- Appia, Adolphe 115, 115n,
126-127
- Appiani, Andrea 231n
- Aragno, Riccardo 116n
- Arato, Franco 171n, 173n,
174n, 181n
- Arfelli, Adriana 28n
- Argan, Giulio Carlo 84, 84n,
132n, 352, 355-357, 357n,
358, 358n, 359, 359n, 360-
363, 363n, 364, 364n, 395
- Ariosto, Ludovico 50-51
- Ariosto Virginio 50
- Ariperto 252
- Aristodemo, Dina 59n
- Aristofane 159n
- Aristotele 152, 171-172,
172n, 174, 174n, 175n,
176n, 177n, 178, 178n,
180n, 181n, 223
- Arnheim, Rudolf 87n
- Arnolfo di Cambio 138n
- Aronberg Lavin, Marilyn 129
- Arrigoni, Mina 317
- Arrigoni, Sofia 317
- Artaud, Antonin 124, 126-127
- Asch, Sholem 66n
- Asdente, Fabiano 274n
- Asensio y Toledo, José Maria
16n, 17n
- Askew, Pamela 76n
- Assunto, Rosario 152n
- Auerbach, Erich 171n
- Augusto (Gaio Giulio Cesare
Ottaviano) 160
- Auriti, Marino 48n
- d'Avalos, Alfonso 189n
- Avery-Quash, Susanna 285n
- Avogadro, famiglia 335,
335n, 339
- Avon, John 69n
- Ayer, Alfred Jules 383, 384n

- B
- Baccheschi, Edi 274n
- Bacchi, Andrea 129n, 329n, 331n, 335n
- Bacco, Enrico 61n
- Badinter, Robert 403n
- Badoer, Federico 52
- Bagatti Valsecchi, famiglia 318
- Baglioni, Cesare 30
- Baglioni, Cleria 30
- Baglioni, Giuseppe 30
- Bailo, Luigi 173n
- Bajou, Valérie 214n
- Bakst, Léon 115n
- Bal, Mieke 401n
- Balanchine, George 117n
- Balazs, Bela 123n
- Balbi, famiglia 351-353, 358-359, 359n, 360-363, 395
- Balbi, Francesco Maria 353
- Balbi Piovera, Camilla 352, 352n, 353n, 355, 355n, 356, 358
- Balbi Piovera, Luigi 352, 352n, 355n, 356, 358
- Baldini, Ugo 145n
- Baldinucci, Filippo 25, 25n, 26, 28, 33n, 147n, 149n, 156n, 295
- Balestra, Gianfranco 313n
- Balestrini, Nanni 123n
- Balibar, Étienne 373n
- Ballarin, Alessandro 188n
- Bambaia, Agostino Busti detto il 234n
- Bandinelli, Baccio 198n
- Banfi, Antonio 262, 262n
- Baranov, Vladimir 69n
- Barba, Eugenio 114n
- Barbagelata, Giovanni 277n
- Barbalinardo, Lucia Alba 16n
- Barbantini, Nino 326, 326n, 327n, 332, 332n, 333, 333n, 339-340, 394
- Barbavara di Gravellona, Tiziana 134n
- de Barberis, Vincenzo 320-321, 323
- Barbero, Bruno 274n
- Barbero, Luca Massimo 366n
- Barbieri, Costanza 129n
- Barbieri, Domenico 31-32
- Barbieri, Giuseppe 46n
- Barbolini, Stefano 151n
- Barcham, William 196n
- Bardazzi, Francesca 329n
- Bardese, Giambattista 197n
- de' Bardi, Donato 298
- Bardini, Stefano 326n
- Barety, Alexandre 296
- Barocchi, Paola 25, 147n, 151n
- Barr, Alfred H. 72, 80, 80n
- Barral I Altet, Xavier 85n
- Barroero, Liliana 129n
- Barron, Stephanie 74n
- Barth, Heinrich 152n
- Barthes, Roland 373n
- Bartok, Bela 123n
- Bartoletti, Massimo 275n
- Bartoli, Roberta 188n
- Basagaluppi, Luigi 123n
- Basaiti, Marco 335n
- Basile, Bruno 174n
- Basile Bonsante, Mariella 57n
- Bassano, Jacopo 192, 192n
- Bassas, Javier 402n
- Bassi, Ercole 321n
- Bassi, Martino 248, 248n, 258-259
- Bastide, Roger 373n
- Batissier, Louis 208n
- Battagio, Giovanni 314
- Battaglia, Carlo 123n, 371, 382n
- Battaglia, Roberta 335n
- Battezzati, Chiara 230n, 231n, 232n, 233n, 234n, 237n
- Battisti, Eugenio 87n
- Battistini, Andrea 149n
- Baudelaire, Charles 402
- Bawin, Julie 401n
- Baxandall, Michael 138n
- Baylin, Bernard 74n
- Becagli, Vieri 164n
- Becatti, Giovanni 157n
- Begni Redona, Pier Virgilio 184n
- Béguin, Sylvie 47n, 188n
- Bell, Clive 70
- della Bella, Stefano 33, 33n, 37
- Bella, Tancredi 229n
- Bellei, Mino 123n
- Bellenger, Sylvain 211n, 214n, 217n
- Bellini, Gentile 191n
- Bellini, Lorenzo 147n
- Bellosi, Luciano 20n, 162n
- Bellucci, Ermanno 61n
- Belskij, Vladimir 116n
- Belting, Hans 400n
- Beltrami, Luca 318
- Beltramini, Guido 187n
- Beltrano, Ottavio 61n
- Bembo, famiglia 282
- Bembo, Pietro 50
- Benassai, Silvia 162n
- Benapiani, Lorenzo 317n
- Benjamin, Walter 262
- Bensa, Tommaso 281, 296
- Bentham, James 235n
- Benveniste, Émile 373n
- Benzoni, Gino 186n
- Berenson, Bernard 265, 265n, 267n, 273n, 279n, 281, 281n, 287, 312, 319-321, 321n, 322, 325, 325n, 326, 326n, 327, 327n, 328-329, 329n, 330, 330n, 331-332, 332n, 333, 333n, 334, 334n, 335, 335n, 336, 336n, 337, 337n, 338, 338n, 339, 339n, 340, 340n, 341, 345-349, 352n, 393-394
- Berenson, Mary 319, 330
- Beretta, Manuela 229n
- Bernabei, Franco 242n, 276n, 279n, 280n
- Bernacchioni, Anna Maria 133n
- Bernardi, Erica 321n
- Bernardini, Maria Grazia 157n, 364n
- Bernini, Gian Lorenzo 78, 78n, 96, 133, 341, 341n
- Bernstorff, Marieke von 76n

- Bertacchi, Giovanni 317n
 Bertaglia, Elisa 284n
 Bertazzo, Luciano 243n
 Bertelli, Simone 319n
 Berti, Luciano 45n
 Bertin Le Vaux, Louis François 215-216
 Bertolini, Dario 328n
 Bertolini, Lucia 138n
 Bertolucci, Serena 229n
 Bertozzi, Marco 138n, 229n
 Berzaghi, Renato 189n
 Bettagno, Alessandro 326n
 Bettinelli, Saverio 239n
 Bevilacqua, Mario 145n, 147n, 155n, 316n
 Biagio d'Antonio 188
 Bianchi, Carlo 232n, 234n
 Bianchi, Eugenia 230n, 314n, 320n
 Bianchi, Giovanni 327n
 Bianco, Orazio 46
 Bianconi, Carlo 241, 243, 243n, 244, 244n, 246-247, 247n, 248, 248n, 390
 Bicci di Lorenzo 134n
 Biffis, Mattia 27n
 Bigarny, Felipe 13
 Bignardi, Umberto 115n
 Bimbacci, Atanasio 146-147, 162, 162n, 163, 168
 Binda, Laura 229n, 246n
 Bindoni, Agostino 40, 54
 Biondetti, Luisa 159n
 Bistolfi, Leonardo 271n
 Blaauw, Sible de 138n
 Blair MacDougall, Elisabeth 76n, 77n
 Blake McHam, Sarah 130n
 Bloch, Marc 262
 Bloomfield, Leonard 373n
 Boatto, Alberto 375n
 Bober, Harry 73n, 75, 75n, 76n, 81, 93, 96
 Bocangel, Gabriel de 10n
 Boccaccio, Giovanni 133-134
 Boccardo, Piero 364n
 Bode, Wilhelm von 353n
 Bodei, Remo 404, 404n
 Boella, Laura 267n
 Boggero, Franco 351n, 357n, 363n
 Boiardo, Giulio 188
 Bois, Yves-Alain 384, 384n, 385
 Boito, Arrigo 316
 Bologna, Corrado 41n, 43n, 44n, 45-46, 46n, 47, 47n, 48, 48n
 Bologna, Ferdinando 277n
 Bolzoni, Lina 39n, 40n, 41, 41n, 43n, 44n, 45, 45n, 46, 46n, 47, 47n, 48n, 130n
 Bona Castellotti, Marco 364n
 Bona Quaglia, Luciana 187n
 Bonelli, Maria Luisa 145n
 Bonini, Giuseppe 113n
 Bonito Oliva, Achille 374n
 Bonolis, Maurizio 262n
 Bonora, Ettore 171n
 Bonsanti, Giorgio 156n, 278n
 Borbone, Carlo di 62, 62n, 63, 63n, 64
 Bordon (Bordone), Paris 335n
 Borea, Evelina 25, 25n
 Borean, Linda 186n, 194n, 198n
 Borelli, Lyda 336n, 337, 340, 340n, 346
 Boretti, Giuseppe 162n
 Borghini, Vincenzo 45
 Borgia, Katia 235n, 236n, 237n, 239n, 241n, 248n
 Bormand, Marc 135n
 Borromeo, Carlo 255
 Borromeo, Federico 258
 Borromini Francesco 67, 69, 78n, 79, 86, 88-90, 94, 96-97, 99, 108
 Borsieri, Girolamo 242, 242n
 Borsook, Eve 134n
 Bortolotti, Luca 72n
 Boselli, Camillo 184n
 Boskovits, Miklos 162n
 Bossi, Giuseppe 230, 230n, 231, 231n, 232n, 233-234, 234n, 239n, 243, 243n, 244, 245n, 246, 246n, 247, 247n, 248, 248n, 390
 Bottai, Giuseppe 328
 Bottari, Stefano 266n
 Bottaro, Silvia 274n
 Botticelli (Filipepi), Sandro 328
 Boulez, Pierre 403, 403n
 Bourget, Minnie 312, 312n
 Bourget, Paul 312, 312n
 Bouvy, Eugène 177n
 Bowron, Edgar P. 183n
 Braccesco, Carlo 358, 358n
 Bradburne, James M. 156n
 Braghin, Marco 135n
 Bramante, Donato di Angelo di Pascuccio detto il 243-244, 244n, 249, 249n, 256, 390
 Bramantino, Bartolomeo Suardi detto il 244, 244n
 Brambilla Barcilon, Pinin 263n
 Brancaccio, Gennaro Antonio 63
 Brancaccio, Giovanni 64n
 Branconio dell'Aquila, famiglia 157
 Brandi, Cesare 114n, 115, 120, 120n, 121, 121n, 122, 122n, 124, 124n, 125, 362-363
 Brandi Rubiu, Vittorio 120n, 121n, 122, 122n
 Braudel, Fernand 373n
 Bray, Xavier 18n
 Brea, Antonio 285-286, 286n, 287, 287n, 289n, 293-294, 298, 302n
 Brea, Francesco 285n, 287n, 289n, 298
 Brea, Ludovico 271-272, 272n, 273, 273n, 274-275, 275n, 276, 277n, 278, 278n, 279, 279n, 280, 280n, 281, 281n, 282, 282n, 283-284, 284n, 285, 286n, 287, 287n, 288n, 289n, 290, 290n, 291, 291n, 292-295, 297-298, 298n, 302n, 303-305, 392, 405n
 Brecht, Bertolt 126-127

