

# STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

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



SOCIETÀ ITALIANA

DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE



SCALPENDI



2021

ANNALI 2021.indd 1 07/02/22 11:52



Storia della Critica d'Arte Annuario della S.I.S.C.A. © 2021 Scalpendi editore, Milano ISBN: 9791259550897

ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina © Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio Roberta Russo

Caporedattore Simone Amerigo

Redazione Chiara Ascoli

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

Prima edizione: dicembre 2021

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021 a cura di Arti Grafiche Alpine S.r.l. - Busto Arsizio

Scalpendi editore S.r.l.

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

www.scalpendi.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

Abstract

## DISCUSSIONI E PROBLEMI

Alla corte di Matteo di Capua (1568 circa-1607), tra palazzi, arti e lettere. Riflessioni e qualche aggiunta a margine di un libro recente	
Nicola Cleopazzo	9
Malvasia e l'invenzione della pittura bolognese delle origini Stefano Pierguidi	29
Abstract	42
INEDITI E RIPROPOSTE	
«Quello che praticò con tutti e 3 Li Carrazzi».	
Ricordi romani di Francesco Albani Ilaria Miarelli Mariani	47
Il carteggio artistico di Salvatore Betti segretario e professore di mitologia all'Accademia di San Luca nell'Ottocento	65
Vanda Lisanti	65
Rembrandt 1906. Due articoli di Wilhelm R. Valentiner	111
Marco M. Mascolo	111
Incosciente protestantesimo: Pasolini, la D.C., la conferenza su Romanino (in una redazione inedita)	
Tommaso Mozzati	117

140



## LETTERATURA ARTISTICA

Abstract

Apparati effimeri a Brescia tra il 1590 e il 1690. Cent'anni di festival books e di appunti per i posteri Francesco Baccanelli	147
Da «Goethe-Maler» a «Neapolitaner». Riflessioni sulla fortuna critica di Wilhelm Tischbein in Italia Giulio Brevetti	169
Navigating Seventeenth-Century Venetian Art History: Language, Place, and Alchemy in Marco Boschini's La Carta del Navegar Pitoresco Eva Struhal	199
Abstract	220
CRITICA E STORIOGRAFIA	
Sulla moralità dell'arte: la critica di Carlo Volpe Lavinia Amenduni	225
Tra parafrasi poetica ed esplorazione scientifica. I film sull'arte di Corrado Maltese Paolo Villa	243
Una storia di critica d'arte: Attilio Bertolucci e "Il Gatto Selvatico"	
Ambra Cascone	259
Conflitti del mondo che diviene. Arcangeli tra Matta e Sutherland Pasquale Fameli	293



305



# COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

Pietre scritte, pietre collezionate.  Il manoscritto sui marmi e la litoteca di Leone Strozzi	
Enrico Gullo	311
Relazioni letterarie e artistiche Milano-Firenze lungo il corso	
del XIX secolo fra culto dei Primitivi e aspirazioni alla modernità.	
Qualche spunto per l'eredità di Marianna Rinuccini Trivulzio	
Alessandra Squizzato	327
D	
Per una riconsiderazione di Lodovico Pogliaghi ornatista e museologo	363
Silvia Zatta	363
Un recupero insperato:	
lo stemma di Lodovico Pogliaghi per il Museo Poldi Pezzoli	
Lavinia Galli	377
	202
Abstract	383
Indice dei nomi	387











# DISCUSSIONI E PROBLEMI











ALLA CORTE DI MATTEO DI CAPUA (1568 CIRCA-1607), TRA PALAZZI, ARTI E LETTERE. RIFLESSIONI E QUALCHE AGGIUNTA A MARGINE DI UN LIBRO RECENTE

Nicola Cleopazzo

A seconda della chiave di lettura adottata, il recente volume *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di Andrea Zezza (Roma, Officina Libraria, 2021; fig. 1), può risultare o un punto d'approdo o un promettente inizio.

La prima affermazione è vera laddove si consideri che parte del libro, e delle ricerche in esso contenute, costituiscono la sospirata realizzazione di un progetto coltivato da Giorgio Fulco (1940-2000) almeno dal 1982. Lo rammenta Amedeo Quondam che, inserendo nostalgicamente e commentando nella sua intensa *Prefazione*<sup>1</sup> alcuni stralci fotografici di un dattiloscritto del compianto filologo – davvero il convitato di pietra del volume –, sottolinea come, nel corso dei suoi ancora inattaccabili studi mariniani, Fulco avesse già intuito come Matteo di Capua sia stata una «figura chiave, per potere culturale e gusto, della vita politica, letteraria e artistica napoletana nel periodo cruciale che va dagli anni ottanta del Cinquecento ai primi del secolo successivo»<sup>2</sup>.

Ripartendo da questa motivata constatazione, agli inizi dello scorso decennio Zezza decise di aggregare un gruppo di ricerca che in questi anni, soprattutto attraverso il vaglio di nuovi documenti, ha cercato di «riprendere la questione dove Fulco ha dovuto lasciarla, anche se da un'angolazione diversa e senza la sua sapienza». Il volume ora edito raccoglie le relazioni del convegno tenutosi a Napoli nel 2016, dove si esposero gli esiti delle indagini del gruppo, ma con qualche assenza e inediti interventi. Ventiquattro i contributi pubblicati, i quali, con approccio multidisciplinare, mirano a ricostruire la "poliedrica" personalità di Matteo di Capua (1568 circa-1607), secondo principe di Conca e Grande Ammiraglio del Regno, rapportandola non solo al contesto letterario della Napoli a cavallo tra Cinque e Seicento – come finora fatto negli studi, dati gli arcinoti rapporti del principe col Tasso e col Marino – ma anche al fervido ambiente artistico, sociale e collezionistico della capitale vicereale (e non solo)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> A. Quondam, *Prefazione*, pp. 11-31. Nelle note il titolo del volume oggetto di questo contributo sarà omesso, mentre i saggi che lo compongono saranno citati con il solo nome degli autori seguito, tra parentesi, dal numero romano adottato nell'indicizzazione.

<sup>2</sup> G. Fulco (1982), citato in Quondam, *Prefazione*, cit. (vedi nota 1), pp. 16-17. Ma vedi anche A. Ferri (XV), pp. 327-330.

<sup>3</sup> Cfr. A. Zezza (I), pp. 33-40. I precedenti, pochissimi studi su quest'ultimo fronte, a firma di Antonella Ferri (sulla collezione di Capua) e di Italo M. Iasiello (sulla raccolta antiquaria), sono citati Ivi, p. 37 nota 14.



Un'apparente frammentarietà di voci che può però essere ricomposta provando a rubricare ciascun intervento sotto cinque aree tematiche: le residenze di Capua; la collezione del principe; la corte; le fonti documentarie; la biblioteca di Matteo e le lettere. Compito precipuo di Andrea Zezza nel suo lungo intervento iniziale, è stato quindi quello di connettere e "tirare le somme" della ricerca, addentrandosi al tempo stesso in meandri inesplorati dai singoli studiosi – come cimentarsi nella difficile impresa di identificare gli originali, o almeno le invenzioni, di alcuni dipinti della collezione<sup>4</sup> e i possibili "serbatoi" delle acquisizioni (per esempio l'eredità d'Avalos) –, colmare vistose lacune (cfr. *infra* sugli arazzi) e soprattutto tracciare un profilo biografico meno evanescente di Matteo, che inizia con le origini genealogiche e termina con la dissoluzione del suo patrimonio e della sua collezione, quindi con la (s)fortuna critica della stessa<sup>5</sup>.

Documento primario, su cui si fondano osservazioni e ricerche di tutti i convenuti, tanto da costituire il *fil rouge* del volume, è l'inventario, stilato in più fasi tra il 1607 e il 1610 (con inevitabili ripetizioni), dei beni di Matteo presenti nel castello di Vico Equense e nel palazzo napoletano, «scia residuale, opaca e muta» della meteora Matteo di Capua, che ferma il suo progetto museografico «al momento della morte del principe [con] la forza di una scoperta pompeiana» Inventario, conservato nell'Archivio di Stato di Napoli e già noto al Fulco<sup>8</sup>, che per l'occasione viene benemeritamente trascritto nella sua interezza; seguito dall'altro, più scarno, inventario riguardante il solo palazzo napoletano, redatto nel 1631, in occasione della prematura morte del figlio di Matteo, Giulio Cesare<sup>9</sup>.

Proprio sui beni e gli spazi inventariati nel solo castello di Vico, seguendo una direttiva già suggerita da Fulco, verte la "nuova" indagine di Antonella Ferri<sup>10</sup>. L'arduo tentativo della studiosa è stato quello di definire, sulla base della "visuale" descrizione inventariale, delle fonti coeve, delle suggestioni letterarie (Capaccio *in primis*), del contesto culturale frequentato e patrocinato da Matteo (tra cui l'Accademia degli Svegliati)<sup>11</sup>, la fisionomia collezionistica del di Capua. Il progetto museografico per il castello

- 5 Ivi, pp. 41-118.
- 6 Quondam, Prefazione, cit. (vedi nota 1), p. 21.
- 7 A. Ferri (XV), p. 331.
- 8 Vedi note 1-2.

- 10 A. Ferri (XV), pp. 327-348 e qui nota 3. Vedi anche A. Zezza (II), pp. 71-85.
- 11 Vedi Ivi, pp. 113-114.

<sup>4</sup> Un Pontormo, una copia da Salviati, due Andrea del Sarto, due Correggio e soprattutto, di Raffaello, una *Sacra Famiglia Spinola* e una copia della *Madonna dell'Impannata*, orgogliosamente replicata in un'incisione richiesta da Matteo a Roma a Francesco Villamena (1602), la cui lastra si conservava a Vico; vedi A. Zezza (II), pp. 98-102.

<sup>9</sup> Appendice documentaria I. Inventari, pp. 563-656, 657-682. Su queste strategiche fonti si basa l'intervento di Filomena Santamaria, la quale analizza, confronta, "contabilizza" e schematizza, dividendo per categorie gli oggetti, i dati contenuti negli inventari, evidenziando specificità e soprattutto differenze tra le due residenze e tra le fasi di stesura degli atti; fornendo insomma spunti per una lettura storico-culturale delle scelte collezionistiche del principe, specie in merito ai luoghi, e dati dirimenti sulla dispersione della sua raccolta. Cfr. F. Santamaria (IX), pp. 207-231



vicano, ancora in fieri nel 1607 e ripercorso dalla Ferri nelle sue molteplici «forme» - tra cui il leggendario Serraglio di animali esotici e lo studio/biblioteca con la serie di ritratti di gioviana memoria - è risultato così essere frutto di un'ambivalente coesione tra un tradizionale ordine classico-rinascimentale e una moderna «preoccupazione della totalità» enciclopedica, dove dipinti, libri, antichità, curiosa, naturalia, mirabilia, ecc... erano strettamente connessi tra loro secondo i principi di un «sapere unificato» 12. Da qui le plausibili, parziali, risposte addotte dalla Ferri alle ragioni del trasferimento, nel 1603, della collezione da Napoli al castello vicano, isolata dimora di otium, rifugio dalle ostilità della capitale, luogo di contemplazione e di studio intriso di classicità<sup>13</sup>.

Il gruppo coordinato da Zezza ha tuttavia ampliato l'orizzonte delle fonti disponibili su Matteo, la sua collezione e su altri ambiti a esso connessi, grazie alle numerose polizze bancarie rintracciate nel fondo Banchieri Antichi dell'Archivio di Stato di Napoli e, soprattutto, nell'Archivio Storico del Banco di Napoli, anch'esse trascritte nell'Appendice del volume<sup>14</sup>.

Traccia un dettagliato resoconto dei loro contenuti, evidenziandone l'importanza, Sabrina Iorio<sup>15</sup>, giacché le polizze, oltre ad aggiungere notizie sulle opere inventariate, riportandone tempi e modalità di acquisizione, forniscono inediti dati: sui lavori di costruzione e decorazione delle residenze di Capua; sugli affari economico-burocratici di Matteo; sulla commissione o l'acquisto di svariati oggetti non citati nell'inventario del 1607, perché forse in quell'anno già alienati; su passioni del principe, non solo artistico-letterarie, forme del vivere e membri della corte.

Proprio su quest'ultimo aspetto si sofferma Giovanni Muto<sup>16</sup>, a dire il vero supportato da ancora troppo poche notizie perché il quadro della corte di Matteo da lui tratteggiato possa dirsi nitido; sprazzi d'interesse suscitano tuttavia gli affondi dello storico sul "giardino dei semplici" di Vico e dell'isola di Nisida, rivelatori di interessi botanici del principe o forse di semplice autosussistenza, e su composizione, mansioni e nobili origini dell'"azienda" di famiglia.

ANNALL 2021 indd 11 07/02/22 11:52





<sup>12</sup> Proprio l'"enciclopedismo" della collezione di Matteo, comune a quello di molti suoi "colleghi" napoletani, spiega (almeno questo si deduce) la presenza nel volume del contributo di Pietro Giulio Riga sulla Mergellina di Giulio Cesare Capaccio (1598), romanzo piscatorio connotato da una scrittura ecfrastica e appunto enciclopedica. L'accurata analisi del romanzo sembra però perdere contatto con l'oggetto d'indagine del volume, quando invece alcune riflessioni di Riga si sarebbero potute connettere all'ambiente artistico-culturale vicino al principe di Conca. È il caso del passaggio in cui lo studioso ipotizza le ascendenze su Capaccio delle incisioni a tema marino di Giovan Andrea Magliulo o quando cita i 3 ninfei di Giovanni Antonio Nigrone nel giardino della villa di Giovan Simone Moccia, ricordata nelle Vera antichità di Pozzuolo (1607); Nigrone che fu l'artefice, sotto i Carafa, delle fontane del giardino del castello di Vico. Vedi P.G. Riga (XX), pp. 399-415; M.G. Pezone (VII), pp. 175, 197 (per Nigrone) e qui infra per Magliulo.

<sup>13</sup> Su questa questione vedi anche Quondam, Prefazione, cit. (vedi nota 1), p. 27; A. Zezza (II), p. 115. 14 Appendice documentaria II. Documenti bancari, pp. 683-784, i 569 documenti non sono però tutti

<sup>15</sup> S. Iorio (X), pp. 233-244.

<sup>16</sup> G. Muto (III), pp. 119-138.



Si concentra invece su un segmento specifico di quella vita cortigiana Domenico Antonio D'Alessandro<sup>17</sup>, che prova a delineare un primo profilo del «mecenatismo musicale» di Matteo di Capua, il quale si circondò di celebri musici e cantori, poi membri della Cappella Reale, da lui regolarmente stipendiati ed ebbe forse rapporti con la celebre cantante Adriana Basile. Benché l'aspetto forse più suggestivo che si può desumere da questa analisi è la "discordanza" delle esecuzioni musicali che accompagnavano la quotidianità di Matteo, fedele riflesso dei suoi orientamenti collezionistici, tra musica sacra a Napoli, nella cappella di palazzo o in quella di San Pietro a Majella, e quella "da camera", profana, preferita a Vico, dove nel castello si conservavano strumenti atti a tale scopo e un libro dei madrigali a quattro voci di Jacques Arcadelt.

Difficile dar conto in questa sede delle numerose novità e delle diverse occasioni di riflessioni innescate da ciascuno dei ventiquattro saggi, tutti di qualificati autori. Ci soffermeremo quindi solo su alcune delle questioni ritenute più stimolanti, apportando laddove possibile alcune novità.

Così, se nella "sezione" architettonica, Aldo Pinto, approfondisce, grazie a nuovi dati, indagini già edite sul sistema delle tre residenze napoletane del principe di Conca rotanti intorno alla "gaudente" Piazza Bellini – la *domus magna* prospiciente l'attuale via di Santa Maria di Costantinopoli; la sede del Tribunale dell'Ammiragliato; l'isolata *domus parva* – definendone le evoluzioni e l'aspetto che dovevano avere sotto Matteo<sup>18</sup>; in un suo secondo saggio Sabrina Iorio<sup>19</sup>, si concentra sugli interventi architettonici che "manifestarono" alla città di Napoli la condizione nobiliare di Matteo, pur non essendo egli iscritto ad alcun seggio. Tra essi la costruzione di un ponte coperto di collegamento tra palazzo di Capua e la chiesa di San Pietro a Majella e di un coro ad esso collegato montato all'interno della chiesa (1599-1600); impresa tanto inconsueta quando spocchiosamente personalistica, nel libro accuratamente ricostruita attraverso polizze e inediti atti notarili.

Specificamente dedicato alla palestra per il gioco della pallacorda, edificata da Matteo a partire dal 1593 e collegata al palazzo di famiglia, è invece il contributo di Leonardo Di Mauro<sup>20</sup>, il quale prova a definire, pur con le difficoltà dovute ai successivi frazionamenti e superfetazioni, l'aspetto originale dell'edificio, le sue sorti e le possibili sopravvivenze. Supportato, oltre che dai documenti bancari e dalle fonti, dalla nota medaglia del Museo Archeologico di Napoli, che nel *recto* ci restituisce le fattezze di profilo del principe (immagine di copertina del volume in esame), nel *verso* il fronte del "pallonetto"<sup>21</sup>. Medaglia che ha conosciuto una recente ipotesi di attribuzione,

17 D.A. D'Alessandro (XVI), pp. 349-359. 18 A. Pinto (IV), pp. 139-149. Vedi Anche A. Zezza (II), pp. 62-69. 19 S. Iorio (VI), pp. 161-170. 20 L. Di Mauro (V), pp. 151-160. 21 Vedi A. Zezza (II), p. 112.



avanzata da Stefano De Mieri, all'incisore e ornamentista Giovan Andrea Magliulo, confermata nel corso delle ricerche documentarie svolte per questa occasione, occorre sottolinearlo, dalla notizia del coinvolgimento dell'artista, proprio nel 1593, in alcuni lavori di pavimentazione per un camerino della domus magna del principe<sup>22</sup>.