- Bredenkamp, Horst 129n
Breitenbach, Edgar 65, 97
Bremond, Claude 373n
Bres, Giuseppe 277n, 278n, 281, 296, 299, 299n
Brianzi, Napoleone 317, 317n
Briganti, Giuliano 362
Brignoli, Giovanni 234n
Brilli, Attilio 311n
Brinckmann, Albert Erich 87
Britto, Giovanni 198n
Brivio, Ernesto 243n
Brizi, Giuseppe 300
Broggini, Gianluigi 330n
Brogi, Carlo 288n
Brown, Katherine T. 191n, 192n
Brun, François 295
Brunelleschi, Filippo 84
Brunetti, Oronzo 155n
Brush, Kathryn 73n
Bruzzeze, Stefano 229n, 230n, 232n, 233n, 234n, 249n, 322n
Bruzzone, Attilio 262n
Buddensieg, Andrea 400n
Buggè, Marie Josée 129n
Bukdahl, Else Marie 212n
Bulgarini, Belisario 45n
Bulifon, Antonio 61n
Buontalenti, Bernardo 156n
Burckhardt, Jacob 84, 84n, 353, 353n
Burstyn, Ellen 129n
Businaro, Aldo 326n
Bussagli, Marco 157n
Bussola, Dionigi 248
Butler, Samuel 314n
Büttner, Frank 146n, 156n, 161n
Buzzi, Carlo 243n
Buzzi, Tommaso 331
- C
- Caburlotto, Luca 234n
Cacciari, Massimo 262n
Caccini, Giovanni 146
Cacciola, Enzo 382n
Cachin, Françoise 339n
Cadogan, Jean 183n
Cagnola, Guido 316, 319, 322, 322n
Calabrese, Omar 191n, 194n
Calaresu, Melissa 59n
Calasso, Roberto 48
Calatrone, Ferdinando 269n
Calcagni, Francesco 31, 31n, 32-33
Calcolona, Ettore (vedi Celano, Carlo)
Caleca, Antonino 26n
Calenda, Antonio 123n
Calvaert, Denys 29
Calvani, Angelo 158n
Calvesi, Maurizio 46, 47n, 364n
Calvi, Gerolamo Luigi 230, 249
Calvi, Nicolò 277n, 296, 300
Calzona, Arturo 136n
C a m a r e r o B u l l ó n , Concepción 63n
Camarotto, Valeria 235n
Camerarius, Joachim 29n
Camillo Delminio, Giulio 39, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 42, 42n, 43-44, 44n, 45, 45n, 46, 46n, 47, 47n, 48, 48n, 49, 49n, 50-54, 106
Campanale, Maria I. 138n
Campanelli, Antonio 123n
Campi, Bernardino 188
Campigli, Marco 331n
Camporeale, Enrico 326n, 329n
Canaletto, Giovanni Antonio Canal detto il 196n
Canavesio, Giovanni 296
Cannon, Henry 322
Cano, Alonso 19
Cano Rivero, Ignacio 9n, 16n, 19n,
Canova, Antonio 211n, 212, 212n, 213, 247n
Cantù, Cesare 249
Caprioli, Domenico 335, 335n
Capuana, Franco 116n
Capucci, Martino 244n
Cara, Roberto 328n
Caracciolo, Maria Teresa 214n
Carandente, Giovanni 115, 122, 122n
Carandini, Andrea 138n
Caravaggio, Michelangelo Merisi detto il 77-79, 351-353, 353n, 354-355, 358-359, 359n, 360-361, 363-364, 364n, 366-367, 395
Careri, Giovanni 402n
Cariati, Salvatore 154n
Cariolato, Alfonso 402n
Carletti, Luca 328n
Carli, Enzo 276n
Carlo Magno 241, 253
Carnap, Rudolf 379, 383, 384n, 386n
Carnevali, Barbara 262n
Carpan, Bartolomeo 42, 49n
Carpani, Roberta 31n
di Carpegna, Nolfo 273, 273n, 274n, 276, 280n, 281n, 282n, 290-291, 291n, 292, 292n, 301, 301n, 303-305
Carpioni, Giulio 193
Carracci, Agostino 29-30
Carracci, Ludovico 189
Carrera, Manuel 272n
Cartaya Baños, Juan 9n, 10n
C a r v e r M c C u r r a c h , Catherine 88n
Casale, Olga Silvana 60n
Casanova, Agostino da 298
Casati, Carlo 231, 231n, 233
Cascavilla, Arcangela 374n
Casciaro, Raffaele 16n
Casella, Alfredo 117n, 120n
Casellato, Sandra 245n
Caserini, Mario 340n
Casini, Paolo 173n
Casini, Tommaso 68n, 69n
Cassanelli, Roberto 230n
Cassegrain, Guillaume 65n
Castaldo, Marianna 61n
Castellani, Francesca 243n
Castelnovi, Gian Vittorio 275n

- Castelnuovo, Enrico 239n, 240n, 283n
 Catalani, Giovanni 234n
 Catalano, Maria Ida 121n, 328n
 Catena, Vincenzo 335, 335n
 Cattaneo, Carlo 232n, 236n, 244n
 Cattaneo, Gaetano 229, 229n, 230n, 231, 231n, 232, 232n, 233, 233n, 234, 234n, 235, 235n, 236, 236n, 237, 237n, 238-239, 239n, 240, 240n, 241, 241n, 242, 242n, 243-244, 244n, 245-246, 246n, 247-248, 248n, 249-250, 390
 Cattaneo Adorno, Carlotta 358
 Caumont, Arcisse de 82
 Cavalcaselle, Giovanni Battista 263, 284n, 288n, 351, 351n
 Cavallari Murat, Augusto 242n
 Cavalli, Alessandro 261n
 Cavedone, Giacomo 31
 Cavenaghi, Luigi 263n
 Cavicchioli, Sonia 189n
 Caviness, Madeline H. 85n
 Cazzato, Vincenzo 316n
 Celano, Carlo 57-58, 58n, 59, 59n, 61, 61n, 64, 107
 Cennini, Cennino 172n
 Cerano, Giovan Battista Crespi detto il 260
 Cerboni Baiardi, Anna 30n
 Ceriana, Matteo 335n
 Cerreti, Claudio 64n
 Cerutti, Lino 245n
 Cervelli, Mario 159n
 Cesariano, Cesare 235n, 242n
 Cetrangolo, Enzo 148n
 Cézanne, Paul 67, 379
 Chambers, Iain 405n
 Champion, Jean-Louis 214n
 Chappuys, Gabriel, 45n
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 194n
 Charnier, Jean-Francois 399n
 Chassot, Fabrice 174n
 Chateaubriand, François-René de 207
 Chaudonneret, Marie-Claude 216n
 Chenique, Bruno 208n, 209n, 210, 210n, 214n, 215n, 216n, 217n
 Chéreau, Patrice 403n
 Cherry, Lancelot 321
 Chevreul, Michel Eugène 378
 Chiarelli, Caterina 151n
 Chiarini, Giovan Battista 57
 Chidelberto 253
 Chiodi, Francesco 318, 318n
 Chomsky, Noam 373n
 Christiansen, Keith 77n, 184n, 195n
 Ciaccio, Lisetta 319n
 Ciano, Galeazzo 328n
 Ciardi, Roberto Paolo 230n
 Ciceri, Carlo Francesco 244, 244n
 Cicognara, Leopoldo 231, 231n, 232n, 233n, 234, 234n, 235n, 240, 240n, 390
 Cieri Via, Claudia 65n, 68, 70n, 71, 72n, 74n, 92n, 131n, 136n
 Cini, famiglia 334n
 Cini, Giorgio 327n, 330
 Cini, Minna 340n
 Cini, Vittorio 325-327, 327n, 328, 328n, 329, 329n, 330, 330n, 331, 331n, 332, 332n, 333-334, 334n, 335n, 336-339, 339n, 340, 340n, 341, 341n, 345-347, 349, 362, 394
 Cini, Yana 336, 336n, 337, 340n, 345, 347, 349
 Cinotti, Mia 363n, 364n
 Cioffi, Rosanna 63n
 Ciotti, Giovan Battista 30
 Cipriani, Angela 246n
 Cirillo, Ornella 58n
 Cirio, Valerio 245n
 Citolini, Alessandro 45
 Cittadella, Alfonso 189
 Civerchio, Vincenzo 321, 321n
 Clair, Jean 399, 399n
 Clay, Jean 384
 Clifford, James 405n
 Clodoveo 241, 253
 Clotario 253
 Clovio, Giulio 32n
 Cochin, Charles-Nicholas 353n
 Cocke, Richard 192n
 Cocke, Thomas H. 85n
 Cocteau, Jean 116n
 Codman, Ogden jr. 311, 311n, 316n, 323
 Colicci, Giovanni Antonio 64
 Coliva, Anna 157n
 Collins, Sarah 267n
 Colombo, Cristoforo 305
 Colombo, Furio 124n
 Colombo, Giuseppe 320
 Coltrinari, Francesca 41n
 Condello, Mariateresa 145n, 146n
 Coniperto 252
 Consoli, Gian Paolo 246n
 Conti, Paola Barbara 340n
 Conti, Simonetta 64n
 Conticelli, Valentina 45n
 Contini Bonacossi, famiglia 329n
 Contini Bonacossi, Alessandro 326n, 335n
 Cook, Herbert 319n
 Cook, Walter W.S. 73
 Coolidge, John 77n
 Coombes, Annie E. 401n
 Coppa, Simonetta 311n, 314n
 Cordero di San Quintino, Giulio 240, 240n
 Correggio, Antonio Allegri detto il 42, 43n, 67n, 264n
 Corrieri, Libero 316n
 Corsi, Pietro 130n
 Corso, Nicolò 298
 Cort, Cornelis 192n
 Cortenova, Giorgio 375n, 380, 380n, 381n, 382, 382n, 396