Il saggio che Maria Gabriella Pezone dedica al castello di Vico Equense<sup>23</sup>, entrato in possesso di Matteo solo nel 1602, è tra i più densi, anche perché preludio a una monografia sull'argomento pubblicata nel 2020<sup>24</sup>. Strutturato come una classica "villa urbana" adibita all'otium del signore, svettante sul mare, luogo di delizie con giardini, fontane e grottone, ricettacolo di fiere e antichità, il castello è oggetto di un'analisi che ne ricostruisce la storia secolare e ne scandaglia soprattutto la natura "antica" (affascinante l'idea che esso sia la trasposizione oggettuale di un'immagine letteraria, magari pliniana, elaborata da consiglieri antiquari). Un inedito rilievo del 1833, antecedente ai lavori ottocenteschi, permette poi alla Pezone di tracciare idealmente gli ambienti del castello inventariati nel 1607 (tra cui la galleria-ambulacro delle statue e la sala «delli quadri»); mentre assai gustosi sono i due episodi di "profanazione" promossi da Matteo: l'edificazione di un secondo pallonetto, dopo quello di Napoli, in una cantina del palazzo del vescovo Paolo Regio<sup>25</sup> e la demolizione della chiesa di Santa Maria della Stella.

Spicca però, anche e soprattutto per il suo nobile scopo – far conoscere un luogo mal restaurato e vittima d'incuria - il breve ma intenso scritto di Fabio Cubellotti sul castello di Conca della Campania (CE)<sup>26</sup>, capoluogo del principato. Forse mai frequentato da Matteo né citato nei documenti coevi finora rintracciati, il castello viene esaminato dallo studioso sulla base di un tardo apprezzo (1698) e della diretta lettura dell'attuale struttura, caratterizzata dalla fusione di un castrum medievale (XII-XIII secolo) e di un palazzo signorile fondato, e per buona parte definito, sotto i primi di Capua, feudatari di Conca dal 1467. A questa fase risalirebbero sia la singolare coesistenza di un portale trabeato rinascimentale e di logge ancora "catalane", sul modello di coevi palazzi napoletani, sia i lacerti di affresco del vestibolo con scene religiose, storico-narrative e lo stemma di famiglia, purtroppo vittime di un lento disfacimento. Affreschi che denunciano una cultura già primo-cinquecentesca, dato che, a mio modo di vedere, sembrano risentire di quella stagione della pittura napoletana divisa tra suggestioni umbro-romane e gli umori più grifagni e bizzarri di un Pedro Fernández; al punto da ricordare certi modi di Stefano Sparano e, soprattutto, di Agostino Tesauro<sup>27</sup> (figg. 2-3).

ANNALL 2021 indd 13 07/02/22 11:52





<sup>22</sup> S. Iorio (VI), p. 164.

<sup>23</sup> M.G. Pezone (VII), pp. 171-198. Vedi anche A. Zezza (II), pp. 71-85.

<sup>24</sup> M.G. Pezone, Il castello di Vico Equense, Castellammare di Stabia 2020.

<sup>25</sup> Il rapporto letterario tra Matteo e il vescovo è al centro del saggio di Anna Cerbo (XXI), pp. 417-429.

<sup>26</sup> F. Cubellotti (VIII), pp. 199-205, che ritorna sull'argomento dopo il suo Conca della Campania: dal «castrum» alla residenza palaziale, Padova 2018. Vedi anche A. Zezza (II), p. 62.

<sup>27</sup> Cfr. almeno F. Biferali, ad vocem Tesauro, Agostino, in Dizionario biografico degli italiani, XCV, Roma 2019, con bibliografia.



Manca invece nel volume una specifica trattazione sull'altra residenza "extra-urbana" del principe, il palazzo di Caiazzo, cittadina casertana acquisita da Matteo nel 1593; e non poteva essere altrimenti visto che l'edificio – stando ai documenti ora ritrovati, una preesistente palazzina con più stanze, cortile e pozzo, che Matteo, una volta acquistata, restaurò a partire dal 1596 - fu distrutto da un terribile incendio nel 1665, a seguito del quale non fu più ricostruito. Esso, d'altronde, come ricorda Ottaviano Melchiori (1619), non era stato nemmeno terminato dal di Capua, e non come giustifica lo storico per la sopraggiunta morte della moglie Giovanna Zuñiga y Pacheco (1603), ma, come fanno intendere i suoi conti bancari, più probabilmente perché sostituito a un certo punto, nella sfera degli strategici interessi del principe, dal castello di Vico<sup>28</sup>. Nel palazzo di Caiazzo doveva esserci una delle stanze interessate dai lavori, forse ad affresco, seguiti dall'architetto romano Giovan Battista Cavagna (1545 circa-1613) – uomo "di fiducia" di Matteo, tra i più attivi nei suoi cantieri – e che videro all'opera nel 1598, per la prima volta nel Viceregno, l'astro nascente della pittura controriformata napoletana, Ippolito Borghese (1568-1623/1624). Stanza oggi irrintracciabile, visto che a fine Seicento, a seguito dell'evento del 1665, del palazzo caiatino sopravviveva soltanto «un salone terreno [...] in oggi ad'uso di Granaro»<sup>29</sup>.

Passando all'ampia e stimolante parte del volume dedicata alla collezione del principe, è quasi superfluo sottolineare che di essa la parte più indagata è quella relativa ai dipinti, e ciò non solo per il numero insolitamente alto (circa 200) o per la qualità elevata dei pezzi registrati negli inventari – peraltro con precise indicazioni su autori e soggetti, equilibratamente divisi tra sacri e profani, sovente non riportati in tali documenti<sup>30</sup> – ma, ritengo, anche e soprattutto a causa della maggior documentazione rinvenuta e dello stato di avanzamento degli studi nel settore. Una particolarità del volume che sembra quasi contraddire l'idea, ormai da tempo fissata, secondo cui nelle residenze nobiliari di età moderna i dipinti costituivano solo una parte, e di certo non la più cospicua, di un apparato eterogeneo di arredi di ogni tipo, dai tessuti alle porcellane, dagli argenti agli arazzi, dalle statue ai mobili, dalle armi ai gioielli, e via dicendo<sup>31</sup>; in parte "omologato", come nel caso della collezione di Capua, o dagli stemmi di famiglia o dalle imprese personali dei membri più influenti o "spocchiosi", impressi, incisi, dipinti o ricamati su diversi oggetti (nel caso di Matteo l'esotico uccello del paradiso accompagnato dal motto *Negligit ima*)<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> O. Melchiori, Descrittione dell'antichissima città di Caiazzo, Napoli 1619, p. 76.

<sup>29</sup> G. Fari, Relazione della città, e stato di Caiazzo, ms., 1695, citato in N. Santacroce, Istituzioni e società a Caiazzo in età moderna, Caserta 2005, p. 101; vedi anche Ivi, p. 94. Per altre notizie, i pochi documenti e alcune ipotesi relative al palazzo di Caiazzo, vedi S. Iorio (VI), p. 161 nota 1, e A. Zezza (II), pp. 69-71, qui anche maggiori informazioni sul breve "regno" dei di Capua su Caiazzo (vedi infra).

<sup>30</sup> Vedi Ivi, pp. 92-93.

<sup>31</sup> Vedi Ivi, pp. 105-106. Polizze e inventari dei beni di Capua non fanno che ribadire tale assunto.

<sup>32</sup> Cfr. Quondam, *Prefazione*, cit. (vedi nota 1), pp. 28-29; A. Zezza (II), pp. 111-112; S. De Mieri (XIII), p. 299. Importante novità l'ipotesi avanzata da De Mieri secondo cui il «Giovanni Romano», che nel 1593 dipinse l'emblema di Matteo sulla volta del pallonetto, altri non era che Giovanni Baglione; vedi *Ibidem*.



Che Matteo d'altro canto riservasse una particolare attenzione verso i dipinti è in qualche modo testimoniato dal fatto che i quadri della collezione erano debitamente valorizzati e "preservati" da preziose cornici, spesso di ebano ma anche di pero, noce e tiglio, realizzate da esperti intagliatori, come il maestro «Jacopo fiamengo scrittorista», già noto per altre ricercate commissioni, dello stesso giro d'anni, di stipi, studioli e scrittoi<sup>33</sup>. Alle polizze bancarie contenute nel volume che registrano questa sua attività al servizio del principe di Conca, ne aggiungiamo qui un'altra<sup>34</sup>.

Ad ogni modo, prescindendo dall'accurata analisi di Zezza, nel volume l'eterogeneità di scuole della collezione di dipinti di Capua vede ad esempio parte della sezione veneto-padana indagata da Claudia Caramanna<sup>35</sup>, la quale avanza interessanti riflessioni su due quadri padani – tra cui la *Sacra Famiglia* del rarissimo (almeno per Napoli) Battista Dossi, giunta in casa di Capua forse grazie a Luigi Zenobi (alias "Cavaliere del Cornetto"), poeta e musicista anche presso la corte estense<sup>36</sup> – e solo su alcuni di quelli attribuiti nell'inventario a Tiziano (10) e al «Bassano» (9). La più fascinosa ricostruzione storica, costellata da rocambolesche vicende, è però quella che vede protagonista una *Sacra Conversazione* registrata nel 1607 nel castello di Vico, identificata, grazie al supporto di Marco Tanzi, nientemeno che nella rinomata *Pala di Santa Marta* commissionata a Camillo Boccaccino per il duomo di Cremona.

Stefano De Mieri ha indagato invece, e in più direzioni, il multiforme rapporto tra i di Capua e gli artisti del Meridione<sup>37</sup>. Tra le stimolanti proposte avanzate dallo studioso, segnaliamo la convincente ipotesi di connettere alla collezione di Capua un prezioso stipo in ebano e avorio, accostabile a simili manufatti intagliati nelle parti eburnee da Giovan Battista de Curtis sul finire del Cinquecento (fig. 4). Tra i mobili elencati nell'inventario, particolarmente numerosi sono infatti le buffette, gli scrittoi e appunto gli stipi di ebano, alcuni dei quali servivano da contenitori del vasto medagliere di Matteo o da basi di appoggio di statue e bronzetti<sup>38</sup>. Impreziositi da figure e intagli istoriati d'avorio, lapislazzuli, "cupolette" e "castelletti", vengono spesso specificatamente registrati nel documento come «d'Alemagna», quindi probabilmente eseguiti dai diversi intagliatori fiamminghi, di stanza a Napoli, molto richiesti in quegli anni per questo tipo di preziosi manufatti<sup>39</sup>.

ANNALL 2021 indd 15





<sup>33</sup> Vedi almeno A. Gonzáles-Palacios, *Giovanni Battista De Curtis, Iacobo Fiamengo e lo stipo manierista napoletano*, "Antologia di Belle Arti", II, 6, 1978, pp. 144-148 (da cui la citazione); S. De Mieri, *Lorenzo Duca, Teodoro de Voghel e le tarsie degli armadi della Certosa di San Martino a Napoli*, "Prospettiva", 139-140, 2010 (ma 2012), p. 165 nota 49, con altra bibliografia.

<sup>34</sup> Vedi Appendice documentaria [d'ora in poi AD] in coda a questo contributo, doc. 5.

<sup>35</sup> C. Caramanna (XII), pp. 273-293. Cfr. anche A. Zezza (II), pp. 102-103.

<sup>36</sup> Vedi Ivi, p. 95.

<sup>37</sup> S. De Mieri (XIII), pp. 295-309. Vedi anche A. Zezza (II), p. 105.

<sup>38</sup> Vedi Ivi, p. 76 e in particolare nota 141.

<sup>39</sup> Vedi almeno I.M. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Napoli 2003, pp. 152-154; M.I. Catalano, *Per l'arte delli mastri d'ascia della città di Napoli: Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante*, "Bollettino d'arte-volume speciale", XCVI, s. VII, 2011 (ma 2012), p. 138; S. De Mieri (XIII), p. 299.



Tra essi il già ricordato Maestro Jacopo, Lorenzo Duca, Martino Gliert, Andrea Vidma e l'altrimenti ignoto Jan (Gio.) Servestein, a cui è possibile ora riferire un'inedita polizza bancaria relativa a due buffette d'ebano e avorio, appunto, realizzate per Matteo sui primi del 1598<sup>40</sup>.

Densissima la parte relativa ai rapporti tra Matteo e i pittori locali, in primis Fabrizio Santafede e Wenzel Cobergher. Il legame tra il primo e il principe per De Mieri sembra trovare origine nella «vicinanza politica» e parentale, che fu anche affinità di gusti artistici, fra Matteo e il viceré Juan de Zúñiga, conte di Miranda, di cui un ritratto con la moglie, a opera proprio del Santafede, veniva citato nell'inventario del 1607 e dal Capaccio<sup>41</sup>. Cobergher non è invece l'unico dei fiamminghi regnicoli con cui di Capua entrò in contatto, visto che, ad esempio, tra il 1600 e il 1603 «Cornelio fiammingo» (alias Cornelis Essens o Assens), veniva pagato dal principe per 14 scene eremitiche per le pareti del ponte e del coro di San Pietro Majella e per degli affreschi destinati al castello di Vico<sup>42</sup>. Essens che, pur attestato a Napoli tra il 1595 e il 1630 per lavori simili a quelli richiesti da Matteo, è una figura ancora indefinita. Dovrebbe trattarsi del «Cornelio Fiamingo» autore di tre dipinti del di Capua ricordati nelle Rime del Marino (1602), ma citato poi come «Cornelio Veneziano» negli inventari<sup>43</sup>; difficilmente identificabile per ora, aggiungiamo, per quanto l'ipotesi sia suggestiva, col «Cornelio Pingitore» che nel 1593 riceveva dai Cappuccini di Chiusa Sclafani (PA) poco più di 9 once «a buon conto del quadro fa per la cappella». Quadro di recente riconosciuto, forse a torto, nell'Adorazione dei Magi, oggi nella matrice di Chiusa, già autorevolmente assegnata all'anversate Hector Crucer<sup>44</sup>.

Tra i quadri richiesti *in loco* da Matteo, e non ancora rintracciati, destano poi particolare interesse i quindici Misteri del Rosario dipinti nel 1601 da un'equipe composta da Girolamo d'Arena, Giovanni Antonio Ardito, forse Girolamo Avitabile e dal giovane Battistello Caracciolo. L'impressione è che doveva trattarsi di tele, tutte dotati di cornici di ontano intagliate da Melchiorre Quadrado, magari di formato ovale e di non eccessive dimensioni (i quindici quadri costarono in tutto 180 ducati), che, secondo consuetudine, avrebbero dovuto "incorniciare" un dipinto raffigurante la *Vergine del Rosario*. Cosicché viene naturale chiedersi se quest'ultimo dipinto non fosse quello

<sup>40</sup> AD, doc. 1.

<sup>41</sup> Le misure registrate nell'inventario hanno indotto De Mieri a scartare l'ipotesi, in precedenza avanzata, di identificare il ritratto in questione con quello, più piccolo, firmato e datato (1596) dal Santafede, custodito presso la collezione madrilena del duca d'Alba (in realtà «solo una replica autografa»); cfr. *Imperato e Santafede: due protagonisti a confronto*, catalogo della mostra (Firenze, Biennale Internazionale dell'Antiquariato-Michele Gargiulo antiquario, 26 settembre-4 ottobre 2015), a cura di S. De Mieri, Napoli 2015, p. 60. Vedi Anche A. Zezza (II), pp. 74-75, 94.

<sup>42</sup> Cfr. Ivi, pp. 94-95 nota 230.

<sup>43</sup> Cfr. Ivi, pp. 108-109 nota 285.

<sup>44</sup> Cfr. N. Cleopazzo, Giovanni Previtali e l'importanza delle fonti documentarie per la ricerca storico-artistica, "L'Officina di Efesto", 2019, pp. 225, 232-233, con bibliografia.



consegnato al padre di Matteo nel settembre 1573, a breve distanza dalla battaglia di Lepanto – nell'aprile di quell'anno Gregorio XIII aveva spostato la festa rosariana alla prima domenica di ottobre –, da Leonardo Castellano e destinata all'oratorio della *domus magna* napoletana<sup>45</sup>.

Ma tra i pittori "autoctoni" arruolati da Matteo il posto di maggior rilievo spettò di certo al fiorentino Giovanni Balducci detto il Cosci (1560-post 1631), il cui rapporto col principe viene esaminato nel volume dall'ormai riconosciuto aedo del pittore, Mauro Vincenzo Fontana<sup>46</sup>. Lo studioso prova a rintracciare, con convincenti ipotesi fondate su un prestigioso curriculum maturato tra Firenze e Roma, le origini della prima e più illustre commissione indirizzata da Matteo all'artista nel 1599; il fregio di quattordici quadri con «l'Historie della casa di Capua» che, consegnato nel 1603, avrebbe dovuto glorificare la famiglia nella sala «delli quadri» del castello di Vico<sup>47</sup>. Rapporto che, protrattosi per almeno sette-otto anni, si sarebbe fondato anche sul ruolo di Balducci di «intermediario, procuratore e consulente artistico del di Capua»; tant'è che alla sua mediazione potrebbe ricondursi, secondo Fontana, la presenza di alcune importanti opere nella collezione di Matteo, quali il Toro e il Villano con frugnolo in bronzo derivati da due invenzioni di Giambologna e, tra i quadri "di Raffaello", la replica della Madonna dell'Impannata e la presunta copia della Madonna della Seggiola. Né la morte del di Capua avrebbe bruscamente interrotto il legame tra la famiglia e il pittore toscano, visto che nel 1615 questi veniva pagato da Giulio Cesare junior per dei perduti affreschi a un «camerino nuovo».