- Corti, Maria 373n
 Coser, Lewis A. 74n
 Costa, Maria Teresa 74n, 131n
 Costantini, Baldassarre 40
 Costantino I il Grande 135
 Cotani, Paolo 371, 382n, 385, 387, 387n, 389
 Cotta, Pomponio 46
 Cottignoli, Alfredo 133n
 Cottino, Alberto 267n
 Coupin, Pierre-Alexandre 207n
 Couplet, Philippe 149, 149n
 Courtright, Nicola 129n
 Craig, Edward Gordon 115, 115n, 126-127
 Cranston, Jodi 192n
 Crary Brownell, William 316n
 Cratino 159
 Credaro, Luigi 317n
 Crescentini, Claudio 114n
 Cresti, Carlo 146n, 147n, 155n
 Crimp, Douglas 377, 377n, 384n
 Crivello, Fabrizio 136n
 Croce, Benedetto 15n, 58-59, 59n
 Cropper, Elisabeth 25n, 27, 27n
 Crosato, Giambattista 186n
 Crowe, Joseph Archer 288n, 351, 351n
 Cucciniello, Omar 230n
 Cuniberto, Flavio 137n
 Cunningham, Charles C. 185n
 Cuoghi, Diego 188n
 Curione, Celio Agostino 45, 45n
 Cusmano, Silvia C. 155n
 Custodi, Pietro 230, 230n
- D
 D'Acchille, Tiziana 114n
 D'Achille, Anna Maria 138n
 DaCosta Kaufmann, Thomas 400n
 D'Adda, Cristina 229n
 D'Adda, Gioachimo 248n
 D'Agati, Niccolò 272n
 D'Agostini, Franca 383, 383n, 386
 d'Albuquerque, Kira 146n, 147n
 D'Alconzo, Paola 63n
 D'Alessandro, Lucio 64n
 Dal Poggetto, Paolo 334n
 Dal Pozzolo, Enrico Maria 41n
 Dal Verme, Vittoria 123n
 Damerini, Gino 327n, 333n
 Damiani, Guglielmo Felice 320, 320n, 321, 322
 D'Amico, Fabrizio 113n
 D'Amico, Silvio 114n
 Damigella, Anna Maria 114n
 Damisch, Hubert 384, 401-402, 407
 Da Molin, Giovanna 61n
 D'Amore, Bruno 374, 376n
 D'Angelo, Paolo 121n
 D'Anna, Vittorio 262n
 D'Annunzio, Gabriele 265
 Dante (Dante Alighieri) 133-134, 177n
 Dantini, Michele 333n
 Da Pozzo, Giovanni 171n
 d'Arco Avalue, Silvio 373n
 Da Strada, Zanobi 133-134
 David, Jacques-Louis 207, 214, 216, 218
 David, Ludovico 194, 199, 205
 De Angelis, Alessandra 405n
 Dearborn Massar, Phillys 33n
 De Beer, Esmond S. 83, 83n
 De Carolis, Francesco 47n
 de Chirico, Giorgio 117, 117n, 120n
 De Floriani, Anna 275n, 277n, 279n, 280n, 282n, 292n
 Degli Esposti, Piera 123n
 De Gregorio, Vincenzo 58n
 De Guida, Sabina 123n
 Dehio, Georg 84, 84n
 Delacroix, Eugène 207, 207n, 208, 208n, 209-210, 210n, 211, 211n, 212, 214, 216-217, 217n, 218, 218n, 220, 225
 De la Paz Calatrava, Fuensanta 20n
 De Lazara, Giovanni 234, 234n, 236, 390
 Delbeke, Maarten 86n
 Délecluze, Etienne Jules 213, 213n, 215, 215n, 216, 216n, 217
 De Lellis, Carlo 60n
 Deleuze, Gilles 152n
 Del Fabbro, Nino 116n
 Del Favero, Enrico 151n
 Dell'Abate, Nicolò 188
 Dell'Acqua, Gian Alberto 352n
 Della Ferrera, Gisella 229n
 Dell'Agostino, Veronica 319n
 Della Monica, Ilaria 311n, 325n
 Della Rovere, Vittoria 147n
 Della Volpe, Galvano 373n
 Del Litto, Victor 208n
 Dell'Oca, Angela 312n
 Delogu, Giuseppe 364n
 Del Tufo, Giovan Battista 60n
 De Marchi, Andrea 329n, 331n, 335n
 De Matteis, Paolo 193
 De Mauro, Tullio 373n
 Demby, James 123n
 De Minerbi, Clementina 271n
 Denunzio, Antonio Ernesto 63n
 De Pagave, Venanzio 230, 230n, 231-232, 232n, 244, 244n, 249, 390
 De Pisis, Filippo 120n
 De Robertis, Teresa 134n
 Derrida, Jacques 373n, 401-402, 402n, 403, 407
 de Saussure, Ferdinand 373n, 378
 Des Cars, Laurence 399n
 De Seta, Cesare 58n, 61n, 64n
 Desgodetz, Antoine 246, 246n

- Desiderio 252
 Désoria, Jean Baptiste François 215n
 De Stefano, Pietro 60n
 De Tiplado, Emilio 146n
 De Vivo, Maria 125n
 Dezzi Bardeschi, Marco 157n
 d'Harnoncourt, René 80n
 Di Bello, Claudia 75n
 Dickerson, Claude Douglas III 318n
 Di Cola, Daniele 75n, 103
 Diderot, Denis 212n
 Didi-Huberman, Georges 402n
 Di Falco, Benedetto 60
 Di Girolamo, Costanzo 373n
 Di Liello, Salvatore 64n
 Di Marco, Giampiero 61n
 Di Monte, Maria Giuseppina 72n
 Di Monte, Michele 72n, 192n
 Dinnerstein, Leonard 65n
 Di Simone, Paolo 132n
 Di Tizio, Raffaella 114n
 Dixon, Laurinda 132n
 Djagilev, Sergej 116, 116n, 117n, 119
 Dodero, Eloisa 64n
 Dolce, Lodovico 40n, 51-52
 Dolcebuono, Gian Giacomo Quadri detto il 244n, 256
 Domenichi, Lodovico 40, 40n
 Donati, Andrea 335n
 Donati, Pier Paolo 162n
 Donato, Maria Monica 133n, 134n
 Donohue, Alice A. 11n
 Dorio, Durante 26, 26n
 Dossin, Catherine 400n
 Drake Boehm, Barbara 75n
 Drudi, Barbara 113n
 Drudi, Gabriella 124, 124n
 Duccio di Buoninsegna 15n
 Duchamp, Marcel 405
 Ducrot, Oswald 373n
 Durandi, Jacques (Jacopo) 291n, 296
 Dürer, Albrecht 26, 26n, 27-28, 28n, 29, 29n, 30-31, 31n, 32, 32n, 35, 37, 105, 264n
 Duro, Paul 280n
 Dynes, Wayne 75n
- E
 Ebert-Schifferer, Sybille 76n
 Eco, Umberto 39, 48, 373n, 378n, 403, 403n
 d'Engenio Caracciolo, Cesare 60n, 61n
 Eisler, Colin 74n
 Elen, Albert J. 335n
 El Greco, Domínikos Theotokópoulos detto 336
 Eliot, Thomas Stearns 333n
 Elkins, James 400n
 Elsen, Albert E. 72n
 Elsner, Jas 74n
 Eluère, Christiane 284n
 Émond, Anne-Marie 401n
 Enaud, François 301n
 Ephraim, Philip E. 399n
 Erasmo di Valvasone 51
 Ericani, Giuliana 213n
 Erle, Giorgio 153n
 Esposito, Maria Rosaria 63n
 d'Este, Alfonso I 188n
 d'Este, Borso 138n
 d'Este, Nicolò III 136
 Ettinghausen, Richard 74
 Euskirchen, Claudia 83n
- F
 Fabbri, Bartolomeo 31
 Fabbri, Giovanni 31, 31n
 Fabronius, Angelus 171n
 Facchinetti, Simone 339n
 Fadda, Elisabetta 43n
 Fagiolo, Marcello 129n, 146n, 159n, 188n
 Fagiolo, Maurizio 373, 373n, 374
 Faietti, Marzia 30n
 Falzoni, Giordano 123n
 Fanfani, Ranieri 237n
 Fantuzzi, Giovanni 181n
 Fara, Amelio 159n
 Fara, Giovanni Maria 26n, 28n, 29n, 30n, 32n
 Farinella, Vincenzo 188n
 Farnese, Piero 134n
 Farri, Domenico 40n
 Farulli, Luca 171n
 Fasolo, Lorenzo 277n
 Fasolo, Vincenzo 87
 Favaro, Antonio 146n
 Favaro, Maiko 51, 52, 52n
 Favilla, Massimo 198n
 Federici, Renzo 131n
 Federzoni, Laura 64n
 Feigenbaum, Gail 129n
 Félibien, Jean-François 241, 241n
 Ferrari, Federico 402n
 Ferrari, Gaudenzio 257, 313, 319, 319n, 320, 320n, 322, 393
 Ferrari, Serenella 351n
 Ferrari, Simone 266n, 267n
 Ferrario, Giulio 249, 249n
 Ferriani, Daniela 334n
 Ferrighi, Alessandra 245n, 246n
 Ferro, Roberta 31n
 Fidia 182
 Fiedler, Konrad 267
 Fiengo, Giuseppe 58n
 Filarete, Antonio Averlino detto il 84
 Filippini, Enrico 123n
 Filippo IV di Spagna 10n
 Fiocco, Giuseppe 185n
 Fiore, Francesco Paolo 136n
 Fioroni, Giosetta 115n
 Firmian, Carlo Giuseppe 230
 Firpo, Massimo 42, 42n
 Fischer, Chris 335n
 Fleming, Donald 74n
 Foggini, Giovan Battista 146, 147n, 149n, 151n, 152, 154, 155n, 156, 156n, 157-158, 160-162, 162n, 167-168, 222
 de Foix, Gaston 234n
 Fokine, Michel 116n
 Fontana, Prospero 29
 Fonvielle, Bernard-François-Anne 212n
 Foppa, Vincenzo 274, 279n,