Non sarà allora una mera coincidenza che nelle sale del palazzo vescovile di Caiazzo, destinate al costituendo Museo diocesano, si conserva un erratico dipinto ovale con una *Santa Lucia* (206x150 cm; fig. 5), che nel suo *ductus* grafico, nei visi dolci e al contempo legnosi delle tre figure, nel bel paesaggio trascolorante, nel semplice impianto iconico-devozionale, ricorda talmente tanto le cose del Cosci da poter essere pianamente assegnato alla fase matura della sua attività<sup>48</sup>. Si potrebbe infatti trattare o di un

ANNALI 2021.indd 17 07/02/22 11:52





<sup>45</sup> Nella polizza bancaria relativa a questo quadro non ne è purtroppo registrata l'iconografia. S. Iorio (VI), p. 170, suppone che le quindici tele potessero essere destinate al coro in San Pietro a Majella. La tesi suggerita invece da A. Zezza (II), p. 93 nota 224, secondo cui i quadri in questione possono essere riconosciuti nella *Madonna del Rosario* «con sui miracoli intorno» registrata nel 1608 nel castello di Vico, si scontra con il fatto che i 15 Misteri dovevano essere autonomi.

<sup>46</sup> M.V. Fontana (XIV), pp. 311-326.

<sup>47</sup> Cfr. anche, con l'ipotesi di connettere al ciclo un disegno newyorchese, A. Zezza (II), p. 98 con bibliografia.

<sup>48</sup> Sul dipinto, proveniente dalla sacrestia della cattedrale, vedi A. Cucciniello, SABP Caserta e Avellino, scheda OA 15/00210306 (ambito napoletano; seconda metà secolo XVI), 1993; https://www.beweb.chiesa-cattolica.it/benistorici/bene/4401704/ (ambito campano; 1750-1799 circa); F. Capriata, in *Guida al museo Diocesano di Alife-Caiazzo*, Napoli 2002, pp. 30-31 fig.: «Santa Lucia, sec. XVII [...] la bellezza classica e delicata della Santa ci riporta a dipinti rinascimentali»; C. Marfella, Museo diocesano di Alife-Caiazzo, in Musei diocesani della Campania, a cura di U. Dovere, Milano 2004, p. 49. Sulla produzione meridionale del Balducci, e per utili confronti con questo ovale, vedi la recente monografia proprio di M.V. Fontana, Itinera tridentina. Giovanni Balducci, Roma 2019, da integrare con S. De Mieri, Un libro su Giovanni Bal-



estremo dono dei di Capua alla città infeudata o più verosimilmente di un "passaggio di testimone", anche nelle scelte artistiche, dai vecchi ai nuovi signori di Caiazzo (dal 1615): i marchesi Corsi Salviati, per inciso fiorentini.

Sull'articolata sezione antiquaria della collezione di Matteo di Capua, si rivela ancora una volta ben strutturato e documentato il saggio di "ritorno" di Italo M. Iasiello<sup>49</sup>, che indirizza la sua indagine verso tre aspetti: la collezione numismatica, già sondata dal Fulco; le iscrizioni; le statue antiche. Lodevoli, perché plausibili pur nella consueta difficoltà, le proposte di identificazione di alcuni pezzi registrati negli inventari (per esempio la «Venere con il vestimento alla greca» o la «Faustina») e l'assennata ricostruzione dei destini della collezione statuaria, dagli spostamenti interni nella fase di Capua alla verosimile immissione nel mercato romano, lì dove alcuni pezzi potettero essere acquistati da emergenti collezionisti, specie francesi, tra cui il cardinale Richelieu. E se avvincente è la descrizione di Matteo come attento connaisseur antiquario, interessato alle letture classiche<sup>50</sup> (l'interpretazione iconografica della Faustina viene rapportata alle sue competenze numismatiche); noi, dal canto nostro, non possiamo non evidenziare, più di quanto sia stato fatto nel volume, come tale collezione "classica" abbia potuto esercitare un'influenza diretta tanto sugli scultori, sintonizzati su quelle frequenze, che frequentarono casa di Capua (in primis Michelangelo Naccherino, che tra il 1591 e il 1595 fuse per Matteo il busto bronzeo del padre)<sup>51</sup>, tanto sui pittori locali equidistanti da eccessi manieristi e "rivoluzione" naturalistica<sup>52</sup>. Mentre, a "parziale" discredito dell'ipotesi di Iasiello sulle date di creazione di una vera e propria collezione di medaglie da parte del principe (1601-1603 circa), siamo qui in grado di aggiungere un'inedita polizza, risalente al gennaio 1598, relativa all'acquisto di ben quattro pezzi da quel Geronimo Petrone a cui lo stesso Matteo si sarebbe rivolto nel 1604 per la cessione di due medaglie d'oro<sup>53</sup>.

È toccato infine a Paola Zito provare a ricomporre, per quanto consentito dalla frammentarietà delle notizie contenute nell'inventario, la libreria del principe nel castel-

ducci, "Napoli Nobilissima", s. VII, 6, 2, 2020, pp. 65-71. Il dipinto di Caiazzo si può datare a non prima della metà del secondo decennio del Seicento, quando nella bottega di Balducci cominciò a farsi sempre più consistente la collaborazione del figlio Sebastiano. Si segnala anche un'altra coincidenza: la presenza di una Madonna del Rosario del Balducci a Vico Equense (Seiano), cronologicamente vicina agli affreschi eseguiti dal pittore per la cappella del locale castello di Capua (1605); cfr. Fontana, Itinera, cit. (vedi supra), pp. 242-243, n. A83, con bibliografia.

49 I.M. Iasiello (XI), pp. 245-272.

50 A proposito della passione di Matteo per gli autori antichi, si leggano le annotazioni di Quondam, *Prefazione*, cit. (vedi nota 1), pp. 30-31, sulla sorprendente registrazione degli «otto poeti classici in-32 in pergameno» inventariati nel 1607 nella «camera dora» di Napoli; con il precoce uso moderno dell'aggettivo "classico", anche rispetto a quello di Marino (*La Sampogna*, 1620), che conferma il tipo di "atmosfera" che di riflesso anche i semplici funzionari potevano respirare a corte.

51 Vedi A. Zezza (II), pp. 66-67, 74.

52 Al pari di quanto fece la raccolta di dipinti cinquecenteschi, «ferma – con pochissime eccezioni – sul limite cronologico vasariano»; vedi Ivi, pp. 105 nota 269, 111, 116.

53 Cfr. AD, doc. 4; I.M. Iasiello (XI), p. 247 nota 9. Ma vedi anche A. Zezza (II), pp. 65-66.



lo di Vico, «tendenzialmente laica» e moderna (ultimo quarantennio del Cinquecento)<sup>54</sup>. I millecinquecentonovantasette titoli registrati nel documento – un numero ragguardevole se relazionato a quello di altre librerie coeve, specie di altri nobili del Viceregno – sono stati classificati per categoria (con i testi religiosi solo al 15% e quelli di storia e letteratura, testa a testa, al 30%) e in parte ricondotti alle possibili edizioni, benché quasi nullo, come al solito, è risultato il tentativo di rinvenire gli esemplari originali, anche a causa della rapida dispersione della collezione (nell'inventario del 1631 si contano solo centoventi volumi). Piuttosto è da rimarcare, come giustamente fatto dalla Zito, che dalla lettura dell'inventario si ha l'impressione che i libri fossero distribuiti nel castello in modo "labirintico" e invasivo, indizio forse di un uso intensivo e disordinato dei suoi fruitori.

Affascinano, soprattutto per i riferimenti al carattere "ambiguo" della biblioteca di Capua, gli scritti di Saverio Ricci sulla sezione filosofico-naturalistica della stessa (il 20% circa del totale)<sup>55</sup>, e quello di Leen Spruit sui libri "proibiti"<sup>56</sup>. Il primo mette ad esempio l'accento sul fatto che il principe possedeva, oltre che "ortodossi" libri cattolici, antidoti contro le eresie, anche le *Prediche* di Savonarola, le *Rime Spirituali* di Vittoria Colonna (1548) o libri del filone apocalittico-profetico, e che tra i *livres de chevet*, accanto a un "Ufficio della Madonna", comparivano testi di cosmografia. Anche se tra le presenze più inaspettate risaltano il *De revolutionibus* di Copernico (Basilea 1566) e i *Praecepta educationis regiae* di Manuele II Paleologo (Basilea 1578); due testi, in odore di censura, *expurgati*, che Matteo acquistò volutamente per interessi "eliocentrici" e polito-dinastici, o semplicemente per seguire, nel caso dei *Praecepta*, consigli controriformistici (la *Biblioteca selecta* del Possevino)<sup>57</sup>?

Tra gli affondi più interessanti dello scritto dello Spruit, si segnala quello sui pochi esempi finora rintracciati di richieste indirizzate da Napoli all'Inquisizione romana per licenze di lettura di opere messe all'indice (*donec corrigatur*). Tra esse l'unica inoltrata da Matteo di Capua, nel 1585 a diciassette anni, perché gli fosse consentito leggere la «piuttosto innocua» *Historia animalium* di Konrad Gessner (5 voll., Zurigo 1581-87)<sup>58</sup>, opera non elencata nell'inventario, dove i libri proibiti sono però ben il 5% del totale. Anomalia da ricondurre, secondo lo Spruit, o alla lacunosità dei registri romani dell'Inquisizione o piuttosto a una circolazione "sotterranea" di libri proibiti a cui il Nostro si conformò<sup>59</sup>.

ANNALI 2021 indd 19 (07/02/22 11:52





<sup>54</sup> P. Zito (XVII), pp. 361-373. Vedi anche A. Zezza (II), pp. 77-78.

<sup>55</sup> S. Ricci (XVIII), pp. 375-388. Si concentra invece su un segmento ancora più specifico, quello dei libri e del teatro in castigliano, Encarnación Sánchez García (XXII), pp. 431-453.

<sup>56</sup> L. Spruit (XIX), pp. 389-398.

<sup>57</sup> Ma su questo punto, e in generale sulla formazione della libreria di Matteo, al pari del resto della sua collezione, tanto bulimica, tracotante ed effimera quanto "identitaria", vedi Quondam, *Prefazione*, cit. (vedi nota 1), p. 23.

<sup>58</sup> Vedi A. Zezza (II), p. 48 nota 32.

<sup>59</sup> Cfr. anche Quondam, *Prefazione*, cit. (vedi nota 1), pp. 27-28.



Spiace, venendo alle note dolenti, che nell'economia del libro non sia potuto rientrare, come denuncia lo stesso Zezza, il contributo di Maria Rosaria Mancino dedicato agli arazzi<sup>60</sup>. Arazzi che, con le loro diverse serie insolitamente complete, insieme a preziose tappezzerie, portiere, ricami e stoffe, di diversa foggia e trama, dovevano abbondare nelle residenze di Capua e assolvere, nell'ultimo caso, a diverse funzioni, come quelle di decorare trabacche e baldacchini, proteggere o celare i quadri, coprire i sedili delle lussuose carrozze dorate<sup>61</sup>. Così come un'indagine specifica, in realtà tra le più complicate, meriterebbe la collezione di disegni e incisioni del principe<sup>62</sup>, alcune delle quali riportate su tela per essere incorniciate ed esposte assieme ai dipinti. Lo conferma un documento inedito relativo a un *Trionfo di Carlo V* che, nel 1598, fu scollato dal supporto di carta per essere incollato su tela; da identificare col «Trionfo de Carlo quinto lungo foderato de tela compito da capo ad fine» conservato, nel 1607, nella «guardaroba» del principe<sup>63</sup>. Mentre una carta bancaria, già ricordata a proposito delle medaglie, certifica che in casa di Capua esisteva anche un libro con le incisioni dell'*Apocalisse* di Albrecht Dürer<sup>64</sup>, presente in collezione con diversi dipinti e altre incisioni (tra cui i *Trionfi*)<sup>65</sup>.

Si segnalano d'altro canto, e purtroppo, alcune occasioni perse per la mancanza di connessioni, su specifici argomenti, tra i contributi dei singoli studiosi e tra questi e i documenti; una piccola pecca che duole in un volume che intende fare, come vedremo, della interdisciplinarità un suo punto di forza. Un esempio per tutti<sup>66</sup>: la «disciplina del cavalcare», tra le pratiche virtuose del principe-letterato Matteo celebrate nella dedica di Barezzo Barezzi nel *Fuggilozio* di Tommaso Costo (1600), si sarebbe potuta connettere non solo ai documenti bancari riguardanti le cure del di Capua per i suoi cavalli e la cavallerizza<sup>67</sup>, ma anche ad alcuni oggetti della sua collezione (come quel «cavallo antico di metallo» restaurato nel 1601)<sup>68</sup>, ad alcuni libri della biblioteca (gli *Ordini di Cavalcare* di F. Grisone, 1561 e il *Cavallo frenato* di P.A. Ferraro, 1602; fig. 6) e ancora all'album d'incisione della serie *Cavalli di diversi paesi* di Antonio Tempesta (1590), al punto da poter quasi costituire un tema a sé stante<sup>69</sup>. Mentre non sempre,

<sup>60</sup> Ma sull'argomento vedi la minuziosa integrazione formulata da A. Zezza (II), pp. 86-91, con ipotesi su identificazione e dispersione degli arazzi (ascrivibili però alla Mancino) e una gustosa idea di suggestione sul Tasso.

<sup>61</sup> Come attesta un'altra polizza inedita; cfr. AD, doc. 2.

<sup>62</sup> Sui disegni vedi M.V. Fontana (XIV), p. 323 nota 69.

<sup>63</sup> Cfr. AD, doc. 3 e Appendice documentaria I. Inventari, p. 615; A. Zezza (II), pp. 79, 97.

<sup>64</sup> Cfr. AD, doc. 4. Potrebbe trattarsi del «libro figurato di mano d'Alberto, con versi in lingua francese, in foglio coverto di coyro negro: toma 1», inventariato nello studio-biblioteca del principe; vedi *Appendice documentaria I. Inventari*, p. 606.

<sup>65</sup> Cfr. A. Zezza (II), pp. 78, 97.

<sup>66</sup> Ma vedi anche quanto riportato a nota 12.

<sup>67</sup> Tra cui, non menzionato, quello del 1600 relativo a «doi guarnimenti di cavallo dati per servitio de sua cavaglieriza»: *Appendice documentaria II. Documenti bancari*, p. 757 doc. 413.

<sup>68</sup> Ivi, p. 763 doc. 448.

<sup>69</sup> Vedi A. Zezza (II), p. 110; G. Muto (III), p. 134; M.V. Fontana (XIV), p. 323 nota 69; P. Zito (XVII), pp. 367, 369.



forse per discrepanze di tempi nelle ricerche, i volumi della biblioteca sono connessi alle polizze bancarie che attestano il loro acquisto sul mercato; è il caso della importante, per quanto abbastanza "scontata", presenza tra i libri del principe della *Descrittione del Regno di Napoli* di Scipione Mazzella (Napoli, 1601), acquistata in 5 copie sulla piazza napoletana proprio nel 1601<sup>70</sup>.

Polizze bancarie che, dato il loro elevato numero, rappresenteranno in futuro un quasi inesauribile serbatoio per gli storici delle arti "maggiori"<sup>71</sup>, per gli studiosi del "gusto delle cose" – dai coralli ai vetri, dai gioielli alle legature, dalle armi agli argenti<sup>72</sup>, dai gioielli alla glittica<sup>73</sup> e ancora dalle incisioni agli arazzi, alle carrozze – perfino per i cultori di botanica o di socio-antropologia<sup>74</sup>. Mentre molte delle piste aperte dai documenti o da alcuni temi contenuti nel volume, resteranno forse tali per lungo tempo<sup>75</sup>.

Per concludere non ci soffermeremo, per spazio e competenze personali, sugli approfondimenti del volume sui temi letterari più "inflazionati" concernenti Matteo di Capua: i ricordati rapporti del principe con Torquato Tasso, ospite in casa di Capua nel 1592<sup>76</sup>, o con Giovan Battista Marino, dal 1596 suo segretario<sup>77</sup>. Ma ci preme sottoli-

70 Cfr. Appendice documentaria II. Documenti bancari, p. 764 doc. 453. Sull'importanza dell'opera del Mazzella, citata più volte nell'inventario – Appendice documentaria I. Inventari, pp. 596 (f. 31r), 606 (f. 41r) – che fissava ad esempio i canoni dell'identità aristocratica (come l'antichità e lo splendore) e tracciava una prima storia dei di Capua, con l'intenzione da parte del Mazzella di scriverne in futuro una più «particolare» grazie all'accesso alle carte di famiglia, vedi G. Muto (III), p. 130.

71 Chi era ad esempio il fiammingo Giovanni di Lass che nel 1591 dipingeva per il giovane Matteo sette quadri e che l'anno dopo era ancora al suo servizio? Cfr. A. Zezza (II), p. 66 nota 97.

72 I quali in alcuni casi confermano i gusti seguiti dal principe nella scelta degli altri pezzi della collezione; si vedano ad esempio i documenti che riguardano le quattro coppe d'argento dorato «fatti in Fiandra» o il piede d'argento su cui dovevano poggiare «due nave de bronzo antichi»: vedi *Appendice documentaria II. Documenti bancari*, pp. 699 doc. 89; 704 doc. 117.

73 Affascinano, anche per i loro rimandi simbolici e alla moda del tempo (o alla salute di Matteo?), le citazioni di una «testa di morto» in oro, di una «carcioffola d'ambra col manico et guarnimento d'oro smaltato», della «guarnitione di uno bastone a mano»; vedi Ivi, pp. 724 doc. 228, 725 doc. 236, 762 doc. 440.

74 Alludo, ad esempio, ai pagamenti girati alle nutrici o all'insegnante di matematica dei figli di Matteo; vedi Ivi, pp. 705 doc. 124, 713 doc. 172, 760 doc. 432.