- 285n, 291, 296, 305, 321n, 358n
 Foraboschi, Daniele 229n
 Foresti, Carlo 335n
 Formichella, Ciro 123n
 Fornari, Silvia 268n
 Fornari Schianchi, Lucia 362n
 Forte, Leo 325n
 Forti, Micol 72n
 Fossi, Mazzino 149n, 150n
 Foucault, Michel 373n
 Fournier, famiglia 238
 Fra Bartolomeo (Baccio Della Porta) 335, 335n, 344
 Fracastoro, Girolamo 52
 Francesco I di Francia 39, 41n, 49
 Francesco di Pavia 277n
 Franchetti, Gaetano 242n
 Francia, Francesco 28n
 Frangenberg, Thomas 146n, 199n
 Frank, Christoph 129n
 Frankl, Paul 76
 Franzini, Elio 262, 262n, 263n
 Fratelli, Maria 229n
 Fredericksen, Burton B. 335n
 Frege, Gottlob 384n
 Freiberg, Jack 129n
 Freud, Sigmund 89-90, 90n, 94-95
 Frey, Dagobert 84, 84n
 Friedländer, Walter 73, 75, 77-78, 96, 363, 363n, 364n
 Friedman, David 138n
 Frigo, Gian Franco 171n
 Frinta, Mojmir S. 284n
 Frisi, Paolo 241
 Frizzoni, Giovanni 320n
 Frizzoni, Gustavo 312, 320, 320n, 321n, 322
 Frommel, Christoph Luitpold 157n
 Frommel, Sabine 27n
 Frosinini, Cecilia 138n, 278n
 Fry, Roger 70, 70n
 Fubini, Riccardo 134n
 Fulchignoni, Enrico 120n
 Fumagalli, Elena 155n
 Fumagalli, Ignazio 233, 249
 Fumaroli, Marc 50, 50n, 149n
 Furlan, Caterina 288n
 Furlan, Francesco 136n
 Fuscano, Giovanni Berardino 60
 G
 Gabbiani, Anton Domenico 151n, 162n
 Gabbrielli, Annamaria 171n
 Gabriele, Mino 47n
 Gadda, Carlo Emilio 46
 Gaeta, Letizia 13n
 Gagnebin, Bernard 211n
 Galansino, Arturo 291n
 Galanti, Giuseppe Maria 58, 58n
 Galassi, Cristina 339n
 Galassi, Maria Clelia 271n
 Galasso, Giuseppe 62n
 Galilei, Galileo 145, 145n, 146, 146n, 147-149, 149n, 150, 150n, 151, 151n, 152, 152n, 153, 155, 155n, 160, 165, 173, 222
 Galilei, Vincenzo 152-153
 Gallarati, Francesco Maria 232, 232n
 Galletti, Giorgio 318n
 Gallo, Antonella 58n
 Gallo, Francesca 126n
 Gallucci, Giovan Paolo 29n
 Gamba, Bartolomeo 146n
 Gamba, Claudio 132n, 359n
 Gamba, Crescenzo 64
 Gandolfi, Riccardo 75n
 Ganzetti, Francesco 320n
 Gardner, Julian 138n
 Garetti, Claudio 151n
 Garin, Eugenio 43
 Garnier, Etienne-Barthélemy 215, 215n
 Garofalo, Giovanni 151n
 Gasparini, Renato 351n, 359, 359n, 363n, 366-367
 Gassman, Vittorio 116n
 Gastini, Marco 371, 382n
 Gaudier-Brzeska, Henri 327n
 Gaul, Winfred 371
 Gavazzeni, Giovanni 320, 322
 Gehry, Frank 129n
 Geisler-Szmulewicz, Anne 211n
 Gennari Santori, Flaminia 328n
 Genovesi, Elisa 113n, 114n, 115n
 Genovesi, Gerolamo 277n
 Gentileschi, Orazio 353, 359
 Gérard, François 214, 225
 Géricault, Théodore 207-210, 214, 217-219, 225
 Gerville, Charles de 82
 Geser, Hans 263n
 Getscher, Robert H. 26, 26n
 Ghedini, Fernando 335n
 Ghelardi, Maurizio 84n
 Ghirri, Luigi 54
 Ghisalberti, Fausto 229n
 Ghisoni, Fermo 189
 Gia, Maria Beatrice 243n
 Giachetti, Vincenzo 237n
 Giani, Federico Maria 244n
 Giannone, Giovanni 154n
 Gila Medina, Lázaro 10n
 Gilbert, Creighton 132n
 Gilletta, Jean 288n
 Gilly, Carlos 47n
 Gilman Proske, Beatrice 10n, 11, 11n
 Ginori Lisci, Leonardo 147n
 Ginzburg, Carlo 283n
 Gioffredi Superbi, Fiorella 69n
 Giolito de' Ferrari, Gabriele 40n, 61
 Giometti, Cristiano 328n
 Giorgio, Domenico 60n
 Giorgione, Giorgio Zorzi detto 194n, 264n, 272, 335-336, 336n, 339, 353n
 Giotto di Bondone 83n
 Giovanna da Piacenza 42
 Giovanni da Nola 16n
 Giovio, Giovanni Battista 40n, 171n

- Girodet, Anne-Louis 207, 207n, 208n, 209-213, 213n, 214-216, 216n, 217-218, 220-221, 225
- Giuliani, Alessandro 159n
- Giuliani, Alfredo 123n
- Giuliano da Sangallo 156n
- Giulini, Giorgio 242, 242n
- Giulio Romano, Giulio Pippi detto 189, 200
- Giussani, Antonio 315n, 318
- Giustina, Irene 240n
- Glissant, Édouard 404, 404n
- Gnann, Achim 157n
- Gnoli, Domenico 288
- Gnoli Lenzi, Maria 314n
- Goethe, Johann Wolfgang 229n
- Goldschmidt, Adolph 73, 76
- Goldwater, Robert 80, 80n, 96
- Gombault, Anne 399n
- Gombrich, Ernst H. 44n, 85n, 102
- Gómez Moreno, María Elena 10n, 15, 15n
- Gómez Piñol, Emilio 13n, 19n
- Gončarova, Natalia 116, 116n
- Gonzaga, Federico II 189n
- Gonzaga, Francesco 189
- Gonzaga, Vespasiano 188
- Grabski, Jozef 198, 198n
- de' Gradi, Biagio 277n
- de' Gradi, Raffaele 292n
- Graebner, Seth 399n
- Graham, Jenny 275n
- Granata, Belinda 364n
- Grandidier, Philippe-André 242n
- Granuzzo, Elena 212n
- de' Grassi, Giovannino 242, 255, 282
- Gray, John 116n
- Grazioli, Elio 384n
- Greco, Fausto Maria 267n
- Greco, Gianpasquale 57, 57n, 59, 61-62, 107
- Greenaway, Peter 401, 407
- Greenberg, Clement 71n
- Gregori, Mina 147n, 148n, 364n
- Greuze, Jean-Baptiste 212
- Grieco, Allen J. 69n
- Griffa, Giorgio 371, 382n
- Griffio, Alessandro 40n
- Griggio, Claudio 39n
- Grilli, Alessandro 159n
- Grimaldi, Francesca 286n
- Grimm, Herman 266
- Grimoaldo 252
- Gros, Antoine-Jean 214-216, 216n, 217, 217n, 218, 225
- Grose, Francis 235n
- Gross, Walter Hatto 160n
- Grosso, Marsel 42n
- Grosso, Orlando 296
- Grotowski, Jerzy 114, 114n, 124, 126, 140
- Grötz, Susanne 188n
- Guardi, Cecilia 195, 198, 198n
- Guardi, Francesco 336
- Guarneri, Riccardo 371, 382n
- Guercino, Giovanni Francesco Barbieri detto il 31
- Guercio, Gabriele 275n, 375n, 281, 282n
- Guérin, Pierre-Narcisse 208
- Guerrini, Roberto 133n, 189n
- Guimaraes, Susana 405
- Gumpp, Johannes 194n
- Gundersheimer, Werner L. 138n
- Gundiperga 252
- Gurlitt, Cornelius 87, 311n
- Gustavo VI Adolfo di Svezia 325, 339-340
- Guttuso, Renato 117n, 120, 120n
- Guzzo, Pietro Giovanni 63n
- H
- Haines, Margaret 134n, 138n
- Hall, James 194n
- Halliwell, Stephen 171n
- Halsey, Ethel 319, 319n, 322
- Handler Spitz, Ellen 66n
- Hannoosh, Michèle 210, 211n
- Härpfer, Claudius 267n
- Hartmann, Ferdinand 232n
- Hawkwood, John (Giovanni Acuto) 134, 134n, 135
- Hayes, Deborah 123n
- Hearst, William Randolph 328
- Hegel, Georg 379
- Heilbut, Anthony 74n
- Heinemann, Jacob 335, 335n
- Helas, Philine 132n
- Held, Julius S. 74
- Hempel, Eberhard 87
- Hendrix, Harald 59n
- Henle, Paul 70n
- Hermoso Romero, Ignacio 9n, 14, 14n, 16n, 17n
- Hernández, Jerónimo de 12
- Hernández Díaz, José 10n
- Hibbard, Howard 86, 86n, 364n
- Hierschel, Leone 271n
- Hierschel De Minerbi, Emma 271
- Hierschel De Minerbi, Lionello 271n
- Hierschel De Minerbi, Miriam (Maria) Ernesta 271n, 272n
- Hierschel De Minerbi, Oscar 271n
- Hierschel De Minerbi, Piero 271, 271n, 272, 272n, 273n, 274, 274n, 275, 276n, 277, 277n, 278, 278n, 279n, 280n, 281-282, 282n, 283, 283n, 285, 285n, 286n, 287n, 288, 288n, 289, 289n, 290, 290n, 291, 291n, 292, 292n, 293n, 299, 299n, 300, 300n, 301, 301n, 302n, 303, 303n, 304-309, 392
- Hill, Michael 68, 68n, 69n, 70n, 86n
- Hills, Helen 59n
- Hjemslev, Louis 373n
- Hodart, Filipe 13
- Höllerer, Walter 123n
- Holly, Michael Ann 74n

- Hönes, Hans Christian 74n, 131n
Honnaf, Klaus 371-372, 372n, 380, 380n, 383, 383n
Hoppe, Stephan 83n
Horn-Oncken, Alste 60n
Hourihane, Colum 85n
Houston, Kerr 103
Hudson, Hugh 135n
Hurtado de Mendoza, Diego 40, 40n, 41
- I**
Ianniciello, Celeste 405n
Innocenti, Silvio 330
Intorcetta, Prospero 149n
Ionesco, Eugène 114n
Iorio, Gennaro 267n
Ippoliti, Mattia 138n
Israëls, Machtelt Brügg-
en 329n
- J**
Jacopo da Brescia 157
Jakobson, Roman 373n
James, Henry 313n
Jasper, Alison 403n
Joannides, Paul 102
Jolivot, Charles 296
Joyce, James 89, 89n, 94-95, 333n
Joyeux-Prune, Béatrice 400n
Juan de Oviedo 15
- K**
Kant, Immanuel 70n
Kaprow, Allan 124
Kelly, Michael 68n
Kiefer, Anselm 403n
Kim, Alice 400n
Kimball, Jean 89n
Kinney, Dale 76n
Kinzel, Sarah 272n
Kliemann, Julian 76n
Knox, George 184, 184n, 185n, 191, 191n, 197n
Koering, Jérémie 65n, 75n, 189n
Koestler, Arthur 335n
- Kosuth, Joseph 375, 375n, 376
Kounellis, Jannis 115n, 126n
Kramer, Hilton 80, 80n
Krahmer, Gerhard 74n
Krauss, Rosalind 384, 384n, 385, 385n
Krautheimer, Richard 67, 67n, 68, 73, 75-76, 76n, 78, 78n, 79, 81, 84, 85n, 86-87, 87n, 88, 88n, 90-91, 91n, 96, 108
Krens, Thomas 400, 400n
Kress, Rush 329n
Kress, Samuel 329n, 336
Krinsky, Carol H. 85n
Kristeva, Julia 401, 402n, 403, 403n, 407
Kroeber, Alfred L. 72n
Kubler, George 263n, 264n, 279n
Kugler, Franz 74n, 82
- L**
Labande, Léon-Honoré 272, 273n, 275n, 277n, 280n, 282, 296, 302-303
Labò, Mario 353n
Labrador Arroyo, Félix 64n
Lacan, Jacques 373n
La Guardia, Rina 229n, 230n, 247n
Lamarra, Antonio 154n
Lamberini, Daniela 156n
Lambert, Phyllis 129n
Lamberti, Maria Mimita 269n
Lampridio, Benedetto 189-190
Lana, Italo 160n
Lancioni, Daniela 126n
Lanfranchi, Emilio 233n
Langer, Susanne 71, 71n, 72, 72n, 73
Lanino, Bernardino 257
Lankheit, Klaus 147n
Lanza, Francesco 326n
Lanzi, Luigi 234, 239, 242, 244n, 255, 295
Larionov, Mikhail 116, 116n
- La Rosa Salim, Barbara 401n
Latella, Monica 75n
Latuada, Serviliano 241
Lavin, Irving 67, 74n, 77n, 129, 129n, 130n, 131, 131n, 132, 132n, 133, 133n, 134n, 135-137, 137n, 139, 141
Layard, Henry 311n
Leach, Andrew 86n
Le Clézio, Jean-Marie Gustave 403n, 404, 404n, 405-406, 406n, 407
Lee, Vernon 311n, 316
Lehmann, Karl 73, 75, 96-97
Leibniz, Gottfried Wilhelm 152-154, 154n, 160-161, 180n, 222
Leiris, Michel 405
Lekner, Eleonora 271n
Lemerise, Tamara 401n
Lemeux-Fraitot, Sidonie 208n, 209n, 211n, 214n, 217n
Lenci, Maria 60n
Lenzini Moriondo, Margherita 162n
Lenzoni, Carlo 40n
Leonardi, Andrea 316n
Leonardo da Vinci 89n, 96, 99, 243, 244, 256, 261, 263-266, 268, 390, 391
Leone de Castris, Pierluigi 132n
Leoni, Leone 13, 259
Leoni, Pompeo 13
Leopardi, Giacomo 117n
Lepri, Giada 364n
Lepschy, Giulio Ciro 373n
Levey, Michel 185n, 186n
Levine, David A. 129n
Levi, Donata 234n, 277n, 284n, 288n
Lévi-Strauss, Claude 373n
Levrot, Joseph 282, 296
Levy, Evonne 267n
Lewis, Daniel 384n
Licht, Fred S. 129n
Lichtblau, Klaus 267n
Licinio, Bernardino 351