75 Non sono per ora, ad esempio, totalmente convinto che la misconosciuta copia della *Madonna del Divino Amore* di Raffaello, conservata nella chiesa di Santa Maria del Castello a Caiazzo (150x100 cm; cfr. SABAP di Caserta e Avellino, scheda OA 15-00260835, 1790-1810 circa; R. Carbonari 1994), non abbia nulla a che fare con i di Capua. E poi, la citazione inventariale del «retratto d'una figliola del granduca de Toscana con una cagnola in mano», riconducibile ai «Bronzini Florentis Ducis filiorum exempla admirabilia» delle *Neapolitanae Historiae* di Capaccio (1607), più che alla celebre *Dama con il cagnolino* di Francoforte, non può piuttosto essere accostata al ritratto di *Isabella de' Medici Orsini* di Alessandro Allori (fig. 7)? Cfr. A. Zezza (II), pp. 75-76, 94 nota 228. Esiste infine una connessione tra la richiesta del permesso di lettura della *Historia animalium* di Konrad Gessner del Nostro, prima ricordata, e la presenza dell'opera nell'inventario del 1768 della libreria del Collegio dei Nobili – dove però confluirono anche i libri privati del Marino e del Manso – rinvenuto dal "solito" Fulco? Cfr. P.G. Riga (XX), p. 404 e qui *supra*.

76 Vedi A. Zezza (II), pp. 51-56. Affronta il tema lo scritto di Claudio Gigante, di cui qui basta ricordare un'ammaliante ipotesi: e cioè che al ritorno a Roma dal primo viaggio napoletano, nel dicembre 1588, Tasso volle celare sotto le spoglie del «deuteragonista del dialogo», *Il conte, ovvero delle Imprese* (1594), nientemeno che il nostro Matteo; cfr. C. Gigante (XXIII), pp. 455-472 e in particolare p. 469.

77 Cfr. A. Zezza (II), pp. 117-118. Ampiamente gli studi, con quelli di Fulco ancora in testa, hanno evidenziato le ascendenze che biblioteca e collezione di Capua potettero esercitare sulla *Galeria* (1620) e

ALLA CORTE DI MATTEO DI CAPUA, TRA PALAZZI, ARTI E LETTERE 21



ANNALL 2021 indd 21





neare come questa convivenza ravvicinata di arti e lettere, questa prospettiva interdisciplinare che va oltre gli "steccati"<sup>78</sup> e con la quale si è inteso costruire una «monografia polifonica di Matteo di Capua»<sup>79</sup>, rappresenta la vera ricchezza del ponderoso volume, l'annunciato "promettente inizio" per il prosieguo delle ricerche su questo e su temi e protagonisti simili.

Una riprova di quanto appena scritto, assai confacente al nostro discorso, vorrei qui brevemente riassumere. Nelle *Rime* del Tasso compare un sonetto (1506), *In morte di donna Alvina Mendoza*, dedicato a una donna che in alcuni studi letterari, anche recenti, non è stata identificata<sup>80</sup>. Eppure Alvina non era altri che la prima moglie (dal 1576) di Pedro de Toledo Osorio y Colonna (1557-1627), marchese di Villafranca, nipote dell'omonimo celebre viceré e dal 1585 capitano generale delle galee di Napoli. Qualora ce ne fosse stato bisogno lo hanno di recente certificato due polizze bancarie relative agli apparati funebri, commissionati dall'illustre vedovo al citato pittore fiammingo Hector Crucer, dei funerali della Mendoza, tenutisi nell'ottobre 1594; ragion per cui il componimento citato non poté essere composto dal Tasso durante il soggiorno presso Matteo di Capua (1592)<sup>81</sup>, ma piuttosto mentre era ospite del monastero dei Santi Severino e Sossio (giugno-novembre 1594)<sup>82</sup>.

È d'altronde questa necessità di interconnessione delle ricerche in ambiti diversi, come ricordato da Zezza, uno dei moniti più preziosi lasciatici da Giorgio Fulco; e per noi storici dell'arte l'ormai arcinota vicenda della *Sant'Orsola* del Caravaggio (1610), che a fine anni settanta lo ebbe per protagonista primario, ne è tuttora la dimostrazione più convincente.

l'*Adone* (1623); nel volume è toccato ad esempio a Carlo Caruso (XXIV), pp. 473-496, analizzare la presenza "stratigrafica" di Napoli proprio nella *Galeria*.

78 Un intento dichiarato esplicitamente da A. Zezza (I), pp. 39-40.

79 Quondam, Prefazione, cit. (vedi nota 1), p. 14.

80 Cfr. T. Tasso, Opere. Rime, Rinaldo, Il re Torrismondo, a cura di B. Maier, Milano 1964, p. 250; P. Luparia, in D. Chiodo, P. Luparia, Per Tasso. Proposte di restauri critici e testuali, Manziana 2007, pp. 184-185; non così invece A. Borzelli, Torquato Tasso a Napoli nel 1592 in casa del principe di Conca, Napoli 1923, p. 38.

81 Come sostiene P. Luparia, in Chiodo, Luparia, Per Tasso. Proposte di restauri, cit. (vedi nota 80), p. 184.

82 Per tutta la questione e per la relativa bibliografia cfr. Cleopazzo, *Giovanni Previtali e l'importanza delle fonti documentarie*, cit. (vedi nota 44). Bisogna inoltre sottolineare una significativa coincidenza e cioè che anche il Toledo, dopo la morte dell'amata moglie, nel 1596, commissionò al Naccherino un ritratto, stavolta in gesso, della defunta, proprio come Matteo aveva fatto nel 1591 per il padre.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Archivio di Stato di Napoli, *Banchi e Banchieri antichi*, Banco de Mari, giornale di cassa, matricola 130, ff. n.n.

1598

1)

10 gennaio. Al Principe di Conca ducati diece e per lui a maestro Gio. Sivertan disse sono a conto della lavoratura di un payo di boffette d'ebano et avolio che li fa conforme l'altro pagamento fattoli di ducati 50

2)

10 gennaio. Al Principe di Conca ducati tredici e per lui a maestro arcangelo di camillo disse sono a compimento di ducati 28 che li altri ducati 15 ce li pagò li giorni passati per il nostro banco et sono tutti per indoratura di una sua carrozza di velluto negro a 4 segge.

3)

12 gennaio. Al Principe di Conca ducati otto e per lui a Pietro cartaro disse li paga perche ha scollato un Thriumpho del Imperadore Carlo V da una carta et incollato sopra tela.

4)

16 gennaio. Al Principe di Conca ducati quattro e per lui a Maestro Geronimo Petrone et sono per un libro intagliato di alberto della apocalisse et quattro medaglie che li ha vendute.

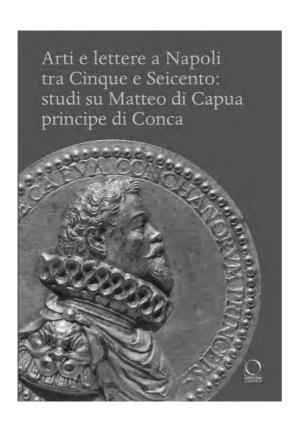
5)

16 aprile. Al Principe di Conca ducati ventotto e per lui a Maestro Giacomo fiamengho disse sono per l'opera sua et per valore del ebano col quale ha lavorate due cornice.

ANNALI 2021.indd 23 07/02/22 11:52







- 1. Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca, a cura di A. Zezza, Roma, Officina Libraria, 2021, copertina
- 2. Ignoto pittore dei primi decenni del XVI secolo, affreschi, Conca della Campania,





- 3. Agostino Tesauro, *Storie di sant'Aspreno*, particolare, *ante* 1520, Napoli, duomo, cappella Tocco
- 4. Ignoto intagliatore del XVI secolo, stipo, Napoli, collezione privata



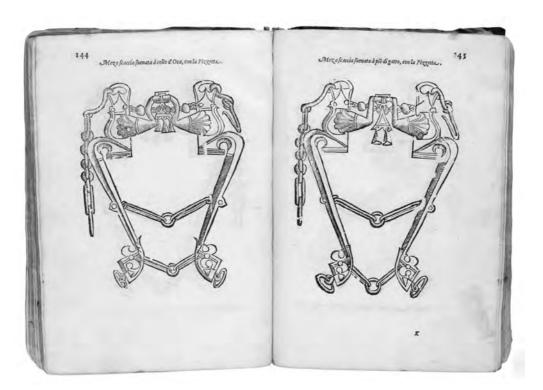








- 5. Giovanni Balducci (?), Santa Lucia, Caiazzo, palazzo vescovile
- 6. Federico Grisone, Ordini di cavalcare, et modi di conoscere le nature de cavalli, Padova 1561



26 NICOLA CLEOPAZZO





7. Alessandro Allori, Ritratto di Isabella de' Medici con un cane, 1560 circa, Inghilterra, collezione privata





alla corte di matteo di capua, tra palazzi, arti e lettere 27







#### MALVASIA E L'INVENZIONE DELLA PITTURA BOLOGNESE DELLE ORIGINI

Stefano Pierguidi

Nel 1886 Corrado Ricci pubblicò un articolo pionieristico sulla pittura di età romanica in Emilia nel quale affermava, cautamente, che sulle notizie riferite intorno a Manno e a Franco Bolognese da Carlo Cesare Malvasia pesava «una strana incertezza» 1. Poche pagine dopo l'autore tornava, in qualche modo, sullo stesso argomento:

In Bologna nello scorcio del 1500 o nel 1600 dev'esser certo vissuto un qualche impostore che ha falsificato cifre, nomi e date sotto parecchie pitture. Annio da Viterbo, Pirro Ligorio, Michelangelo e cento altri avevano dato il cattivo esempio nell'arte di falsificare [...] Chi falsificò le firme sotto alcuni dipinti? Fu uno storico per crescere vanto alla propria città? Fu un mercante per aumentare il prezzo della sua merce? [...] È falsa invece senza alcun dubbio la firma di Vitale sotto alla tavola esprimente la Vergine col putto, segnata col numero 203. V'è critto Vitalis de Bononia fecit anno MCCCXX. La data, riguardo all'ampiezza e alla vivacità del dipinto, pareva sospetta. Oltracciò, tutti gli altri lavori, ora perduti, di Vitale, apparivano assai più tardi. La tavola, ora smarrita, della Madonna dei denti era del 1345, le sue pitture, di San Francesco, del 1340; quelle di San Salvatore del 1345<sup>2</sup>.

Ricci accennava poi al caso delle pitture perdute, siglate «p.f.», che Malvasia, e una sua fonte misteriosa (Bernardino Baldi) sulla quale si tornerà, citavano in Bologna, ma sulle quali era impossibile pronunciarsi. E avvolti nell'ombra erano anche i nomi e le opere di Guido, Ventura e Urso (o Ursone/Orsone), tutti artisti che, per Malvasia, avrebbero lavorato molto, e alcuni ancora entro il XII secolo; autori sui quali, Ricci concludeva, «regnano sovrane l'incertezza e la confusione»<sup>3</sup>. Lo studioso non si chiedeva perché proprio sulla scuola pittorica bolognese del Due-Trecento, e solo su quella, si sarebbero registrati così tanti episodi di falsificazione, attestati già in epoca tanto antica4. I casi a cui alludevano i nomi fatti da Ricci (Annio da Viterbo, Pirro Ligorio

MALVASIA E L'INVENZIONE DELLA PITTURA BOLOGNESE DELLE ORIGINI 29







<sup>1</sup> C. Ricci, La pittura romanica nell'Emilia e gli affreschi sulle arche di S. Giacomo in Bologna, "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna", IV, 1886, pp. 35-66, in particolare p. 54.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 57-59.

<sup>4</sup> Si noti che il celebre caso della Maestà di Guido da Siena in San Domenico a Siena, dipinta negli anni



e Michelangelo, con il suo celebre, perduto Cupido) erano tutti relativi a questioni di antiquaria<sup>5</sup>: nessuno nel Cinquecento, e forse nemmeno nel Seicento, aveva mai falsificato dei dipinti medievali, o apposto su di essi delle firme apocrife, o ancora creato dal nulla nomi di artisti del tutto fittizi; e non sembra verosimile che in quell'epoca, nella quale i primitivi non erano ancora oggetto del collezionismo privato, un'operazione simile fosse condotta a fini commerciali. L'autore, o a ogni modo colui che era stato il regista di quelle falsificazioni, doveva essere stato mosso da fini campanilistici (già Ricci l'ipotizzava), con l'obiettivo di celebrare l'antichità della scuola pittorica bolognese: il primo sospettato, quindi, non poteva che essere lo stesso Malvasia. Questi, tra l'altro, avrebbe preso ispirazione proprio da quell'Annio da Viterbo che citava Ricci, poiché le iscrizioni false di quell'erudito erano state da tempo smascherate, e il canonico bolognese ebbe gioco facile a criticarle a sua volta per prendere le distanze da chi, sempre per ragioni campanilistiche (la celebrazione dell'antichità di Viterbo), aveva riscritto la storia: Malvasia, che si sarebbe appunto messo sulla stessa strada di Annio, ebbe addirittura l'ardire di associare quest'ultimo a Giorgio Vasari, presentato come un falsificatore tout court<sup>6</sup>. Sull'autore della Felsina pittrice, quando scriveva Ricci, pesavano già da tempo dei fondati sospetti: egli aveva senz'altro falsificato l'arcinota lettera di Raffaello a Francesco Francia, datata 5 settembre 1508, e i dubbi sull'autenticità di quella fonte erano serpeggiati lungo tutto il corso dell'Ottocento, per essere poi conclamati proprio alla fine del secolo<sup>7</sup>. Eppure né Ricci, né altri in seguito, pare abbiano mai ventilato l'ipotesi che proprio Malvasia fosse il responsabile di quelle falsificazioni

settanta del Duecento, ma che reca una sottoscrizione che la riferirebbe al 1221, è del tutto diverso, poiché in quel caso l'iscrizione ricordava con ogni probabilità un dipinto precedente; si veda A. Nagel, *Fashion and the now-time of Renaissance art*, "Res: anthropology and aesthetics", XLVI, 2004, pp. 32-52, in particolare pp. 38-41.

5 L'episodio del *Cupido* di Michelangelo venduto a Roma come un pezzo antico (a insaputa dell'autore), è notissimo, e narrato con dovizia di particolari già da Giorgio Vasari nel Cinquecento; sulle falsificazioni di testi e anticaglie a opera di Annio da Viterbo e Pirro Ligorio, si vedano C. Ligota e S. Corsi, in *Sembrare e non essere. i falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di M. Jones e M. Spagnol, Milano 1993, pp. 50-51 e 150-151. Su Annio da Viterbo si veda anche la nota successiva.

6 «Ed ecco quanto quest'opre [i dipinti di Ursone, Ventura e gli altri anonimi riferiti dall'autore al Duecento] cominicino a fare apparire bugiardo chi scrisse che allora "per l'infinito diluvio de' mali che avevano cacciato al disotto ed affogata la misera Italia, la più tosto perduta che smarrita pittura rinascesse prima in Firenze che altrove etc." [...] Egli è avvenuto in ciò per l'appunto di questo scrittore come successe dell'Annio Viterbese che, per dare anch'egli più famose ed antiche le origini a molte città e in conseguenza tanto più nobilitare la propria, appoggiatosi a certi apparenti principi, da uomini nelle lettere di prima sfera seppe guadagnarsi una poco lodata credulità», C.C. Malvasia, Felsina pittrice: Lives of the Bolognese painters, a critical edition and annotated translation, I, Early Bolognese Painting [Bologna 1678], a cura di E. Cropper L. Pericolo, London 2012, p. 204; la lettura più ovvia del rapporto Annio da Viterbo-Malvasia è stata rovesciata, capziosamente e quasi ingenuamente, in G. Perini, Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian art Historiography, "The Art Bulletin", LXX, 1988, pp. 273-299, in particolare p. 281 nota 72, e in E. Cropper, A Plea for Malvasia's "Felsina Pittrice", in Malvasia, Felsina Pittrice, cit. (vedi supra), pp. 1-47, in particolare pp. 10-11.

7 Per un'approfondita disamina della lettera, e della sua vicenda critica, si veda J.K. Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, II, New Haven-London 2003, pp. 518-521, n. F18, che l'ha pubblicata, giustamente, come falsa. Per una sua incauta riconsiderazione come testo autografo di Raffaello si veda l'articolo di Charles Dempsey citato alla nota 29.

30 STEFANO PIERGUIDI



e manomissioni intorno ai dipinti medievali bolognesi: è questa la lettura, in fondo più ovvia, che si vuole qui avanzare.

Prima di passare a considerare l'evidenza dei fatti, è bene sottolineare come sulla cronologia di quelle pitture bolognesi, perdute o ancora esistenti, che Malvasia scalava tra il XII e i primi decenni del XIV secolo, già Seroux d'Agincourt aveva espresso il proprio scetticismo. Lo studioso francese, massimo protagonista della riscoperta dell'arte del Medioevo tra fine Sette e inizio Ottocento, tacendo del tutto, intelligentemente, i nomi fantastici di Guido, Ventura e Urso, scriveva che Franco Bolognese, figura anch'essa quasi mitica, ma già celebrata da Dante nella Divina Commedia, non aveva, al pari di Oderisi da Gubbio, «laissé dans cette ville aucun tableau d'une authenticité incontestable»8. Il riferimento era, evidentemente, prima di tutto, alla Madonna con il Bambino datata e firmata «Franco Bol. Fece 1312», che Luigi Lanzi ancora accettava (riportando però il 1313 come anno di esecuzione), e della quale sembrano essersi perse le tracce (fino a non molti anni fa era al Museu de Arta di Bucarest)9. Seroux aveva inizialmente previsto di riprodurre quella Madonna con il Bambino (allora in collezione Malvezzi), ma aveva poi preferito basare la sua ricostruzione della pittura bolognese più antica solo su dati certi, non fidandosi neanche delle numerose attribuzioni ai vari Ventura e Guido che, nel secondo Settecento, erano fiorite intorno ai primitivi delle collezioni cittadine (Hercolani, ma soprattutto Malvezzi)10. Malvasia non citava quel dipinto di Franco Bolognese, né, ad esempio, un altro di Cristoforo Bolognese, datato 1316, che sempre Seroux aveva previsto originariamente accanto alla Madonna di Franco Bolognese, e che poi espunse dalla sua opera a stampa (Malvasia, è bene ricordarlo, collocava correttamente l'opera di Cristoforo alla fine del secolo)<sup>11</sup>: evidentemente il processo di retrodatazione della pittura bolognese medievale che si era avviato al

8 J.B. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe [Paris 1823], II, Torino 2005, p. 129.

9 L.A. Lanzi, Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo [Bassano 1809], a cura di M. Capucci, III, Firenze 1968, p. 8; A. Busuioceanu, Intorno a Franco Bolognese, in In memoria Lui Vasile Parvan, Bucarest 1934, pp. 5-9; A.G. De Marchi, Falsi primitivi: prospettive critiche e metodi di esecuzione, Torino 2001, pp. 105-107. Si veda anche I.R. Vermeulen, Picturing art history: the rise of the illustrated history of art in the eighteenth century, Amsterdam 2010, p. 189.

10 I. Miarelli Mariani, Collezionismo di "Primitivi" e storiografia artistica: le prime fasi della ricerca di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt per l'Histoire de l'Art par les monumens: il caso di Bologna, in Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo: i disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di I. Miarelli Mariani e S. Moretti, Città del Vaticano 2017, p. 55 nota 84. Sul collezionismo dei primitivi a Bologna nel Settecento si vedano da ultimi i saggi e le schede in La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014), a cura di A. Tartuferi e G. Tormen, Firenze 2014, pp. 181-209 (con bibliografia precedente); importante soprattutto B. Ghelfi, Vicende collezionistiche di casa Hercolani. La quadreria di Maria Malvezzi Hercolani nelle carte dell'archivio di famiglia, in La quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Re Enzo, 24 novembre 2002-23 febbraio 2003), a cura di D. Benati e M. Medica, Cinisello Balsamo 2002, pp. 15-24.

11 Miarelli Mariani, *Collezionismo di "Primitivi"*, cit. (vedi nota 10), p. 55; Malvasia riportava correttamente 1382 per un'opera di Cristoforo, vedi C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna* [Bologna 1686], a cura di A. Emiliani, Bologna 1986, p. 128 (p. 194 nell'edizione del 1686).

MALVASIA E L'INVENZIONE DELLA PITTURA BOLOGNESE DELLE ORIGINI 31

ANNALI 2021 indd 31 (Annali 20







tempo di Malvasia era andato avanti nel Settecento, probabilmente a partire proprio dalla seconda metà del secolo<sup>12</sup>, quando la vera e propria scoperta dei primitivi spinse i collezionisti, e di conseguenza i falsari, a ricercare (e quindi fabbricare) con maggiore insistenza opere sempre più antiche<sup>13</sup>. È stato appurato che Seroux, nel corso delle sue ricognizioni bolognesi del 1779, facesse uso di una copia delle Pitture di Bologna di Malvasia nell'edizione, recentissima, del 177614; fin dalla princeps del 1686, comunque, Malvasia aveva riportato l'iscrizione su un'importante Madonna con il Bambino allora alla Madonna del Monte: «vitalis de bononia fecit anno m.ccc.xx»<sup>15</sup>. Si trattava della tavola che abbiamo già visto citata nell'articolo di Corrado Ricci del 1886, oggi in Pinacoteca Nazionale a Bologna (assegnata concordemente, dal 1929, a Simone di Filippo detto dei Crocifissi, e riferita ormai da tempo al 1378 circa, in relazione al suo committente, di cui si dirà; fig. 1)16. Il dipinto era stato descritto da Malvasia anche nella Felsina pittrice del 167817, eppure venne taciuto da Seroux, che riprodusse in una tavola della sua Histoire de l'art l'altra Madonna con il Bambino, anch'essa firmata e datata da Vitale (1345; fig. 2), di cui aveva trovato notizia sempre in Malvasia, nella già citata edizione del 1776 delle Pitture di Bologna (oggi il dipinto è al Museo Civico Davia Bargellini di Bologna)<sup>18</sup>. La scelta di Seroux è facilmente spiegabile: nelle Pitture di Bologna del 1776 quella tavola già sull'altare della Madonna del Monte che Malvasia aveva riferito a Vitale, con la data 1320, non risultava più in situ (si trovava allora nell'appartamento dell'abate di San Procolo)<sup>19</sup>, sostituita forse da una di Lippo di Dalmasio<sup>20</sup>. Sebbene Seroux d'Agincourt, volendo programmaticamente illustrare la sua storia dell'arte attraverso le immagini, alle quali fare riferimento per la sua ricostruzione storiografica, non potesse basarsi su quella tavola di Vitale che non conosceva de visu, mi sembra importante sottolineare come egli non si fidasse ciecamente di Malvasia, né in genere delle fonti a stampa. Nell'indice finale degli artisti citati nelle Pitture di Bologna dell'edizione 1776, di Vitale e Lorenzo da Bologna, rifacendosi alla Felsina

12 A quell'epoca, con ogni probabilità, doveva risalire appunto la firma apocrifa di Franco Bolognese sul dipinto già Malvezzi. Si trattava di una falsificazione assai meno sofisticata, per i caratteri dell'iscrizione, di quella che qui viene riferita a Malvasia (cfr. *infra*).

- 14 Miarelli Mariani, Collezionismo di "Primitivi", cit. (vedi nota 10), p. 53.
- 15 Malvasia, Le pitture di Bologna, cit. (vedi nota 11), p. 221 (pp. 324-325 nell'edizione del 1686).
- 16 F. Lollini, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna*. Catalogo generale, I, Dal Duecento a Francesco Francia, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 144-146, n. 40; G. del Monaco, Simone di Filippo detto "dei Crocifissi". *Pittura e devozione nel secondo Trecento bolognese*, Padova 2018, pp. 144-146, n. 31.
  - 17 Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 6), pp. 218-220.
- 18 Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, cit. (vedi nota 8), II, p. 129, e VI, pl. CXXVII; Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (vedi nota 6), p. 220; C.C. Malvasia, *Pitture di Bologna*, Bologna 1776, p. 313.
  - 19 F. Lollini, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cit. (vedi nota 16), p. 144.
  - 20 Malvasia, Pitture di Bologna, cit. (vedi nota 18), p. 314.

32 STEFANO PIERGUIDI

<sup>13</sup> Per un inquadramento critico di tutta la vicenda, si veda L. Ciancabilla, La fortuna dei primitivi a Bologna nel secolo dei lumi: il Medioevo del Settecento fra erudizione, collezionismo e conservazione, Bologna 2012.



pittrice di Malvasia, si diceva infatti: «secondo il *Malv. T. I, p. 16*, fu discepolo di Franco Bol. [...] può essere stato concorrente di Giotto, e fors'anche discepolo di Franco, che fiorendo ai tempi di Dante circa il 1300, potea insegnare a quello di cui vediamo de' dipinti nel 1320»<sup>21</sup>. Seroux, assai più prudente, preferì invece, alla fine, scrivere che Franco, come Lorenzo, ovvero i pittori «plus anciens» della scuola di Bologna, «florissaient vers l'an 1340»<sup>22</sup>. Anche i mitici Guido e Ventura erano citati, come i pittori in assoluto più antichi della scuola di Bologna, accanto a Franco, in quell'indice delle *Pitture di Bologna* del 1776, sempre con precisi rimandi alla *Felsina pittrice*, ma come già detto Seroux (il quale, nei mesi del suo soggiorno bolognese, consultò certamente anche la *Felsina pittrice*) preferì basarsi su quanto poteva verificare in prima persona, senza neanche ammettere la possibilità che la pittura bolognese fosse già davvero fiorente nel 1320, o magari anche prima<sup>23</sup>.

Si è qui insistito sull'uso e l'analisi delle fonti bolognesi da parte di Seroux, perché davvero sorprendentemente il lavoro di quel padre degli studi medievistici, al pari di quello di Corrado Ricci, comunque ormai certo datato, sembra oggi più affidabile di quello condotto dai più recenti editori della Felsina pittrice. Gli studi sulla pittura bolognese del Due-Trecento sono ovviamente progrediti in modo straordinario nei quasi centotrenta anni che ci dividono dall'articolo di Ricci (per non dire dei duecento trascorsi dalla pubblicazione dell'Histoire de l'art di Seroux), eppure di quei Guido, Urso e Ventura non è riemerso nulla dagli archivi, o dalle iscrizioni recuperabili su monumenti e dipinti, e questa circostanza dovrebbe ovviamente far riflettere<sup>24</sup>. Malvasia, a suo dire, si basava non solo su quanto aveva potuto verificare in prima persona, ma anche su quanto aveva letto nelle note manoscritte del pittore Bernardino Baldi (1557-1612 o 1614/1615), una fonte, sintomaticamente perduta, mai citata da altri autori bolognesi<sup>25</sup>. Lo stesso Baldi è figura misteriosa, sulla quale Malvasia racconta una serie di aneddoti, in contraddizione l'uno con l'altro, a ricomporre «una vicenda di problematica attendibilità»<sup>26</sup>. Baldi non era l'unica fonte a disposizione di Malvasia per le pitture più antiche, perché molto importanti erano anche Antonio Masini (sul quale

- 21 Ivi, pp. 499-500.
- 22 Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, cit. (vedi nota 8), II, p. 129.
- 23 Malvasia, Pitture di Bologna, cit. (vedi nota 18), pp. 424, 497.

- 25 Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 6), p. 271 nota 17.
- 26 A. Ghirardi, *Bernardino Baldi*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di V. Fortunati Pierantonio, II, Bologna 1986, pp. 845-847, in particolare p. 845. Del Baldi conosciamo pochi dipinti, ma quanto Malvasia riporta in merito a un'Accademia che egli avrebbe fondato, e che sarebbe stata messa in crisi da quella dei Carracci, rimane del tutto inverificabile.

MALVASIA E L'INVENZIONE DELLA PITTURA BOLOGNESE DELLE ORIGINI 33

ANNALL 2021 indd 33 07/02/22 11:52



<sup>24</sup> Nelle note al testo di Malvasia (*Felsina pittrice*, cit. [vedi nota 6], p. 278 note 68-69), in merito a Guido, Ventura e Urso, è stato citato il regesto del 1947 (F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna*, I, *Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, pp. 241, 243), dove Malvasia era ancora l'unica fonte a proposito di questi artisti. È opportuno forse notare come anche nel più ampio repertorio pubblicato recentemente da Raffaella Pini (*Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna 2005) quei nomi non sono contemplati, in quanto non attestati da alcuna fonte.



si tornerà) e un altro pittore-scrittore, Francesco Cavazzoni (Bologna, 1559-1612), ma non è certo un caso che nei testi di quegli autori, che ci sono giunti, non si faccia menzione di nessuno dei tre artisti bolognesi attivi a cavallo tra XII e XIII secolo su cui Malvasia puntava per glorificare l'antichità della pittura felsinea. È persino possibile che il Baldi, modesto pittore, nelle sue vesti di scrittore non fosse altro che un fittizio doppione del Cavazzoni (ovvero quell'altro pittore suo contemporaneo, egli sì davvero appassionato di pittura delle origini)<sup>27</sup>, creato dal nulla da Malvasia. A fronte di uno scenario tanto misterioso, e diciamo pure assai sospetto, secondo Elizabeth Cropper, Malvasia avrebbe citato «works by the so-called p.f., by Guido, by Ventura, and by Orsone – none of which survive to our knowledge»: nessun dubbio, sembra, in merito alla loro effettiva esistenza<sup>28</sup>. Si consideri anche che le maggiori perdite della pittura bolognese più antica dovevano essere avvenute prima dell'epoca di Malvasia, nel corso del Cinquecento, e sembra quasi impossibile che così tante cose viste dal canonico bolognese sparissero poi tra la fine del Sei e il Settecento, quando l'interesse per quei primitivi era in costante ascesa.

La riabilitazione di Malvasia come fonte storica affidabile, a opera della stessa Cropper, di Charles Dempsey e di Giovanna Perini<sup>29</sup>, viene ormai data per assodata, ma un sano scetticismo sembra assolutamente necessario<sup>30</sup>, e sarebbe anche opportuna una maggiore precisione nel riportare dati di fatto inoppugnabili circa la recezione critica di Malvasia<sup>31</sup>. Quest'ultimo certamente fece quanto gli fu possibile per recuperare materiale d'archivio, collezionare lettere d'artisti e trascrivere iscrizioni originali, ma questo non toglie che egli lavorasse avendo sempre chiaro in mente un obiettivo da conseguire, la messa in discussione del primato tosco-romano sostenuto prima da Giorgio Vasari e poi da Giovan Pietro Bellori, e per raggiungere questo scopo egli non si fece scrupolo di fabbricare i documenti di cui aveva bisogno, a partire dalla già citata lettera di Raffaello a Francia (per arrivare poi al famigerato sonetto di Agostino Carracci in

34 STEFANO PIERGUIDI

<sup>27</sup> F. Cavazzoni, Scritti d'arte, a cura di M. Pigozzi, Bologna 1999, ad indicem.

<sup>28</sup> Cropper, A Plea for Malvasia's "Felsina Pittrice", cit. (vedi nota 6), p. 26. Simile anche la posizione di Ciancabilla, La fortuna dei primitivi, cit. (vedi nota 13), pp. 56, 65.

<sup>29</sup> Ci si limita qui a citare solo due articoli chiave in questo senso, tra i primi a ribaltare la visione di un Malvasia falsario e inaffidabile: C. Dempsey, *Malvasia and the problem of the early Raphael and Bologna*, "Studies in the history of art", XVII, 1986, pp. 57-70; Perini, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters*, cit. (vedi nota 6), pp. 273-299.

<sup>30</sup> A questo proposito, e in merito a pittori di poche generazioni precedenti allo stesso Malvasia, si veda ad esempio S. Vitali, *L'uso delle fonti nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: una riconsiderazione*, "Valori tattili", 5-6, 2015, pp. 212-221.

<sup>31</sup> È evidente, da quanto già detto, che Seroux d'Agincourt (sintomaticamente non menzionato dalla Cropper nella sua introduzione al volume di cui si sta qui trattando, dove l'accento, a pp. 18-20, è stato posto strategicamente su Lanzi, assai benevolo nei confronti della *Felsina pittrice*) non si fidava affatto dell'autorità di Malvasia, eppure secondo Lorenzo Pericolo «The relationship between Malvasia's historical method, and that of D'Agincourt, discussed by Vermeulen, is an important one»; si veda Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (vedi nota 6), p. 285 nota 130.



lode di Nicolò dell'Abate)<sup>32</sup>. Ma fu proprio in merito alla ricostruzione delle origini della pittura bolognese che egli fu particolarmente disinvolto, e anzi spregiudicato, dovendo sostenere, contro ogni evidenza, la priorità, non solo cronologica ma a volte anche qualitativa, della scuola della sua città su quella fiorentina di Cimabue e Giotto.

Al di là delle pitture rimaste nell'anonimato, e di quelle riferite ai tre maestri di cui si è detto, per la ricostruzione della più antica pittura bolognese Malvasia puntava, giustamente e correttamente, soprattutto su Vitale da Bologna (al Franco citato da Dante egli non provava, nel 1678, ad attribuire alcun dipinto preciso, sebbene poi nelle *Pitture di Bologna* del 1686 si sarebbe lanciato in qualche ipotesi, oggi inverificabili)<sup>33</sup>. Alle prese con la pittura emiliana del Trecento, Malvasia poteva contare su un numero davvero importante di dipinti firmati, e in alcuni casi anche datati<sup>34</sup>. Il conte e canonico bolognese, va riconosciuto, cercava davvero di procedere come uno storico secondo un metodo moderno, e voleva quindi partire proprio da dati di quel tipo; ma quanto poteva desumere dai dipinti firmati e datati ritrovati nelle chiese di Bologna non era sufficiente a supportare le sue tesi: egli aveva bisogno di almeno un'opera chiave da opporre a Giotto e alla sua scuola fiorita nel primo Trecento, che secondo Vasari aveva tratto la pittura occidentale fuori dalle secche della "maniera greca". Quel dipinto venne individuato nella già citata tavola oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Corrado Ricci ipotizzava che il falsario che avrebbe tratto in inganno Malvasia poteva essere stato attivo all'inizio del Seicento, o magari ancora nel Cinquecento. In realtà è possibile indicare con una certa sicurezza un preciso termine *post quem* per la contraffazione sulla quale si basò il biografo e antiquario bolognese, e si tratta della data di pubblicazione della seconda edizione della *Bologna perlustrata* di Antonio Masini, ovvero il 1666. Il testo costituisce il più importante precedente alle *Pitture di Bologna* che, come si è detto, Malvasia pubblicò nel 1686, ponendosi come la migliore fonte sul patrimonio artistico della città emiliana che fosse stato fino ad allora dato alle stampe. Il suo autore, mercante di sete e uomo assai legato ai gesuiti di Bologna<sup>35</sup>, aveva un interesse particolare per le antiche immagini di devozione, e quindi aveva

MALVASIA E L'INVENZIONE DELLA PITTURA BOLOGNESE DELLE ORIGINI 35

ANNALI 2021.indd 35 07/02/22 11:52





<sup>32</sup> Anche questo viene oggi giudicato autentico dai fautori della riabilitazione di Malvasia, ma in merito alla sua genesi si veda almeno S. Pierguidi, *Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica*, "ArtItalies", XX, 2014, pp. 68-78, con bibliografia precedente (non credeva all'autenticità del sonetto, ad esempio, sir Denis Mahon, che ne fece per primo una storia della fortuna critica; *Studies in Seicento art and theory*, London 1947, pp. 208-212).

<sup>33</sup> Malvasia, *Pitture di Bologna*, cit. (vedi nota 11), pp. 145, 232 (pp. 219, 339 nell'edizione del 1686); i dipinti in questione sono perduti.