- Liermann, Christiane 229n
 Lipparini, Lodovico 231n
 Lisippo 10n
 Litta, Alfonso 230n
 Liutprando 252
 Li Vigni, Anna 149n, 150n
 Ljadov, Anatoli 116n
 L'Occaso, Stefano 184n
 Locke, John 173, 173n, 174n, 179n
 Loffredo, Ferrante 60
 Lomartire, Saverio 135n
 Lomazzo, Giovanni Paolo 31-32, 43
 Lombardi, Giovanni 61n
 Lombardi, Laura 401n
 Lombardo, Carmelo 262n
 Lombardo, Mario G. 267n
 Longhi, Pietro 194-195, 205
 Longhi, Roberto 263n, 265, 265n, 267n, 276n, 281, 288n, 292, 292n, 313, 335n, 352-353, 353n, 356, 358, 358n, 359, 359n, 360-361, 361n, 362, 362n, 363, 363n, 364, 364n, 395
 Lonzi, Carla 113n
 Lorenceau, Annette 212n
 Lorente, Pedro 401n
 Lorentz, Philippe 290n
 Lorenz, Katharina 74n
 Lorrain, Claude 313n
 Lotman, Juri M. 373n
 Lotto, Lorenzo 42, 47n, 49, 49n, 335, 339, 339n, 340, 343, 349
 Lotz, Wolfgang 67n, 75, 78, 78n, 79, 86, 91, 91n, 96-97, 108
 Loyrette, Henri 403
 Luca da Faenza 189
 Luca di Leida, Lucas Hugen-
 zoon detto 26
 Lucchese, Enrico 196n
 Luigi XIV di Francia 133
 Luini (de Scapis), Bernardino 244n, 257, 313, 319-322
 Lukács, György 262
 Lukehart, Peter 73n
 Luna, Juan J. 185n
 Lunardi, Roberto 145n
 Luporini, Cesare 373n
 Luppi, Andrea 153n
 Lussier-Desrochersset, Dany 401n
 Luzzatto, Guido Lodovico 261, 268, 268n, 269, 269n, 391
 Luzzi Traficante, Marcelo 63n
 M
 Macarthur, John 86n
 Macry, Paolo 63n
 Maderno, Carlo 79
 Mafai, Mario 117n, 120n
 Magani, Fabrizio 187n
 de Magistris, Giovanni Andrea 321n
 Magnani, Luigi 362-363
 Mahon, Denis 363, 363n, 364, 364n
 del Maino, Giovanni Angelo 319-320
 Majewski, Lawrence J. 75n
 Malaguzzi Valeri, Francesco 296, 313-314, 314n, 316, 316n, 317-318, 318n, 321, 321n, 322, 393
 Malaspina di Sannazaro, Luigi 239, 239n, 241, 244n
 Malyszczek, Tomasz 269n
 Malvasia, Carlo Cesare 25-27, 27n, 28-29, 29n, 30, 30n, 31n, 33-34, 105
 Mancini, Andrea 113n
 Mancini, Giorgia 188n
 Mancini, Giulio 30
 Manfredi, Rosario 59n
 Manfredi, Tommaso 246n
 Mangone, Fabio 245, 247, 248, 258-259
 Manni, Graziano 138n
 Mannino, Katia 11n
 Manolesi, Carlo 26, 35
 Mantegna, Andrea 29, 239n
 Mantova Benavides, Marco 46
 Mantovano, Rinaldo 189
 Manuzio, Aldo 61
 Manzoni, Alessandro 229n, 232, 233n, 235n, 236, 239, 239n
 Maometto II il Conquistatore 191n
 Mara, Silvio 229n, 232n, 243n, 247n, 320n
 Maraini, Dacia 337
 Maraini, Fosco 336-337, 338n
 Marangoni, Matteo 360, 360n
 Marani, Pietro C. 183n, 261, 264n, 265n, 266n, 267n, 391
 Maratti, Carlo 193
 Marcellini, Carlo 146-147, 162n
 Marcello, Elena Elisabetta 58n
 Marchesani, Franco 123n
 Marconi, Bartolomeo Nino 351n, 359n, 365-366
 Marcotti, Giuseppe 134n
 Marder, Tod 76n
 Maria Maddalena d'Austria 147n
 Maria Teresa d'Austria 250
 Mariani, Andrea 64n
 Mariani, Valerio 353, 353n, 354, 354n, 355, 355n, 356, 356n, 358, 358n
 Mariano, Nicky 325n, 330, 330n, 336, 339, 341, 345-346
 Marias, Fernando 11n
 Marinelli, Sergio 183n
 Marini, Giorgio 198n
 Marini, Maurizio 353n
 Marino, Giovan Battista 29, 30n
 Marino, Tommaso 258
 Mariuz, Adriano 183n, 184, 184n, 185n, 186, 186n, 187, 192n, 195n, 196, 196n, 197n, 198n
 Maronese, Antonio 123n
 Marsiglia, Luigi 327n
 Marsili, Luigi 134n
 Martin, François-René 290n
 Martín González, Juan José 10n
 Martineau, Jane 183n

- Martinelli, Riccardo 153n
 Martinet, André 373n
 Martinez, Jean-Luc 399n
 Martínez Millán, José 63n
 Martínez Montañés, Juan 9-10, 10n, 11-14, 14n, 15-17, 17n, 18, 18n, 19, 19n, 20-23, 20n, 104
 Martini, Rodolfo 229n
 Martoni, Alessandro 325n
 Marzullo, Benedetto 159n
 Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni di Mone detto 96
 Masi, Paolo 371
 Masini, Antonio 28, 28n
 Masó, Joana 402n
 Mason, Stefania 186n
 Massari, Francesca 189n
 Massimiliano I d'Asburgo 32, 32n
 Massine, Léonide 116n, 117
 Massner, Anne-Kathrein 160n
 Mathieu, Vittorio 154n
 Matias, Vitor 401n
 Matteo da Lecce 13
 Mattiauda, Eliana 271n
 Mauri, Achille 237n
 Mauriello, Adriana 60n
 Mazza, Angelo 188n
 Mazza, Carlo 239n
 Mazzella, Scipione 60
 Mazzi, Maria Chiara 31n
 Mazzocca, Fernando 211n, 213n, 230n, 232n
 Mazzocut-Mis, Maddalena 261n, 262, 262n
 Mazzotta, Antonio 325n
 Mazzucchelli, Rosa 116n
 Mazzuchelli, Giammaria 171n
 McClellan, Andrew 399n
 McClendon, Charles B. 76n
 McHale, Katherine 196n
 McMullan, Gordon 269n
 Mecatti, Giuseppe Maria 155n
 Meda, Giuseppe 248, 258-260
 Meda Riquier, Giovanni 229n, 236n, 242n
 Medeghino, Gian Giacomo Medici detto il 234n
 de' Medici, Cosimo III 146-147, 147n, 149n, 155n, 156n, 158, 158n, 162n, 164, 164n, 165
 de' Medici, Ferdinando 32, 149n, 151n, 162n
 de' Medici, Francesco I 45, 45n
 Megas, Paola 123n
 Meiss, Millard 76n
 Mejerchol'd, Vsevolod 124, 126-127
 Melli, Lorenza 135n
 Meloncelli, Raoul 152n
 Melzi, Gaetano 233
 Méndez Rodríguez, Luis 17n
 Mendoza, Hieronimo 189n
 Ménestrier, Claude-François 133, 133n
 Menna, Filiberto 372, 372n, 373-374, 374n, 375, 375n, 376, 376n, 377, 377n, 378, 378n, 379, 379n, 382, 382n, 383, 388, 388n, 396
 Menotti, Angelo 318
 Merlini, Valeria 364n
 Mesa, Juan de 19
 Messina, Francesco 327n, 340, 340n, 341, 341n, 349
 Meyer, Ingo 267n
 Mezzani, Elisabetta 316n
 Mezzanotte, Gianni 245n, 246n
 Miarelli Mariani, Iliaria 229n, 237n
 Miatto, Ivana 171n
 Michaud, Ginette 402n
 Michel, Régis 401-402, 402n, 407
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) 67n, 69, 99-103, 145n, 182, 259, 328, 341
 Michelessi, Domenico 171n
 Michelino da Besozzo 242, 255, 282
 Michels, Karen 65n, 74n
 Michelozzo di Bartolomeo 84, 85n, 97, 156, 156n
 Migliore, Sandra 265n
 Milano, Ronit 196n
 Milizia, Francesco 235n, 246, 246n, 258
 Millingen, James 238, 238n
 Milloss, Aurel M. 113n, 115, 116n, 117n, 118n, 119-120, 120n, 121, 122n, 123n
 Milner, John 235n
 Minerbi, Sergio 271n
 Minardi, Mauro 135n
 Miraglia, Marina 288n
 Miralheti, Jean 291, 296
 Moccia, Marilisa 267n
 Modigliani, Ettore 313
 Moffatt, Costance 243n
 Monaci, Lucia 147n, 156n
 Monaco, Angelo Maria 41n, 49n
 Montagu, Jennifer 129n
 Montanari, Tomaso 129n
 Monti, Girolamo 240n
 Monti, Santo 315n, 317, 317n, 320n, 321, 321n, 322
 Montlyard, Jean de 45n
 Moody, David A. 327n
 Moolhuijsen, Nicole 401n
 Moore, George Edward 383
 Morales, Carmengloria 371, 382n
 Morassi, Antonio 185n, 351, 351n, 352, 352n, 353, 353n, 354, 354n, 355, 355n, 356, 356n, 357, 357n, 358, 358n, 359, 359n, 360, 360n, 361-363, 363n, 364n, 369, 395
 Morbio, Carlo 235, 235n, 236, 236n, 238, 239
 Morelli, Giovanni 313, 318, 320, 320n, 321n, 351, 351n
 Moretti, Lino 284n
 Morgan, John Pierpont 334n
 Mormile, Giuseppe 61n
 Morolli, Gabriele 157n, 158, 158n
 Moroni, Natascia 47n
 Morrison, Toni 403, 403n