<sup>34</sup> Il rilevante numero di sottoscrizioni nella pittura bolognese del Trecento è stato messo bene in evidenza in R. Bosi, Sulle "firme" dei pittori bolognesi (XIV-XV secolo), in Le opere e i nomi: prospettive sulla "firma" medievale; in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano, a cura di M.M. Donato, Pisa 2000, pp. 59-69, in particolare p. 59; su questo tema si veda anche R. Gibbs, The signatures of bolognese Painters from 1250 to 1400, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni", XVI, 2003, pp. 321-335.

<sup>35</sup> R. De Tata, ad vocem *Masini*, *Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXI, Roma 2008, pp. 609-610.



anch'egli citato la *Madonna con il Bambino* che Malvasia avrebbe poi riferito a Vitale da Bologna, con la data 1320, nella *Felsina pittrice*. E non si trattava di una semplice menzione, ma di una dettagliata descrizione, frutto di un'attenta indagine autoptica:

Questa è un'Imagine della B. Verg. di maniera greca, dipinta in una tavola di legno in atto di sedere, vestita dalle spalle sino a terra di un manto tutto profilato d'oro, che rasembra d'esser di damasco antico, cioè fatto a opera, con la mano sinistra abbraccia il petto del Puttino, e con la destra le gambe, il qual Puttino ha il braccio sinistro disteso verso terra, e con la mano destra, anzi col dito indice di detta mano mostra il Cielo, et è coperto di camiscia, che pare un velo per la sua sottigliezza. Vedi l'Historia latina della sudetta B. Vergine stampata da Gio. Battista Ferroni del 1665. Attorno alla detta tavola sono ornamenti dipinti d'arabesco dorati larghi due dita. Quest'Imagine era nell'altar maggiore dell'antico Oratorio tondo, e quando fu ampliato il luogo, fu trasportata nella Capella, dove di presente con gran concorso del Popolo è venerata<sup>36</sup>.

Masini sbagliava solo nel descrivere il gesto della mano destra del Bambino, e non trascriveva alcuna iscrizione, poiché, effettivamente non se ne vedevano, anche per via della sua collocazione sull'altare (e della presenza di un «ornamento conficato nel muro», di cui come vedremo parlava Malvasia).

Negli Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice conservati alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, si leggono due passi importantissimi relativi a quel dipinto, appuntati evidentemente a qualche tempo di distanza l'uno dall'altro:

Non ho dubio della stessa mano [di Vitale, autore della *Madonna dei denti* datata 1345 descritta subito prima] esser la Madonna su l'asse che è nel tondo della Madonna del Monte a mano ritta a entrar dentro, che non si può veder la più bella, modesta e gentile [...] È coperta di sotto da un ornamento conficato nel muro, onde non si possono vedere le lettere che sotto vi sono forse [...]

L'ho tornato a vedere e ben considerare, e non è della stessa mano. Sono differentissime. Pure fa' che siano, essendovi qualche similitudine e fa' riflessione a lo scorcio che fa il Putto per fugirsene et all'esser vestito così trasparente che dunque Vitale fu il primo

36 A. Masini, Bologna perlustrata, I, Bologna 1666, pp. 426, 681. Il testo citato da Masini era quello di Graziolo Accarisi (Historicus contextus trium Bonon. ciuitatis gloriarum; hoc est templi D. Mariae Virginis de Monte diuinitus constructi. Imaginis eiusdem Deiparae, quam D. pinxit Lucas miraculose acquisitae. Vexillique aureae flammae dono regio recepti. In lucem nunc editus ab Arnaldo, & Gottifredo de Accarisijs eiusdem Gratioli in sexto gradu nepotibus, et illustrissimo, Bologna 1665), che però si riferiva a un'altra Madonna con il Bambino, assai più celebre, ritenuta dipinta da san Luca, che si conservava nel santuario presso il Monte della Guardia (anch'essa citata da Masini, Bologna perlustata, cit. [vedi supra], I, p. 70). Sulla storia e la fortuna di quella immagine si veda M. Bacci, Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca, Pisa 1998, pp. 311-312.

36 STEFANO PIERGUIDI



anch'egli presso di noi che usò gli scorciabili e fece vedere sotto il nudo, come il primo presso a' fiorentini pretende il Vasari esser stato Stefano, discepolo di Giotto, ch'anche egli fu negli stessi anni di Vitale, mentre morì questo Stefano del 1350 d'anni quarantanove, e Vitale dipinse del 1345 la Madonna de' Denti<sup>37</sup>.

Malvasia, quindi, sulla scorta del confronto con la Madonna dei denti inizialmente aveva ipotizzato che anche quell'altra tavola fosse di Vitale. Tornato a vedere il dipinto alla Madonna del Monte si era convinto che non poteva essere così, e quest'acquisizione, a cui la critica moderna sarebbe poi giunta definitivamente solo nel 1929, dimostra quanto il suo occhio fosse realmente acuto<sup>38</sup>. Ma, lo si è visto, l'autore non puntava a un'onesta ricostruzione della realtà dei fatti, avendo piuttosto come obiettivo la dimostrazione di una tesi, e quindi, con straordinaria schiettezza, in un appunto personale, che doveva rimanere inedito, egli scriveva come promemoria per sé: «Sono differentissime. Pure fa' che siano [della medesima mano], essendovi qualche similitudine e fa' riflessione a lo scorcio». Poiché qualche somiglianza tra i due dipinti in fondo c'era, soprattutto agli occhi degli uomini del suo tempo, certo non avvezzi a giudicare della paternità di quei dipinti così antichi, Malvasia prendeva la decisione di attribuire comunque la tavola della Madonna dei Monti a Vitale, per farne uno sperimentatore prospettico e uno specialista nella resa delle vesti trasparenti che potesse stare al paragone di Stefano Fiorentino. Negli Scritti originali ci sono numerosi promemoria che Malvasia appuntava per sé (ad esempio: «A Santa Margherita [...] vi è la tavola su l'asse campita d'oro di Simone [...] Vederla»; «Vedi se quel Simone Memi di cui fa la vita il Vasari fu di que' tempi medesimi del nostro Simone»)<sup>39</sup>, e non può essere quindi diverso il significato da assegnare a quel passaggio rivelatore: «Pure fa' che siano» 40. Quando lavorava alla Felsina pittrice, non essendo ancora arrivato ad attribuire addirittura a Franco uno dei dipinti bolognesi antichi che sarebbero potuti servire a rovesciare il discorso storico vasariano, Malvasia finì per assegnare alla Madonna con il Bambino oggi in Pinacoteca Nazionale un ruolo chiave nel suo progetto storiografico. E così, quell'iscrizione che egli sperava di trovare, la trovò; ovvero, essendoci effettivamente una sottoscrizione autentica alla base della tavola, che ricordava il nome del

MALVASIA E L'INVENZIONE DELLA PITTURA BOLOGNESE DELLE ORIGINI 37

ANNALI 2021.indd 37 07/02/22 11:52







<sup>37</sup> Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 6), p. 329.

<sup>38</sup> Si veda a questo proposito l'intervento di D. Benati, Carlo Cesare Malvasia e gli esordi della scuola bolognese, tenuto alla Fondazione Zeri, il 21 settembre 2019, nel seminario sulla Connoisseurship nel Seicento, a cura di A. Bacchi, S. Ginzburg, A. Morandotti, S. Pierguidi, disponibile sul canale Youtube della Fondazione, dove si attirava l'attenzione su quell'importante passo inedito di Malvasia («Pure fa' che siano [...]»). E dove è messa bene in luce la grande capacità ecfrastica del Malvasia alle prese con la pittura trecentesca bolognese, che rifulge in particolare nei bellissimi brani dedicati agli affreschi di Mezzaratta (oggi staccati, e conservati alla Pinacoteca Nazionale di Bologna).

<sup>39</sup> Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 6), p. 328.

<sup>40</sup> Né gli editori moderni della Felsina pittrice, né Gianluca del Monaco (Simone di Filippo, cit. [vedi nota 16], p. 145, n. 31), hanno tratto queste conclusioni da quanto si legge negli Scritti originali.



committente (Giovanni da Piacenza: «hoc opus fecit fieri d(omi)na blaxia p(ro) a(n)i(m) a magistri ihanis de plaxe(n)cia»)<sup>41</sup>, Malvasia ve ne fece aggiungere un'altra, imitando con una certa finezza quella originaria, sullo scalino su cui poggia i piedi la Madonna, e poi la trascrisse nel libro dato alle stampe nel 1678<sup>42</sup>. Possibile che lo stesso Malvasia, il quale aveva ricevuto un'educazione come pittore, da Giacinto Campana, eseguisse di suo pugno quella firma. È impensabile, come è evidente, che qualcun altro facesse apporre quella sottoscrizione, ingannando Malvasia, in quel breve lasso di tempo, anche perché, lo ribadiamo, nessuno a Bologna (o altrove) aveva mai operato in questo senso fino ad allora.

In quella prima parte della Felsina pittrice dedicata alla pittura delle origini l'autore citava in più occasioni il Masini<sup>43</sup>, ma forse per prudenza, non in merito a quel dipinto che egli aveva già descritto senza trovarvi un'iscrizione tanto importante. Già nella Bologna perlustrata, in realtà, si suggeriva implicitamente una datazione assai antica di quella tavola d'altare, poiché nel testo si leggeva: «un'antica Imagine della Beata Vergine [...] San Domenico davanti a quest'Imagine più volte ha celebrato la Messa, poiché quivi per una sua infermità del 1221 si tratenne a fare la convalescenza»<sup>44</sup>. È facile immaginare che l'iscrizione venisse posta in accordo con i padri della Madonna del Monte, che già consideravano quel dipinto, forse da lunga tradizione orale, antecedente addirittura al 1221, anno di morte di san Domenico, il quale di fronte ad esso vi avrebbe celebrato messa. Malvasia volle essere prudente, suggerendo che la tavola fosse stata eseguita un secolo dopo, nel 1320, senza arrischiarsi, potremmo dire, a suggerire un arco di attività di Vitale inverosimilmente ampio (il 1345 era da tempo attestato dalla Madonna dei denti). Nonostante ciò Filippo Baldinucci, nel primo volume delle sue Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (Firenze 1681), pur rifacendosi per la biografia di Vitale alla Felsina pittrice, forse in malafede, ma certo con sano scetticismo e straordinaria intuizione, riportò l'iscrizione sotto la Madonna dei denti, del 1345, tacendo quell'altra, del 1320, e collocò la fioritura del pittore intorno al 1340<sup>45</sup>.

38 STEFANO PIERGUIDI

<sup>41</sup> La vicenda della firma apocrifa del dipinto oggi in Pinacoteca Nazionale a Bologna è molto nota, si vedano Bosi, *Sulle "firme" dei pittori bolognesi*, cit. (vedi nota 34), p. 61; Gibbs, *The signatures of bolognese Painters*, cit. (vedi nota 34), p. 321; Ciancabilla, *La fortuna dei primitivi*, cit. (vedi nota 13), p. 56; R. Gibbs, recensione a Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (vedi nota 6), "The Burlington Magazine", CLV, 2013, pp. 489-491, in particolare p. 490. Nessuno, però, sembra aver mai ipotizzato che dietro a essa ci potesse essere la mano, o almeno la mente, di Malvasia.

<sup>42</sup> Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (vedi nota 6), p. 220. Vedi anche nota 12; questa seconda iscrizione venne rimossa in occasione del restauro del 1936; del Monaco, *Simone di Filippo*, cit. (vedi nota 16), p. 145, n. 31.

<sup>43</sup> Si veda ad esempio Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 6), pp. 214, 222, 236.

<sup>44</sup> Masini, Bologna perlustrata, cit. (vedi nota 36), p. 426.

<sup>45</sup> F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* [Firenze 1681-1728], riproduzione anastatica dell'edizione Firenze 1845-1847, a cura di P. Barocchi, I-VII, Firenze 1974-1975, I, p. 216, e VI, p. 26; sull'aspra polemica scoppiata tra Baldinucci e Malvasia intorno al primato delle due scuole pittoriche, fiorentina e bolognese, si veda la tendenziosa analisi della Cropper, *A Plea for Malvasia*'s "Felsina Pittrice", cit. (vedi nota 6), pp. 7-13, dove si legge, ad esempio, che «While the provincial Baldinucci was mocking him in a cheaply produced



Masini aveva già fatto un lavoro importante, solido e affidabile, sulla pittura bolognese delle origini, riferendo l'acmè (o fioritura) di Vitale al 1350, di Lorenzo da Bologna al 1380, di Jacopo Avanzi e Simone da Bologna al 1390, e infine di Lippo di Dalmasio e Pietro di Giovanni Lianori al 1400<sup>46</sup>. Anche Cavazzoni, prima di lui, aveva cercato di risalire alle origini della pittura bolognese, ma non era andato oltre Lippo di Dalmasio, la cui fioritura era fissata correttamente al 1391<sup>47</sup>. Per quanto riguarda l'indice di Masini, nella maggior parte dei casi (faceva eccezione il Lianori), quelle collocazioni cronologiche erano corrette, e con nessun artista l'autore aveva cercato di retrodatare la nascita di una vera e propria scuola bolognese all'inizio del secolo (il caso del mitico Franco Bolognese, contemporaneo di Dante, e quindi fiorito nel 1303, faceva discorso a sé)<sup>48</sup>. Malvasia, però, aveva bisogno di andare oltre a quanto avevano fatto Cavazzoni e Masini, e quindi non solo fece apporre quell'iscrizione alla *Madonna con il Bambino* della Madonna del Monte a cui teneva molto, per l'evidente maturità stilistica dell'opera, ma partendo sempre da Masini, maturò il progetto, poi saggiamente abortito, di battezzare un altro protagonista della primissima pittura bolognese.

Nell'indice degli artisti della *Bologna perlustrata* è citato anche un Maso da Bologna che sarebbe fiorito nel 1404, e Malvasia, rifacendosi esplicitamente a quella fonte, lo avrebbe menzionato nella *Felsina pittrice*<sup>49</sup>. Si trattava, con ogni probabilità, sempre di Lippo di Dalmasio, e negli *Scritti originali* il canonico si era già appuntato come quella scissione del medesimo artista fosse stato un errore di Masini<sup>50</sup>. Ma sempre negli *Scritti originali*, Malvasia parlava di un Maso autore di un dipinto, eseguito su tela di lino, firmato e datato 1220 in lettere gotiche, che si sarebbe conservato, ancora una volta sintomaticamente, presso l'autore<sup>51</sup>. Di quel dipinto, o del suo autore, non si sarebbe più parlato, prudentemente, né nella *Felsina pittrice* né nelle *Pitture di Bologna*, ma non credo possano esserci molti dubbi sul fatto che non si trattasse di una pittura tanto an-

pamphlet in Florence and Rome, Malvasia was enmeshed in the process of launching his ambitious, complicated, beatifully printed, and expensive book on the international stage from Bologna» (p. 12), e dove a più riprese si parla di un «myth of the origins of painting with Cimabue and Giotto» (pp. 10, 13); un mito (quello della rinascita, ovviamente, non di una nascita) al quale si crede tutt'ora. In merito allo scontro Baldinucci-Malvasia, molto più utile è tornare a leggere le pagine di Giovanni Previtali (*La fortuna dei Primitivi da Vasari ai neoclassici* [Torino 1964], Torino 1989, pp. 51-57) dove le simpatie dell'autore andavano comunque al bolognese, ma con ben diverso equilibrio. D'altronde, anche quello di Previtali era un libro assai schierato («consapevolmente ideologico, dunque poco propenso alle sfumature e pronto a ogni contrasto»); M. Ferretti, *Un libro di cinquant'anni fa*, in *La fortuna dei primitivi*, cit. (vedi nota 10), pp. 55-65, in particolare p. 57. E a ogni modo Previtali non mancava di riconoscere ancora come Baldinucci fosse stato autore di falsificazioni smaccate, si veda da ultimo anche L. Cavazzini, *Baldinucci prima di Baldinucci*, "Storia della critica d'arte", I, 2018, pp. 63-73, in particolare pp. 66-67.

- 46 Masini, Bologna perlustrata, cit. (vedi nota 36), pp. 623, 631-632, 637-639.
- 47 Cavazzoni, Scritti d'arte, cit. (vedi nota 27), pp. 77, 79; F. Boggi, R. Gibbs, Lippo Dalmasio "assai valente pittore", Bologna 2013, pp. 15-16.
  - 48 Masini, Bologna perlustrata, cit. (vedi nota 36), p. 621.
- 49 Ivi, pp. 108, 633; Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 6), pp. 248, 292 nota 198; Boggi, Gibbs, Lippo Dalmasio cit. (vedi nota 47), p. 85.

MALVASIA E L'INVENZIONE DELLA PITTURA BOLOGNESE DELLE ORIGINI 39

- 50 Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 6), p. 315.
- 51 Ivi, pp. 321-322.









tica, e mi sembra probabile che anche quell'iscrizione fosse stata realizzata da Malvasia stesso, che nei suoi *Scritti originali* aveva fatto del fantomatico Maso un corrispettivo, cronologicamente persino precedente, del Margaritone d'Arezzo di Vasari, colui che per primo aveva dipinto su tela<sup>52</sup>. Malvasia era arrivato brillantemente a stabilire che a Bologna la pittura su tela fosse praticata già in antico, ma è bene ricordare come non siano attestate opere di questo tipo antecedenti agli anni settanta del Trecento<sup>53</sup>.

Da quanto detto fin qui, è evidente l'enorme peso che avessero le sottoscrizioni nei dipinti per il lavoro storiografico di Malvasia. Ed è ben noto come proprio a Bologna si conservasse una delle poche opere firmate da Giotto, il polittico oggi alla Pinacoteca Nazionale che solo nel 1732, quando si trovava nella sacrestia della chiesa suburbana di Santa Maria degli Angeli, venne portato all'attenzione del pubblico e degli studiosi nell'edizione delle Pitture di Bologna pubblicata in quell'anno a cura di Giampietro Zanotti<sup>54</sup>. L'autore, in un lungo passo del proemio a quel testo, aveva argomentato come la presenza a Bologna di quel capolavoro nulla togliesse all'autonomia della scuola pittorica locale, così come era stata ricostruita da Malvasia, e come quest'ultimo, evidentemente, non conoscesse il dipinto («non s'ha a dubitare né pure ch'egli maliziosamente questa Pittura tacesse»), al pari dello stesso Vasari, che lo aveva taciuto nelle Vite<sup>55</sup>. Forse le cose erano andate davvero così, ma dalla Felsina pittrice, dagli Scritti originali e dalle Pitture di Bologna emerge chiaramente quanto capillare fosse stato il lavoro di ricognizione dell'autore in tutte le chiese della sua città e del contado. L'originaria provenienza del polittico di Giotto è ancora oggi discussa, ed è stato ipotizzato che, dopo la distruzione del castello di Bologna (1334), per la cui cappella poteva essere stato commissionato, il dipinto passasse alla cattedrale di San Pietro, oppure a San Domenico, prima di approdare a Santa Maria degli Angeli<sup>56</sup>. Certo, dovunque si trovasse nel Seicento, è sorprendente che sfuggisse alle indagini di Malvasia; e l'excusatio non petita di Zanotti dimostra quanto quella circostanza sorprendesse già anche l'erudito settecentesco.

- 52 Ibidem.
- 53 F. Lollini, in Pinacoteca Nazionale di Bologna, cit. (vedi nota 16), pp. 142-144, n. 39.
- 54 Ciancabilla, La fortuna dei primitivi, cit. (vedi nota 13), pp. 20-23.
- 55 Ivi, p. 21.

40 STEFANO PIERGUIDI

<sup>56</sup> Fondamentali a questo proposito sono stati gli studi di Massimo Medica, in particolare Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005. Si veda da ultimo G. Benevolo, La committenza del polittico bolognese di Giotto tra carenze documentarie e iconografia papale, in Giotto e Bologna, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2010, p. 27 nota 43. Per un'ampia bibliografia precedente si veda L. Bellosi, in Pinacoteca Nazionale di Bologna, cit. (vedi nota 16), pp. 64-68, n. 11. Su Giotto a Bologna si veda anche F. Caglioti, Giovanni di Balduccio a Bologna: l'"Annunciazione" per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto), "Prospettiva", 117-118, 2006, pp. 34-47.





1. Simone dei Crocifissi,  $Madonna\ con\ il\ Bambino,\ 1378$  circa, tempera su tavola,  $142\ x\ 99,5$  cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale



2. Vitale da Bologna, *Madonna con il Bambino* (detta *Madonna dei denti*), 1345, tempera su tavola, 155 x 73 cm, Bologna, Museo Civico Davia Bargellini





ALLA CORTE DI MATTEO DI CAPUA (1568 CIRCA-1607), TRA PALAZZI, ARTI E LETTERE. RIFLESSIONI E QUALCHE AGGIUNTA A MARGINE DI UN LIBRO RECENTE

At the court of Matteo di Capua (circa 1568-1607), among palaces, arts and letters. Reflections and some additions about a recent book

Nicola Cleopazzo

Through a careful examination of the recent book *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, edited by Andrea Zezza (Officina Libraria, Rome 2021), the essay adds some reflections and unpublished elements on the social, artistic and cultural environment frequented by the nobleman. Some hypotheses are thus advanced on the Caiazzo's di Capua residence, on the artists preferred by Matteo (including Giovanni Balducci, whose catalog it is proposed to connect a Saint Lucia), on some pieces of his extraordinary collection. New data, held into five bank policies transcribed in the final Appendix, are linked to this collection; they are relating to frames and furniture in ebony and ivory, carriages and fabrics, medals and engravings.







#### MALVASIA E L'INVENZIONE DELLA PITTURA BOLOGNESE DELLE ORIGINI

Malvasia and the invention of early Bolognese painting

Stefano Pierguidi

Carlo Cesare Malvasia is generally considered to be a pioneer in the rediscovery of Medieval painting, and few authors in the 17th century took such a keen interest in 14th century artists. The Bolognese canon's objective, however, was first and foremost to attack the Florentine primacy claimed by Giorgio Vasari, and thus the precedence of Cimabue and Giotto over painters from other parts of Italy. In order to achieve his aim, Malvasia crowded the history of Medieval Bolognese painting with fictitious personalities, and in all likelihood forged an inscription referring to Vitale da Bologna, with a date of execution fixed at 1320, a *Madonna and Child* by Simone di Filippo known as "dei Crocifissi", which was actually painted in 1378 ca. (Bologna, Pinacoteca Nazionale).











# INEDITI E RIPROPOSTE











## «QUELLO CHE PRATICÒ CON TUTTI E 3 LI CARRAZZI». RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI

Ilaria Miarelli Mariani

Francesco Albani è forse il più trascurato tra i protagonisti della grande stagione classicista dei pittori bolognesi attivi a Roma all'inizio del XVII secolo. È infatti noto soprattutto come autore di raffinati paesaggi mitologici e non come aspirante teorico, nonostante le quasi duecento lettere scritte e donate a Carlo Cesare Malvasia e molte altre certamente indirizzate a colleghi e storiografi suoi contemporanei, che dimostrano una ricchezza di pensiero sin qui poco riconosciuta<sup>1</sup>.

La lettera di Francesco Albani riportata in *Appendice*, datata 31 luglio 1658, è, per alcuni versi, un documento straordinario, una memoria diretta di una stagione pittorica e, in particolare, di un cantiere eseguito a più mani, con indicazioni sulle diverse responsabilità degli autori. Ossia quello della cappella voluta dal banchiere spagnolo Juan Enríquez de Herrera con storie della vita del santo andaluso Diego di Alcalà nella chiesa romana di San Giacomo agli Spagnoli<sup>2</sup>. Non si tratta però di un diario di lavoro preciso o di annotazioni contemporanee, ma di un'epistola familiare e non ufficiale, che il pittore, noto grafomane<sup>3</sup>, scrive all'età di ottant'anni, e a distanza di quasi cinquant'anni dalla morte di Annibale Carracci, sulla scia dei ricordi, sempre molto vividi<sup>4</sup>.

Benché manchi l'intestatario, si tratta certamente di una delle lettere indirizzate in tarda età all'allievo prediletto e amico Girolamo Bonini (Ancona, 1620-1690), forse

- 1 Desidero ringraziare per i preziosi consigli e scambi le amiche Patrizia Cavazzini e Raffaella Morselli. Un grazie anche a Ebe Antetomaso e Andrés Ubeda de los Cobos. Per una recente e più equilibrata rilettura critica di Francesco Albani, si veda R. Morselli, *Francesco Albani custode della genealogia classicista emiliana*, in *L'ideale classico*, a cura di S. Ginzburg e M. di Macco, in corso di stampa.
- 2 Per una rilettura integrale degli affreschi della cappella, staccati alla metà del XIX secolo e oggi conservati tra il Museo del Prado di Madrid, il MNAC di Barcellona e la chiesa romana di Santa Maria in Monserrato, si rimanda al catalogo della mostra che si terrà nel 2022 al Prado, *Los frescos de Carracci para la Capilla Herrera en Roma*, a cura di A. Ubeda de los Cobos, in corso di stampa.
- 3 La lettera si trova presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, nel fondo Autografi Ferrajoli (Raccolta Prima, vol. VI, f. 49*r-v*). Uno studio monografico sulle lettere artistiche del fondo Ferrajoli, cui si rimanda, è in corso di stesura e vedrà la luce nella collana "Studi e Testi" della BAV. La lettera è stata da me presentata anche nel catalogo della mostra *Los frescos de Carracci* (vedi nota 2), limitatamente alla partecipazione di Albani al dibattuto cantiere della cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli.
- 4 Sulle lettere di Albani, si veda il fondamentale R. Morselli, Nostalgia di Roma: pensieri critici di Francesco Albani attraverso le sue lettere, in Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo, a cura di S. Rolfi Ožvald e C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2019, pp. 72-91, cui si rimanda per bibliografia precedente e notizie su tutte le lettere note di Albani.

RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI 47









parte di quel nucleo di settantadue missive lasciate poi dal Bonini al Malvasia, da cui emerge «l'ardente sua brama di operare, e la vivacità del suo spirito fino all'ultimo»<sup>5</sup>.

Albani era un sopravvissuto di un'epoca aurea. A Bologna, morto Guido nel 1642, era l'ultimo collaboratore vivente di Annibale. Domenichino era inoltre scomparso a Napoli nel 1641 e Lanfranco a Roma nel 1647. Le lettere al Bonini, che nel 1658 si trovava a Roma, sia pure scritte «con incomposto, ed al suo solito saltellante discorso»<sup>6</sup>, sono una preziosa guida alla conoscenza di quell'immaginario mitizzato dei pittori bolognesi ed emiliani a Roma a inizio secolo, che lo stesso Albani aveva contribuito a creare. Un percorso di opere imperdibili che l'anziano artista comincia a delineare all'allievo in una lettera di poco precedente, datata 20 luglio 1658, in cui raccomanda le opere di Annibale: «Sete stato a S. Gregorio mi raccomando ivi quel Angelino Adolescente, il Correggio ci trovo tanto: è grato agl'occhi che ci si fermano a mirarlo. Non ne fece più il detto Correggio». Eric Van Schaack, che ha trascritto la lettera, di cui non è nota l'attuale ubicazione<sup>7</sup>, non identifica il dipinto, che va però riconosciuto nel San Gregorio in preghiera tra gli Angeli per la cappella Salviati, «Una delle insigni tavole di Roma »8, visto che Albani si sofferma qui unicamente sulle opere di Annibale conservate in città. Il dipinto, prelevato a fine XVIII secolo per essere portato in Francia, fu in realtà donato a Vincenzo Camuccini e, "camuffato" da un Guido Reni, fu venduto a caro prezzo dal fratello Pietro e da Alexander Day a Londra, dove è andato purtroppo distrutto durante la Seconda guerra mondiale<sup>9</sup> (fig. 1).

Bonini doveva poi recarsi a vedere la celebratissima *Santa Margherita* in Santa Caterina dei Funari nella cappella Bombasi, che «è di più forza» di quella di Reggio Emilia<sup>10</sup>, ossia la pala del 1592 per la cattedrale, oggi al Louvre, con l'*Apparizione della Vergine a san Luca e santa Caterina*, di cui Annibale riprende la figura della santa modificandone gli attributi (fig. 2). Prosegue poi Albani: «In Guarda robbe (del istesso Annibale) di Farnese trovarete di quel colorito (avanti che vedesse Roma) dipinto in sua gioventù, certo quadro di sposa grande del naturale e altre cose molte, ma temo molto

<sup>5</sup> C.C. Malvasia, Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi divise in due tomi [Bologna 1678], a cura di G.P. Zanotti, I-II, Bologna 1841.

<sup>6</sup> Ivi, II, p. 152.

<sup>7</sup> E. Van Schaack, *Francesco Albani* 1578-1660, Ph.D. thesis, Columbia University, New York 1969, pp. 354-357; si veda anche Id., *An unpublished letter by Francesco Albani*, "The Art Bulletin", LI, 1, 1969, pp. 71-73.

<sup>8</sup> F. Titi, Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma, edizione comparata [1674-1763], a cura di B. Contardi e S. Romano, I, Firenze 1987, p. 75.

<sup>9</sup> Già Bridgewater House. Si vedano D. Posner, Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590, II, London 1971, pp. 57-58; F. Giacomini, "Per reale vantaggio delle arti e della storia". Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento, Roma 2007, pp. 99-101; P.L. Puddu, Pietro Camuccini e Alexander Day – artisti e mercanti di quadri nella Roma di fine Settecento: strategie e dinamiche commerciali, Roma 2020, pp. 101-102.

<sup>10</sup> Secondo Sebastiano Resta la Santa Margherita «ancor oggi di è stimato uno dei 4. Migliori quadri di Roma»; B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Le Postille di Padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Milano 2016, p. 47.



che siano state trasportate a Parma». La «sposa» è certamente lo *Sposalizio mistico di santa Caterina* databile al 1586-1587, oggi a Napoli<sup>11</sup>.

Nella lettera qui pubblicata, di poco successiva, la descrizione piuttosto dettagliata degli affreschi della cappella Herrera non sembra però finalizzata solo a creare un percorso ideale di visite per il Bonini, ma appare piuttosto come una precisa memoria del cantiere e dei meccanismi di collaborazione con Annibale.

La cappella era stato primo lavoro importante di Albani a Roma, dove era giunto tra l'aprile e l'ottobre del 1601 insieme a Guido Reni. Lavoro che lo aveva proiettato verso le grandi committenze cittadine, dopo un esordio piuttosto oscuro.

Il fatto che l'anziano pittore torni sulla dibattuta questione va collegato alla pubblicazione, nel 1657, del Microcosmo della pittura di Francesco Scannelli dove si legge: «La Cappella di S. Diego in S. Giacomo de' Spagnoli, dipinta da Annibale a fresco coll'historie del Santo, massime quelle della parte di sotto, per esser di sopra dipinta per mano d'Innocentio Tacconi, del Zampieri, e dell'Albani suoi Scolari, col dissegno del Maestro» 12. Albani aveva annotato la propria copia del Microcosmo con osservazioni piuttosto risentite. Accanto al passo, scrive: «la lanterna di detta cappella fu la prima dipinta da fran.co Albani con cartone di mano di Annibale Carracci, ne ci dipinse cosa nissuna Inocento Tacconi ne meno Dom.jco Zampieri. Vi dipinse la parte di sopra con l'Albani Annibale Carracci in detta Cappella per spacio breve, perché cade in indispositione, né potè più dipingere, si che la detta opera rimase tutta a l'Albani, fatto con qualche disegni di Annibale e fu compita a fresco e a secco dall'Albani, eccetto la tavola a oglio di detta Cappella»<sup>13</sup>. Il prezioso volume annotato fu donato dal pittore poco prima della sua morte al Malvasia, insieme a vari suoi scritti, tra cui l'abbozzo di un'autobiografia, e lettere ricevute da diversi autori. Tra queste, una di Scannelli. Malvasia ricorda infatti che una sera Albani era giunto inaspettatamente presso la sua abitazione per lamentarsi dei presunti torti subiti da parte del forlivese, sia per la questione degli affreschi in San Giacomo, ma anche per essere stato «maltrattato» e «vilipeso» e «posposto a Guido, al Barbieri». Il pittore chiese così all'amico di scrivere una «risentita e pungente minuta per mandarla in risposta a quel buon virtuoso, che ricusai di fare, per essermi l'uno e l'altro comune amico». Albani era stato particolarmente colpito dall'u-

RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI 49

ANNALI 2021.indd 49 07/02/22 11:52





<sup>11</sup> Posner, Annibale Carracci, cit. (vedi nota 9), pp. 16-17.

<sup>12</sup> F. Scannelli, Il Microcosmo della Pittura ovvero Trattato diviso in due libri, nel primo spettante alla Theorica si discorre delle grandezze d'essa Pittura, delle parti principali, de' veri primi e più degni Maestri, e delle tre maggiori scuole de' Moderni, dandosi parimente a conoscere con autorevoli ragioni varie mancanze de li Scrittori della Professione, nel secondo che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diverse più famose ed eccellenti, le quali hora vivono alla vista de' virtuosi, come ornamento particolare dell'Italia [Cesena 1657], Bologna 1989, p. 345.

<sup>13</sup> Van Schaack, *Francesco Albani*, cit. (vedi nota 7), p. 383; il brano è riportato piuttosto fedelmente in Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (vedi nota 5), I, p. 152. Il volume annotato, donato al Malvasia, dopo essere passato nelle collezioni librarie del Gaburri e di Ignatio Enrico Hugford, si trova oggi alla Elmer Belt Library of Vinciana della UCLA di Los Angeles. La postilla è trascritta anche da Alfred Moir, in Posner, *Annibale Carracci*, cit. (vedi nota 9), p. 70



so di «quel temine di sufficienza e di sufficiente, che a lui e alle sue opere attribuiva, averlo quell'autore indifferentemente (come veder gli feci) usato per tutto e con altri e prenderlo ivi per eccellente e perfettissimo, ancorché non comunemente così dagli altri praticato ed inteso». A nulla valse il tentativo da parte di Malvasia di placare Albani, che scrisse personalmente a Scannelli. La lettera di quest'ultimo, in risposta a quella perduta dell'anziano pittore, è, infatti, del 10 maggio 1658 e la spiegazione al Bonini appare dunque come l'ennesima rivendicazione del proprio ruolo nel cantiere pittorico. Dalle altre postille al Microcosmo è possibile capire i passaggi che lo avevano particolarmente irritato. Commenta aspramente il passo «E di consimile eccellenza fu di già l'eccellente Zampieri, il presente Albani, e altri non pochi»<sup>14</sup>, scrivendo a margine «l'autore quivi viene a confessare essere anco Vivo l'Albani, il quale è dal quale poteva essere meglio istruito come quello che praticò con tutti e 3 Li Carrazzi (nacque l'Albani l'anno 1578 è il Zampieri molto inferiore di circa dieci anni al sudetto Albani, il quale è stato fugito [?]) mi credo a bello studio e di mano dell'Albani»<sup>15</sup>. Ma un'altra annotazione rimanda alla lettera qui presentata. A margine della titolazione del capitolo XXVIII<sup>16</sup> si legge: «Visse in questo tempo Antonio Maria Panico Bolognese, amico intimo di Anibale Carrazzi, il cui valore arivò a tal segno che da huomini insigni [...] fù giudicata una tavola di mano di Annibale Carrazzi e per tale venduta»<sup>17</sup>. Il ricordo del Panico e del dipinto creduto di Annibale si ritrova infatti anche nella lettera del 31 luglio 1658, come dirò in seguito. Albani sembra dunque prendere spunto dall'ennesimo volume in cui si parla di Annibale a Roma per spiegare al "fidato Acate", così chiamava il Bonini<sup>18</sup>, non solo la questione della paternità degli affreschi Herrera, ma quel momento unico e irripetibile animato dalla presenza dei grandi pittori bolognesi a Roma a inizio secolo.