- Morselli, Raffaella 31, 31n
 Moscheni, Margherita 197n
 Moschini, Francesco 25n
 Moschini, Vittorio 335n
 Mottola Molfino, Alessandra 317n, 326n
 Mounier, Pascale 27n
 Mugnai, Massimo 153n, 160n
 Mukařovský, Jan 373n
 Mulazzani, Germano 318n
 Müller, Gesine 406n
 Mündler, Otto 351, 351n
 Muñoz, Antonio 87
 Muñoz Rubio, María del Valme 9n
 Münter, Federico 232n
 Murillo, Bartolomé Esteban 9, 21
 Mussa, Italo 371n, 374n
 Mussini, Massimo 188n
 Mutti, Caterina 245n
 Muzio, Girolamo 49, 52
 Mylius, Enrico 229n
- N
- Nadel, Ira B. 327n
 Nagel, Alexander 68n, 81n, 83n, 102
 Napione, Ettore 135n
 Napoli, Maria Consiglia 58n, 61n
 Natale, Mauro 247n, 290n, 317n, 326n
 Natali, Giovanni Battista 64
 Nativel, Colette 27n
 Navarrete Prieto, Benito 11, 11n
 Nay, Laura 245n
 Nelli, Giovan Battista 146, 146n, 152, 156
 Nenci, Chiara 247n
 Newton, Isaac 173
 Nicco Fasola, Giusta 266n
 Niccolò da Tolentino 134n
 Nicodemi, Giorgio 230n
 Nicoletti, Luca Pietro 132n
 Nicolodi, Fiamma 151n
 Ninguarda, Feliciano 317
 Nonnis, Franco 123n
- Normando, Viviana 47n
 Nouvel, Jean 400
 Nova, Alessandro 40n, 155n
 Noyes Platt, Susan 72n
 Nuñez Delgado, Gaspar 13
 Nuovo, Isabella 138n
 Nußbaum, Norbert 83n
 Nuzzolese, Onofrio 113n, 118n
- O
- Oberhaidacher, Jörg 137n
 Oberhuber, Konrad 157n
 Occhipinti, Carmelo 59n, 265n
 Odescalchi, famiglia 273n, 351, 359, 362, 364
 Offner, Richard 79, 96
 Oldrado da Tresseno 135
 Olenburg, Linda 183n
 Olivato, Loredana 46n
 Olivieri, Claudio 371, 382n
 Omero 42
 Orabona, Mariangela 405n
 Orengo, Maria Teresa 275n
 Orfeo, Valentino 123n
 Orio, Ippolito 40n
 Orlando, Carlotta 330
 Orlando, Vittorio Emanuele 330, 330n
 Orton, Fred 71n
 Ossanna Cavadini, Nicoletta 63n, 245n
 Ottani Cavina, Anna 77n
 Ottino Dalla Chiesa, Angela 364n
 Ottone I di Sassonia 273n
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 211
 Oy-Marra, Elisabeth 134n
- P
- Pace, Valentino 138n
 Pacetti, Camillo 247n
 Pacheco, Francisco 9, 12-14, 14n, 15-16, 16n, 17, 22-23
 Pächt, Michael 137n
 Pächt, Otto 136, 136n, 137, 137n
 Pacini, Piero 162n
- Pacini Mugnai, Giulietta 153n
 Padovani, Lea 116n
 Paggi, Giovan Battista 29, 194n
 Paleotti, Gabriele 43, 43n
 Palermo, Salvatore 57, 62-64
 Palladio, Andrea di Pietro della Gondola detto 246
 Pallucchini, Rodolfo 352n
 Palmieri, Pasquale 267n
 Pagani, Giovanni 233
 Paggi, Giovan Battista 29, 194n
 Pagliara, Pier 157n
 Pagliarani, Elio 123n
 Pagliarulo, Giovanni 325n
 Palaia, Roberto 154n
 Pallavicini, Niccolò Maria 193
 Pallavicino, Francesco Maria Sforza 153, 153n, 222
 Pallottino, Massimo 138n
 Palma, Jacopo il Giovane 192-193, 198, 203
 Pamuk, Orhan 400, 401n
 Panazza, Gaetano 239n
 Panazza, Pierfabio 240n
 Pancalino 281n
 Pandolfi, Vito 113n, 116n, 118n
 Pandolfini, Pandolfo 147n
 Panicelli, Ida 385n
 Panofsky, Erwin 65-66, 66n, 67, 67n, 68, 71-72, 73n, 74, 74n, 75-77, 77n, 79, 82, 82n, 83, 83n, 84, 96-97, 108, 131, 131n, 136, 136n, 137n, 263
 Panza, Piero 123n, 125n
 Paolini, Giulio 373
 Paolo Diacono (Paolo di Warnefrit) 238
 Paolozzi Strozzi, Beatrice 135n
 Paolucci, Antonio 340n
 Paone, Stefania 132n
 Papa, Laura 316n
 Papagna, Elena 62n
 Papi, Gianni 364n
 Pardi, Giuseppe 138n

- Parenti, Daniela 133n
 Paribeni, Roberto 354, 354n, 355, 355n
 Parise, Nicola 229n
 Parker, Kevin 76n
 Parkhurst, Charles 77
 Parler, Heinrich 242
 Parma, Elena 275n
 Parrino, Domenico Antonio 57, 57n, 58n, 61n
 Parrino, Nicolò 57n
 Pascali, Pino 115n
 Pasquali, Susanna 246n
 Passavant, Johann David 230n, 232n, 390
 Passerini, Luigi 155n
 Pastres, Paolo 171n, 235n
 Pasztory Pedroni, Caterina 231n
 Pat, Jacob 66n
 Patalano, Gaetano 16n
 Pater, Walter 265, 331
 Patrizi, Francesco 50
 Pavan, Alberto 50n
 Pavanello, Giuseppe 183n, 186n, 196n, 197n, 198n
 Pavanello, Loredana 336n
 Pavoni, Rossana 318n
 Pedretti, Carlo 261, 267, 267n, 268n, 391
 Pei, Ieoh Ming 401
 Peirce, Charles S. 384n
 Pelliccioli, Mauro 335n
 Pellini, Pierluigi 211n
 Pellizzi, Giovanna 123n
 Perelli, Raffaele 165n
 Pérez de Guzmán, Alonso 13
 Pericolo, Lorenzo 25n, 27n, 30, 30n, 32
 Perilli, Achille 123n
 Peringskiöld, Jacob 238, 238n
 Perinkskiöld, John 251
 Perini, Giovanna 28n
 Perotti, Giulio 321n
 Perotti, Mario 359n
 Perrin, Miguel 13
 Perrone, Luigi 318, 319
 Perterito 252
 Perucchi, Lucio 261n
 Perugino, Pietro Vannucci detto il 279n, 320n, 334, 334n, 343
 Pestilli, Livio 59n
 Petrarca, Francesco 132n, 133-134
 Petrassi, Goffredo 117n
 Pevsner, Nikolaus 84, 84n, 87
 Phillips, Ruth B. 401n
 Piaget, Jean 373n
 Piazza, Calisto (Callisto) 257
 Picasso Pablo 67, 99, 117, 117n, 333n, 339n
 Picchiarelli, Veruska 26n
 Piccioni, Matteo 72n
 Piccirillo, Federica 187n
 Picone, Maria Antonietta 372, 372n, 373
 Piergentili, Wilma 123n
 Piermarini, Giuseppe 245
 Piero della Francesca, Piero di Benedetto da Borgo San Sepolcro detto 276n
 Pignatelli, famiglia 186n
 Pignatelli Spinazzola, Giuseppe 63n
 Pinelli, Pino 371
 Pinotti, Andrea 262n
 Pinto, Giuliano 326n
 Pinto, Sandra 151n
 Piovene, Guido 340, 340n
 Pippo, Annalisa 230n, 244n
 Pisanello, Antonio di Puccio Pisano detto il 132
 Pitagora 152
 Poeschke, Joachim 132n
 Poggi, Poggio 272, 272n, 273, 273n, 274n, 281n, 302n, 392
 Poggi, Vittorio 272, 274
 Poldi Pezzoli, Gian Giacomo 317
 Pollack (Pollach), Leopoldo 246n
 Pollock, Griselda 71n
 Pontormo, Jacopo Carucci detto il 99
 Porcacchi, Tommaso 40n
 Porcelli, Francesco 57, 62
 Pordenone, Giovanni Antonio de' Sacchis detto il 42, 52
 Porfiri, Roberta 328n
 Porsile, Carlo 60n
 Porter, Arthur Kingsley 81
 Portioli, Claudia 262n
 Portoghesi, Paolo 86n, 87, 87n, 89n
 Posner, Donald 77n
 Posner, Kathy 77n
 Pound, Ezra 327
 Poussin, Nicolas 77
 Pozzetto, Edi 271n
 Prampolini, Enrico 120n
 Prampolini, Giacomo 311n
 Praz, Mario 265n
 Predari, Francesco 233, 233n
 Preimesberger, Rudolf 129n
 Previtali, Giovanni 42n, 283n, 284n
 Previtera, Claudio 123n
 Prevost, F. 316n
 Prieto, Luis 378, 378n
 Primarosa, Yuri 129n
 Princi, Eliana 340n
 Priuli, Girolamo 40
 Procter, Alice 405n
 Profeti, Maria Grazia 58n
 Propp, Vladimir J. 373n
 Prud'hon, Pierre Paul 207
 Pullo, Domenico 57, 62
 Puppi, Lionello 46n
 Puskin, Aleksandr 116n
 Putman, Amy 335n
 Putman, Anne 335n
 Putti, Elena 41n, 49, 50n
- Q**
 Quaglia, Lisa 403n
 Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome 212, 212n
 Quine, Willard V. 384n
 Quintero, Baltasar 14n, 16n, 18, 23
 Quinto Fabio Massimo 135n
 Quiviger, François 199n
- R**
 Raffaello (Raffaello Sanzio) 26-27, 28n, 32n, 156-158, 182, 194n, 222

- Ragghianti, Carlo Ludovico 122, 122n
 Ragionieri, Giovanna 15n
 Ragozzino, Marta 189n
 Raillard, Giacomo 57, 59n
 Raimondi, Marcantonio 25-28, 28n, 30, 35-36, 105
 Rajna, Pio 317n
 Rak, Michele 59n
 Ramo, Giulio 129n
 Ramondetti, Paola 160n
 Ramos Sosa, Rafael 20n
 Ramous, Mario 165n
 Ramsden, E.H. 102
 Ramuz, Charles Ferdinand 120n
 Rao, Anna Maria 61n, 63n
 Ratti, Carlo Giuseppe 277n, 353n
 Raxis, Gaspar 10, 10n, 13, 20
 Raxis, Pedro il Giovane 10n
 Raxis, Pietro 10, 10n, 13, 20
 Ray, Stefano 157n
 Raycie, Lewis 311
 Raymond, Marcel 211n
 Read, Herbert 70
 Rearick, William R. 191n, 192n, 198n
 Reberschak, Maurizio 327n
 Rebora, Sergio 230n
 Recht, Roland 399n
 Recio Mir, Álvaro 11n, 14, 14n, 15, 15n
 Redaelli, Carlo 239n
 Reghezza, Lorenzo 277n, 281, 286n, 289n, 296, 299, 299n, 300, 300n
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 193, 261, 263, 269
 Reni, Guido 29
 Renier, Niccolò 198n
 Repishti, Francesco 229n, 243n
 Resta, Sebastiano 244
 Ricci, Corrado 313, 317, 317n, 318, 322, 393
 Ricci, Giuliana 243n, 245n, 247n, 248n, 249
 Ricci, Marco 197n
 Ricci, Sebastiano 197n
 Ricciardi, Roberto 45n
 Riccini, Riccardo 372, 372n, 373
 Riccio, Raffaele 31n
 Richini (Richino), Francesco Maria 247, 249, 258-259, 390
 Ridolfi, Carlo 29n
 Riegl, Alois 282
 Rieti, Vittorio 117n
 Righetti Tosti-Croce, Marina 138n
 Rigola (padre) 232
 Rigoni, Alberto 371n, 382n
 Rilke, Rainer Maria 101
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj 116n
 Rinaldi, Alessandro 155n
 Rio, Alexis-François 233, 233n
 Ripa, Cesare 162n, 163, 163n, 164n, 165n
 Rizzoli, Achilles G. 48n
 Robaut, Alfred 211n
 de Roberti, Ercole 336
 Roberto, Sebastiano 316n
 Robinson, Andrew 183n
 Robolini, Giuseppe 239n
 Rocchi, Cristoforo 244, 257
 Rocke, Michael 69n
 Rodeschini, Maria Cristina 138n
 Rodin, Auguste 101
 Rodoaldo 252
 Roero, Clara Silvia 153n
 Rojas, Pablo de 10, 10n
 Romanini, Angiola Maria 138n
 Romano, Giovanni 320n
 Rombai, Leonardo 326n
 Romele, Alberto 267n
 Romeo, Ilaria 11n, 160n
 Romeri, Massimo 319n
 Romero, Betsabée 405
 Ronsini, Antonio 277n
 Rood, Nicholas Ogden 378
 Roosevelt, Franklin Delano 327, 329n
 Rosa, Salvator 313, 313n
 Rosenauer, Artur 137n
 Rosenberg, Charles M. 136n, 138n
 Rosenberg, Harold 125n
 Rosenblum, Robert 102
 Roseo (antiquario) 334n
 Roskill, Mark 279n
 Rossellino, Bernardo 84
 Rossetti, Francesco 242n
 Rossi, Adamo 162n
 Rossi, Aldo 20n
 Rossi, Gerolamo 296
 Rossi, Marco 229n
 Rossi, Massimiliano 46, 46n, 155n, 183n, 325n, 364n, 401n
 Rossi, Paolo 45
 Rossi, Pasquale 64n
 Rossi, Pietro 61n
 Rossi Pinelli, Orietta 43n, 132n
 Rotelli, Wanda 322n
 Rotondi, Pasquale (?) 300
 Rousseau, Jean-Jacques 211, 211n
 Rovelli, Giuseppe 239n
 Rovetta, Alessandro 230n, 234n, 322n, 325n
 Rowland, Ingrid D. 59n
 Rozzo, Ugo 39n
 Rubbi, Andrea 171n
 Rubens, Pieter Paul 77-78, 78n, 96, 358
 Rubinstein, Nicolai 133n
 Rudolph, Stella 193
 Ruggieri, Nicola 63n
 Rugolo, Ruggero 198n
 Ruoizzi, Gino 176n
 Ruschi, Pietro 157n
 Ruskin, John 311
 Russell, Bertrand 383, 384n
 Russo, Francesco 58n
 Russoli, Franco 375n
 Ryle, Gilbert 384n
 Ryman, Robert 384-385
- S
 Saalman, Howard 146n
 Saarinen, Aline B. 328n
 Sabatino d'Anfora, Francesco Antonio 61
 Sabato, Milena 61n
 Sabbatini, Oretta 145n

- Sabbatino, Pasquale 59n
 Sacchi, Rossana 322n
 Said, Edward W. 405n
 Saint-Pierre, Bernardin de 207
 Salce, Luciano 116n
 Salcedo, Juan de 14n
 Salgaro, Silvino 64n
 Salgas, Jean-Pierre 402n
 Salmony, Alfred 74-75, 96
 Salomon, Xavier 183n, 192n
 Saltzman, Cynthia 329n
 Salutati, Coluccio 133, 133n, 134n
 Salvagnini, Sileno 326n
 Salviati, Francesco 18n, 42, 44n
 Salvini, Roberto 266n
 Sambin De Norcen, Maria Teresa 136n, 138n
 Samuels, Ernest 319n, 332n
 Sanfilippo, Maddalena 189n
 Sanguineti, Edoardo 123n
 Sansovino, Jacopo 198n
 Sant'Agostini, Agostino (?) 232
 Santi, Bruno 162n
 Sapir, Edward 373n
 Sarbiewski, Mathias Casimir 150
 Sarnelli, Pompeo 57, 57n, 61n
 Sassatelli, Monica 267n
 Satie, Erik 116n, 117
 Sauerländer, Willibald 76n
 Savettieri, Chiara 208n, 209n, 211n, 213n, 217n
 Savio, Adriano 229n, 236n
 Savonanzi, Emilio 29
 Sbravati, Moira 189n
 Scala, Flaminio 48
 Scaletti, Fabio 364n
 Scalon, Cesare 39n
 Scaramuzza, Francesco 49n
 Scaramuzza, Gabriele 262
 Schaeffer, Enrico 295
 Schapiro, Meyer 68, 71, 71n, 72, 72n, 73, 80-81
 Scheffer, Ary 216
 Scheggia, Giovanni di Ser Giovanni detto lo 188
 Scheiwiler, Vanni 340n
 Schikola, Gertraut 137n
 Schlemmer, Oskar 126-127
 Schlosser, Julius von 45-46, 46n, 278n
 Schudt, Ludwig 360, 360n
 Schumacher, Hans 171n
 Schuster, Alfredo Ildefonso 340n
 Schütze Sebastian 59n
 Schwalenberg, Heinrich 45n
 Schwartz, Sheila 65n, 66n, 68n, 70n, 72n, 79n, 97, 100, 109
 Schwok, Claire-Lise 273n, 275n, 276n, 277n, 279, 281n, 285n, 286n, 289n, 298n, 299n, 300n, 301n, 302n
 Scialoja, Toti 113, 113n, 114, 114n, 115, 115n, 116, 116n, 117, 117n, 118, 118n, 119-120, 120n, 121, 121n, 122-123, 123n, 124, 124n, 125, 125n, 126, 126n, 140
 Sciolla, Gianni Carlo 132n, 137n, 243n, 277n, 278n, 280n, 283n
 Scognamiglio, Giuseppina 59, 59n
 Scolari Barr, Margaret (Daisy) 80, 80n
 Scopoli, Giovanni 242n
 Scoriggio, Lazzaro 61n
 Scotti, Aurora 243n, 245n, 246n, 248n
 Scribner, Charles III 129n
 Sebastiano del Piombo, Sebastiano Luciani detto 335n
 Sedazzari, Barbara 132n
 Sedlmayr, Hans 87
 Segni, Bernardo 173
 Segre, Cesare 373n
 Selles, Didier 399n
 Semino, Andrea
 Semino, Antonio 289n, 298
 Serafini, Fausto 146n
 Seregini, Vincenzo 248, 260
 Sergi, Giuseppe 239n
 Serlio, Sebastiano 42, 46n
 Serlupi Crescenzi, Filippo 330, 330n
 Seroux D'Agincourt, Jean Baptiste 237, 237n, 238, 238n, 239, 239n, 240-241, 241n, 242, 242n, 248, 390
 Seurat, Georges 373, 378-379
 Severini, Gino 120n
 Sicoli, Sandra 312n, 314n, 317n
 Sigalon, Xavier 216
 Sigismondo, Giuseppe 58
 Siloé, Diego de 13
 Siloé, Gil de 13
 Simmel, Georg 261, 261n, 262, 262n, 263, 263n, 264-266, 266n, 267, 267n, 268-269, 269n, 391
 Simoncelli, Paolo 330n
 Simongini, Gabriele 114n
 Simoni, Beniamino 314
 Siracusano, Luca 336n
 Sisi, Carlo 329n
 Siskind, Mariano 406n
 Sitran Rea, Luciana 245n
 Skaug, Erling 284n
 Skluzacek, Catherine R. 399n
 Smiles, Sam 269n
 Smyth, Craig Hugh 73n, 74n, 75n, 77n, 79, 96, 334n
 Soby, James Thrall 80n
 Sohm, Philip 191n
 Solari, Cristoforo 244, 244n, 257
 Soldani, Cecilia 198n
 Soldani, Simonetta 239n
 Solimena, Francesco 64
 Sommariva, Giovan Battista 211, 211n, 213
 Sontag, Susan 71n
 Soprani, Raffaele 29, 281, 295
 Sordi, Marta 159n
 Soussloff, Catherine M. 65n, 275n, 280n
 Spaggiari, William 174n
 Spagna, Giovanni di Pietro detto lo 343

- Spagnesi, Gianfranco 146n
 Spagnolo, Maddalena 275n
 Spalletti, Ettore 284n, 288n
 Spiazzi, Anna Maria 284n
 Spieth, Darius A. 196n
 Spinelli, Riccardo 147n, 151n, 155n, 161n
 Spinosa, Nicola 64n
 Squarzina, Luigi 116n
 Squizzato, Alessandra 229n, 230n
 Stabile, Giorgio 39n
 Starace, Francesco 137n
 Starobinski, Jean 211n, 401, 407
 Stazio, Publio Papinio 51
 Stechow, Wolfgang 77, 77n, 96
 von Steinbach, Ervin 255
 Steinberg, Ada 66n
 Steinberg, Isaac 65
 Steinberg, Leo 65, 65n, 66, 66n, 67, 67n, 68, 68n, 69, 69n, 70, 70n, 71, 71n, 72, 72n, 73, 73n, 74, 74n, 75, 75n, 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n, 79, 79n, 80, 80n, 81, 81n, 82, 82n, 83, 83n, 84, 84n, 85, 85n, 86, 86n, 87-88, 88n, 89, 89n, 90, 90n, 91, 91n, 92-93, 93n, 94-97, 99-103, 108-109
 Steiner-Weber, Astrid 138n
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 208, 208n
 Stella, Fermo 319-320
 Stendardo, Enrica 60n, 61n
 Stern, Louis 271n, 272n
 Stewart Gardner, Isabella 326n
 Stoppa, Jacopo 244n, 320n
 Storti, Daniela 364n
 Strada, Ottaviano 32
 Straffi, Andrea 316n, 320n
 Stratico, Simone 242, 242n
 Stravinskij, Igor Fedorovič 116n, 117n, 120n
 Strawson, Peter F. 384n
 Strehlke, Carl B. 325n, 329n, 339n
 Stringa, Nico 326n
 Strocchi, Maria Letizia 151n
 Suida, Wilhelm Emil 335n, 353, 353n
 Sutton, Hélène 380
 Svetonio (Gaio Svetonio Tranquillo) 160n
 Symonds, John 70, 70n
 T
 Tafuri, Manfredo 150n, 157n
 Tagliaferro, Giorgio 65n, 67n, 68, 84n, 103
 Tagliagamba, Sara 243n
 Takahatake, Naoko 27n, 29, 29n
 Tallini, Gennaro 60n
 Talvacchia, Bette 189n
 Tamburi, Orfeo 117n, 120, 120n
 Tamburini, Elena 48, 48n
 Tanturli, Giuliano 134n
 Tanzi, Marco 320n
 Tanzini, Lorenzo 135n
 Taramelli, Antonio 316, 316n, 320n
 Tarasco, Antonio 114n
 Tarcagnola, Giovanni 60
 Tarchiani, Nello 313, 313n
 Tarizzo, Davide 152n
 Tasso, Francesca 230n, 232n
 Tatti, Luigi 249
 Taylor, Myron Charles 329n
 Temple-Leader, John 134n
 Teodolinda 252
 Teodosio (Flavio Teodosio Augusto) 250
 Teogene 160, 161n
 Terraroli, Valerio 243n
 Terrasse, Jean-Marc 403, 407
 Tesi, Valeria 155n
 Thiébaud, Dominique 290n
 Thomson de Grummond, Nancy 335n
 Thouard, Denis 267n
 von Thurn und Taxis, Alessandro 338
 Tibaldi (de' Pellegrini), Pellegrino 243, 245-248, 248n, 255, 258-260
 Tibullo (Albio Tibullo) 165, 165n
 Ticozzi, Stefano 237n
 Tiepolo, Giambattista 183, 185, 185n, 186, 186n, 192, 192n, 193-195, 197, 197n, 198, 198n, 205, 336
 Tiepolo, Giandomenico 183, 183n, 184, 184n, 185n, 186-187, 187n, 190-192, 196-197, 197n, 199-200, 202, 205, 224
 Tietze, Hans 84n
 Tintoretto, Jacopo Robusti detto il 179, 192, 192n, 335n
 Tiribilli Giuliani, Demostene 155n
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 41-42, 42n, 49, 67n, 84, 189, 192, 198, 198n, 272, 336, 345, 351-355, 359n, 360, 362-363, 365
 Todini, Filippo 334n
 Toesca, Pietro 273, 273n, 276, 282, 282n, 283, 283n, 288, 291, 304, 392
 Toffanello, Marcello 328n
 Tognoni, Federico 146n
 Toland, Greg 328
 Tolomelli, Davide 239n
 Tolomeo 152
 Tomasella, Giuliana 405n
 Tomasi, Gabriele 153n, 161, 161n
 Tomei, Alessandro 132n
 Tomezzoli, Andrea 183n
 Tommasi, Claudio 152n
 Ton, Denis 183n, 186n
 Tonello, Silvio 332, 335n
 Tongiorgi Tomasi, Lucia 146n
 Tonioli, Ferdinando 197n
 Torelli, Luigi 320n
 Torre, Carlo 241
 Torrentino, Lorenzo 40, 40n, 54
 Torrigiano, Pietro 12, 12n, 17, 21
 Torrini, Maurizio 149n
 Torriti, Paolo 189n

- Tortora, Daniela 113n, 120n
 Tosi, Alessandro 146n
 Tosi, Luca 244n
 Tostmann, Oliver 183n
 Tovaglieri, Tommaso 322n
 Townsend, Richard P. 77n
 Treccani, Gian Paolo 240n
 Trento, Dario 230n, 231n
 Trevisani, Filippo 138n
 Trimarco, Angelo 402, 402n
 Tripodi, Claudia 326n
 Trotta, Antonella 339n
 Trubeckoj, Nikolai S. 373n
 Tselos, Dimitri 79n
 Tura, Cosmè (Cosimo) 336, 345
 Turello, Mario 39n, 46, 47n, 50n
 Turri, Gersam 318
- U
 Ubeda de los Cobos, Andrés 185n
 Uccello, Paolo 134n, 135, 135n
 von Uhden, Johann Daniel 231
 Urbano VIII (Maffeo Vincenzo Barberini) 148-149, 149n, 150
 Uspenskij, Boris A. 373n
- V
 Vaiopoulos, Katerina 58n
 Valcanover, Francesco 336, 352n
 Valeriano, Pierio (Giovanni Pietro Bolzani Dalle Fosse) 45
 Valiavicharska, Zhivka 400n
 Vallardi, Giuseppe 236n
 Vallet, Georges 60, 60n
 Valli, Francesca 229n, 230n
 Valorsa, Cipriano 313, 320, 320n, 321, 321n, 323, 393
 Van Asperen de Boer, Johan Rudolph Justus 284n
 Van Eyck, Hubert 82
 Van Eyck, Jan 83n, 282n
 Van Gastel, Joris 59n
 Van Heertum, Cis 47n
 Varaldo, Carlo 274n
 Varela, Francisco 13, 13n
 Varni, Santo 281
 Vasari, Giorgio 15n, 20n, 25-28, 28n, 35, 40, 40n, 42, 42n, 82, 233, 233n, 235n, 239n, 244
 Vasoli, Cesare 45, 45n, 46, 47n
 Vázquez, Juan Bautista il Vecchio 12
 Vecchia, Pietro 198n
 Velázquez, Diego 9, 10n, 13, 13n, 193
 Venier, Matteo 52n
 Ventura, Leandro 188n
 Venturelli, Alvo 229n
 Venturi, Adolfo 276, 278, 280, 280n, 282, 287, 290, 292, 392
 Venturi, Giambattista 149n
 Venturi, Gianni 136n
 Venturi, Lionello 265, 265n, 360, 360n
 Venturi, Riccardo 402n
 Venturoli, Paolo 16n
 Verdone, Mario 114n
 Verga, Ettore 267, 268n
 Verga, Marcello 164n
 Vergani, Graziano Alfredo 135n
 Vermeer, Johannes (Jan) 194n, 195
 Verna, Claudio 371, 382n
 Vernet, Horace 216
 Veroli, Patrizia, 113n, 119n, 120n, 126n
 Véron, Louis 208n
 Veronese, Paolo Caliari detto il 179, 192
 Verstegen, Ian 137n
 Vertova, Luisa 322n, 327n, 332, 332n, 333, 333n, 336
 Vespucci, Amerigo 147n
 Viale (dottore) 303, 303n
 Viatte, Françoise 401
 Videtta, Antonio 354n
 Vierneisel, Klaus 160n
 Viganò, Rinaldo 316n
 Viglione, Francesco 173n
 Vignola, Jacopo Barozzi detto il 245-246, 258-259
 Vignola, Paolo 262n
 Villani, Filippo 134, 134n
 Vinardi, Monica 272n
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 148n, 187
 Visconti, Gian Galeazzo 242, 243, 255
 Visconti Venosta, Emilio 318, 320, 320n
 Visonà, Mara 147n
 Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione) 246
 Vivaldi, Luciana 123n
 Viviani, Vincenzo 145, 145n, 146-149, 149n, 150-151, 151n, 152-153, 153n, 154-155, 155n, 156, 158, 158n, 160, 162n, 165, 222
 Viviani della Robbia, Donato di Luigi 155, 155n, 164, 222
 Vlad, Roman 116n
 Vodret, Rossella 364n
 Volpi (contessa) 340n
 Volpi, Giuseppe 330, 340n
 Volpi, Grazia 123n
 Volpi, Marisa 374, 374n
 Volta, Alessandro 317
 Volterra, Gualtiero 336
 Voss, Herman 362
 Vozza, Marco 262n 264n
- W
 Waagen, Gustav Friedrich 282n
 Wald, Alan M. 71n
 Waldeier Bizzarro, Tina 85n
 Walker, William B. 77n
 Wallace, Marina 275n
 Warburg, Aby 48, 48n, 55, 263
 Ward Perkins, John Bryan 96
 Warton, Thomas 235n
 Watteau, Jean Antoine 197n
 Weddigen, Tristan 267n
 Wehinger, Brunhilde 171n
 Weinberger, Martin 74

- Weisberg, Gabriel P. 132n
 Weissberger, Herbert 75, 96
 Welles, Orson 328
 Wenders, Wim 400n
 Wenneker, Lu Beery 44, 44n, 45, 45n
 Werner, Paul 400n
 Wethey, Harold Edwin 41, 42n
 Wharton, Edith 311, 311n, 312, 312n, 313n, 314, 314n, 315, 315n, 316, 316n, 317-319, 322, 322n, 323, 393
 Whistler, Catherine 186, 186n
 Whitehead, Alfred N. 384n
 Wildenstein, Daniel 218n
 Wildenstein, Guy 218n
 Wille, Dagmar von 179n
 Wilson, Bob 403n
 Witkindo 241n, 253
 Wittgenstein, Ludwig 383, 384n
 Witting, Félix 353, 353n, 360, 360n, 363n
 Wittkower, Rudolph 77n, 78, 78n, 87-88, 96
 Wolff, Christian 179n, 180n
 Wölfflin, Heinrich 74n, 76, 261, 265-266, 266n, 267, 267n, 269, 391
 Wood, Christopher S. 69n, 83n
 Woods-Marsden, Joanna 192n, 194n, 198, 198n, 199n
 Wren, Christopher 235n
 Wright, Sarah B. 311n
 Wuttke, Dieter 73n
 X
 Xenakis, Iannis 154n
 Y
 Yates, Frances 44, 44n, 46, 48, 48n, 106
 Z
 Zaccaria, Niccolò 320n
 Zacchi, Luigi 318
 Zafran, Eric M. 77n
 Zagoury, David 65n
 Zahn, Leopold 360, 360n
 Zambianchi, Claudio 113n, 116n, 121n
 Zampetti, Pietro 339, 339n
 Zanchi, Mauro 49n
 Zanelli, Gianluca 275n
 Zanetti, Anton Maria 196, 196n
 Zanker, Paul 160n
 Zanoia, Giuseppe 243n, 245, 247, 247n
 Zanotti, Francesco Maria 173, 173n, 181, 181n, 182, 182n, 223
 Zappettini, Gianfranco 371, 382n
 Zardetti, Carlo 234n, 235, 236n, 239-240, 240n, 244n, 247n, 390
 Zarnecki, George 85n
 Zenale, Bernardino 255
 Zeri, Federico 288n, 290n, 326n, 331, 331n, 335n, 394
 Zeusi 182
 Zevi, Bruno 157n
 Zimmermann, Michael F. 74n
 Zoratto, Iris 44n
 Zorzi, Renzo 191n, 327n
 Zucconi, Guido 243n
 Zurbarán, Francisco de 18, 18n

Annotazioni

Annotazioni

Annotazioni

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI NOVEMBRE 2020 A CURA DI SCALPENDING EDITORE S.R.L.
PRINTED IN ITALY