Nella lettera del 31 luglio, Albani risponde a una precedente missiva di Bonini in cui questi aveva particolarmente apprezzato il Domenichino romano:

Sento che l'opera del Domenichino vi va all'humore già credo havervi detto che pare che egli con Annibale Carracci havessero tutti due l'humore in imitare Raffaelle nell'Incendio in Vaticano, Annibale per il spiego in San Rocco di Reggi, cossì nella S:ta Cecilia in S. Luigi del Domenichino che vene pare della conformità di tutti 3 questi ingegni grande acutezza sempre si sono vedute in tutte le opere del Domenichino bisogna allungarsi à Grotta Ferrata fuori di Roma, colà egli lasciò saggio del suo valore d'età di 26 Anni, poco più perché fu delle sue prime opere e per seconda in San: Girolamo della Carità, fondo egli con queste sue due la Repubblica, è sempre si mantenne.

<sup>14</sup> Scannelli, Il microcosmo della pittura, cit. (vedi nota 12), p. 101.

<sup>15</sup> Van Schaack, Francesco Albani, cit. (vedi nota 7), p. 383.

<sup>16</sup> Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, cit. (vedi nota 12), p. 337.

<sup>17</sup> Van Schaack, Francesco Albani, cit. (vedi nota 7), p. 382.

<sup>18</sup> Morselli, Nostalgia di Roma, cit. (vedi nota 4), p. 83.



La «conformità» tra l'opera di Raffaello, Annibale e Domenichino è dunque la strada da seguire e lo Zampieri, con le sue due opere magistrali di Grottaferrata e di San Girolamo aveva stabilito quella che Albani definisce "la Repubblica". Prosegue poi spostandosi nei luoghi farnesiani e consiglia al Bonini la visita del palazzo di Caprarola e, a Barbarano, di una cappella affrescata per l'appunto da Antonio Maria Panico, «quello che dipinse quel bello s. fran:co, tenuto da Guido Reni per mano di Annibale è in Venecia in casa Vidmani (se non erro) morse questo, e mi fu detto essere così bella opera, alla staggione autunnale ci si potria andare, erano come fatte Annibale è il Pannico e le sue opere non venero in luce perche morse fuori di raggione, à Morte Chrudele che mena la falce senza discretione». Albani fornisce alcune notizie preziose: il San Francesco ricordato anche da Malvasia si trovava a Venezia nella collezione Widmann. Notizia confermata dall'inventario della collezione del 1659 in cui è registrato, nel palazzo veneziano di San Canziano, «nella galleria vicino alla terrazza» un «S. Francesco del Carracci»<sup>19</sup>. Ancora, nell'inventario stilato da Pietro Edwards nel 1808 per la suddivisione della collezione tra Francesco, Antonio e il loro nipote Ludovico Widmann, nella «parte toccata al Sr. Francesco», di Annibale Carracci, si trova «San Francesco mezza figura »<sup>20</sup>. Un tema, quello del San Francesco, molto frequentato dal giovane Annibale e l'apertura sul Panico potrebbe condurre a nuove ipotesi<sup>21</sup>. Questi era stato lungamente lodato al Malvasia dall'Albani per esser «così bravo non meno in belle lettere che nella pittura» tanto che rispondeva ad Annibale, di cui era stato allievo, in «terzetti e in ottava rima»<sup>22</sup>. Le sue opere erano talmente "conformi" a quelle del maestro che a Bologna non ne erano rimaste, proprio perché ritenute di Annibale. Albani tenta dunque più volte di riammettere il Panico nella stretta cerchia di Annibale, quale protagonista dimenticato di quella importante stagione. Del pittore poco sappiamo e non sono note né la data né le circostanze della sua morte, a cui Albani attribuisce la scarsa conoscenza delle opere e che ci dice essere stata «crudele»<sup>23</sup>.

19 F. Magani, Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento all'Ottocento, Venezia 1989, p. 35.

20 F. Magani, Alcuni ragguagli e novità sul collezionismo dei Widmann tra Seicento e Ottocento attraverso un inventario redatto da Pietro Edwards, "Atti dell'Istituto veneto di Scienze, lettere e arti", 152, 1989-1990, pp. 1-19; il dipinto è citato anche nell'inventario del 1667, L. De Fuccia, «Dilettazione», tradizione e aperture al contemporaneo: la dispersione della collezione Widmann tra Mantova e Venezia, "Rivista d'Arte", s. 5, 1, 2011, p. 274. Nella collezione compaiono inoltre alcune opere a soggetto mitologico di Albani, oggi non identificabili.

21 Annibale Carracci, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007; Roma, chiostro del Bramante, 25 gennaio-6 maggio 2007), a cura di D. Benati, Milano 2006, p. 134. Il dipinto Widmann è stato identificato in via ipotetica con quello conservato dal 1901 alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (https://www.gallerieaccademia.it/san-francesco); Posner, Annibale Carracci, cit. (vedi nota 9), p. 15.

22 Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 5), I, p. 406.

23 Sul Panico, E. Schleier, Panico, Gentileschi and Lanfranco at San Salvatore in Farnese, "The Art Bulletin", LII, 1970, pp. 172-180; D. Posner, Antonio Maria Panico and Annibale Carracci, "The Art Bulletin", LII, 1970, pp. 181-183; A. Brogi, Aggiunte ad Antonio Maria Panico, "Paragone", XXXIX, 1988, pp. 39-49; G. Bertini, Antonio Maria Panico (Bologna, 1560 ca. - Farnese-Viterbo, 1609 ca.), in La Scuola dei Carracci.

RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI 51

ANNALI 2021 indd 51 07/02/22 11:52









Dopo questo *excursus* sulla scuola bolognese a Roma, senza preamboli, com'era suo uso<sup>24</sup>, il pittore inizia a parlare diffusamente della cappella Herrera che attribuisce, ancora una volta, e in maniera piuttosto categorica, unicamente ad Annibale e a sé stesso.

Fui chiamato dal Sig.re Annibale x la cappella di San Diego, si parlai di fare esso i Cartoni e io l'opera in fresco si preventirono questi patti, perché per una setimana egli venne à operare in quelle 4 storiette, duoi fece egli cioè il miracolo del fanciullo liberato dal forno, è quando si veste il S.to del p° habito, le altre due le feci io ubidiente a un suo schizetto di sua mano ma molto spiritoso, cossì li 4 ornati due ne fece Annibale, che fù il S. Giacomo è S. Fran.co; il San Lorenzo io è il San Giovanni fu da me fatto sotto un poco di disegno, In 4 giornate furono fatte tutti 4 cossì le storiette p.a novamente vi è anco un S. Giovani è un S. Girolamo, egli fece il S. Gio: che accenna {credo la Ch(...)e li convenne lasciare senza ritoccare queste et il Remanente di detta Cappella perché la cade un Ramo di Forza. Io feci con suo cartone tutto il fresco del Lanternino questo per il bellissimo cartone ma con grand.ma mia scomodità.

È importante sottolineare che Albani ricordi di essere stato chiamato da Annibale per eseguire gli affreschi sulla base dei suoi cartoni, un accordo, dunque, di precisa collaborazione al cantiere pittorico sin dagli esordi. Il lavoro cominciò dalla volta dove Annibale, che fu presente per «una settimana» eseguì due delle storie nei trapezi raffiguranti San Diego salva un fanciullo dal forno e la Vestizione. Le altre due, il Pasto miracoloso e l'Elemosina (fig. 3) furono eseguite da Albani seguendo uno «schizetto» di Annibale. Allo stesso modo, i due pittori proseguirono nell'esecuzione dei quattro ovali. Ad Annibale spettano il San Giacomo e il San Francesco mentre ad Albani il San Lorenzo (fig. 4) e il San Giovanni (oggi perduto), entrambi su disegno del maestro<sup>25</sup>. Le quattro «storiette» furono eseguite in altrettante giornate. Albani menziona poi il San Giovanni Battista e il San Gerolamo, oggi noti unicamente attraverso le modeste incisioni di Simon Guillan. Annibale eseguì il primo, senza però riuscire a ritoccarlo, e Albani il San Girolamo. Da questo passo si deducono alcuni particolari importanti. Annibale aveva previsto di ritoccare personalmente gli affreschi eseguiti da Albani e così aveva fatto nella prima parte dei lavori. Dovette però abbandonare sia l'affresco diretto sia il ritocco per la sopraggiunta malattia, comunemente datata tra la fine del 1604 e i primi mesi del 1605<sup>26</sup>.

I seguaci di Annibale e Agostino, a cura di E. Negro e M. Pirondini, Modena 1995, pp. 254-258; A. Brogi, ad vocem Panico, Antonio Maria, in Dizionario biografico degli italiani, LXXX, Roma 2014; M. Nicolaci, Giovanni Baglione, Francesco Bassano e Antonio Maria Panico: lettere dal carteggio di Onofrio Santacroce, "Storia dell'arte", 137-138, 2014, pp. 33-68.

- 24 Morselli, Nostalgia di Roma, cit. (vedi nota 4), p. 74.
- 25 Affreschi staccati, oggi a Madrid, Museo del Prado.
- 26 La datazione è stata anticipata tra l'estate del 1602 e il marzo 1606 da Maria Cristina Terzaghi, cui si rimanda per l'accurata analisi anche documentaria della cappella; M.C. Terzaghi, Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa, Roma 2007, p. 220.



L'ultima parte citata dettagliatamente della volta, non in un preciso ordine cronologico, è l'affresco del lanternino con il *Padre Eterno*, che fu eseguito completamente da Albani per la scomodità del luogo ma su un «bellissimo» cartone del maestro<sup>27</sup>.

Con il sopraggiungere della malattia di Annibale, prosegue Albani:

Il Padrone della detta cappella rimase sconsolato e si consigliò e prevalse che io la dovessi finire con certi pensieri pure di Annibale in parte, e mi mandò le chiavi a me per finire è ritoccare, ciò che bisognava si che senza Cartoni, bisognò che io operassi e bisognò in molte parti che io pingessi à quello che Annibale havea tralasciato e ritoccare e perché esso Carracci non si applicò più perché le era rimasto poco cervello, non ci venne mai più e la lasciò a me tanto più che esso haveva havuto 400 scudi di Paoli, è le parve di essere pagato d'assai e si rittenne la Tavola. Anzi il Padrone attaccò litigi perché sapeva che Annibale non ci havea dato se non quel principio (che la honorato fedelmente) ma dall'opera scoperta d'improvviso senza dire altro mandò da me per fare il pagamento intiero spontaneam.te: per l'aplauso che ne seguì. e perché io mi raccordavo del Patto di prima a di servire il Sig:r Annibale in ubidire à suoi dissegni è Cartoni, volsi anco io che egli havesse il la metà del guadagno et vi fu gran dificulta in farcelo venire perché egli di più l'havea abbandonato quel lavoro e veramente io ci usai dilligenza e al poco lavoro della Pace io lo feci credo fosse morto alcuni anni à dietro<sup>28</sup>, perché morse a quel Anno che venne la nova che Enrico Quarto re di Francia fu amazato, e a un 40 Legnani le fù tagliata la testa<sup>29</sup>. Ma questo lavoretto della Pace fu da me fatto doppohavere fatta una Galeria à Bassano<sup>30</sup>, che per questi duoi lavori fui chiamato da Bolog.na, si che era morto Annibale un gran poco fa<sup>31</sup>.

Il passo è denso ma piuttosto chiaro. Finiti i lavori nella volta, a causa della grave indisposizione di Annibale, Herrera, dopo essersi «consigliato»<sup>32</sup>, incarica direttamente Albani, consegnandogli le chiavi della cappella. Lavoro che egli proseguì «con certi

27 Oggi a Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

28 Francesco Albani, affreschi in Santa Maria della Pace, completati entro il 1614; R. Morselli, *Una cappella per la Madonna Lactans. Domenico e Stefano Maderno, Francesco Albani, Passignano, Lavinia Fontana, per il notaio Gaspare Rivaldi, appaltatore delle dogane di Paolo V*, "Bollettino d'Arte", in corso di stampa.

29 Il palazzo dei "Quaranta Legnani" è citato da Albani in una lettera al Bonini pubblicata in Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 5), I, p. 184. Il riferimento è certamente a Giovanni Alfonso Legnani, condannato alla pena capitale giovedì 10 dicembre 1609 per l'assassinio, da lui commesso, di Antonio Ruini a Roma; G. Guidicini, Miscellanea storico-patria bolognese, Bologna 1872, p. 161. Il "40" utilizzato da Albani fa riferimento all'appartenenza della famiglia Legnani al senato bolognese.

30 Francesco Albani, affreschi nella galleria di palazzo Giustiniani a Bassano di Sutri, 1609-1610; C. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven-London 1999, pp. 120-124.

31 Albani rientra a Bologna da Roma nel 1617; Ivi, p. 14.

32 Herrera appare sempre piuttosto informato sull'andamento dei lavori nella cappella. A fine lavori, ad esempio, fece eseguire una stima degli affreschi al pittore Cristoforo Roncalli detto Pomarancio; Terzaghi, *Caravaggio*, cit. (vedi nota 26), pp. 226-227.

RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI 53







pensieri pure di Annibale in parte», ossia con alcuni disegni, ma senza i cartoni che erano stati previsti nel "patto" iniziale tra i due. Albani dovette dunque non solo finire gli affreschi ma terminare e ritoccare ciò che Annibale aveva tralasciato. Questi, che aveva già ricevuto 400 scudi, si considerò soddisfatto e si «rittenne la Tavola», ossia la pala d'altare raffigurante *San Diego di Alcalà intercede per Diego Enríquez de Herrera*, oggi nella chiesa romana di Santa Maria in Monserrato e considerata generalmente opera di Annibale con aiuti, ma senza la presenza di Albani<sup>33</sup>.

Il pittore ricorda poi il litigio tra Annibale e il committente perché questi non intendeva pagare la somma stabilita in quanto il pittore «non ci havea dato se non quel principio {che la honorato fedelmente}». La precisazione sull'aver Annibale onorato il proprio incarico nella volta, ossia la prima a essere affrescata, conferma la presenza costante di Annibale nell'iniziale e decisiva fase del cantiere.

La contesa si concluse spontaneamente per le lodi ricevute dalla cappella<sup>34</sup>, tanto che Herrera fece pervenire l'intera somma pattuita ad Albani. Questi ricorda poi la difficoltà nel far accettare la «metà» del guadagno rimanente – e non la parte principale – ad Annibale «perché io mi raccordavo del Patto di prima a di servire il Sig:r Annibale in ubidire à suoi dissegni è Cartoni». Passo fondamentale, questo, per ribadire il tipo di rapporto stabilito tra i due artisti sin dall'inizio del cantiere. E anche la frase «io ci usai dilligenza» denota la volontà di Albani di sottolineare l'impegno profuso nel cantiere e nell'aderire alla maniera del maestro.

La lettera si chiude brevemente con alcuni brevi dettagli sui suoi dipinti in Santa Maria della Pace<sup>35</sup> eseguiti qualche anno dopo la morte di Annibale, che Albani colloca nello stesso anno in cui venne a conoscenza dell'assassinio di Enrico IV, morto in realtà l'anno successivo, il 14 maggio 1610, e questa sembra essere l'unica imprecisione della lettera, e della morte di un "40 Lignani", che va identificato con Giovanni Alfonso Legnani, condannato alla pena capitale il 10 dicembre 1609. L'imprecisione della data di morte di Annibale deve essere stata però solo una svista: egli era spirato il 15 luglio 1609 proprio tra le braccia di Albani.

La lettera, dunque, si aggiunge alle molteplici testimonianze dirette di Albani di attribuire con fierezza unicamente a sé la partecipazione accanto ad Annibale di uno dei più importanti cantieri pittorici romani del maestro. Al di là delle complicate e dibattute questioni attributive e cronologiche<sup>36</sup>, preme qui sottolineare che il pittore,

<sup>33</sup> Da Albani è considerata opera del solo Annibale.

<sup>34</sup> Nelle norme e consuetudini che regolavano la professione dei pittori a Roma, un'opera, per contratto, poteva essere rifiutata se non incontrava il favore del committente e della comunità artistica; P. Cavazzini, Federico Zuccari, il Cartone della Porta Virtutis e la giustizia del papa, in P. Cavazzini, con la collaborazione di Y. Cancilla, Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari, Roma 2020, pp. 40-41.

<sup>35</sup> Eseguiti tra il 1612 e il 1613.

<sup>36</sup> A. Ubeda de los Cobos, La Capilla Herrera en Santiago de los Españoles. El ultimo fresco de Annibale Carracci en Roma, in Los frescos de Carracci, cit. (vedi nota 2).



ancora all'età di ottant'anni, rivendichi comunque il suo ruolo di protagonista di quella stagione irripetibile. Opinione che aveva comunicato più volte a colleghi e storiografi. Giulio Mancini, che scrisse le sue *Considerazioni* tra il 1614 e il 1621, ma arricchendole fino al 1630, scrive:

Finita la gallaria, o perché non gli paresse essere stato soddisfatto secondo il merito, o per una certa altra disgrazia o sopramano fattoli, o per altro, fu soprapreso da una estrema malinconia accompagnata da una fatalità di mente e di memoria che non parlava più né si ricordava, con pericolo di morte subitanea. Pur con cura, si ridusse in stato che operava qualche cosa, facendo alcuni quadri particolari per mezzo dei disegni, et alcune po' di cose per la cappella di S. Jacomo de' Spagnoli condotta dall'Albano<sup>37</sup>.

Il passo è stato considerato soprattutto dal punto di vista della datazione della cappella in rapporto alla malattia di Annibale, eppure Mancini è piuttosto chiaro, Annibale fece poche cose nella cappella, che fu eseguita dall'Albani<sup>38</sup>. Il Baglione, invece, nel 1642 scrive «opere in fresco dipinte, e fatte con li disegni, e cartoni d'Annibale, se ben vi sono molte cose di sua mano; & in esse dipinse Francesco Albano, e Domenico Zanpieri suoi allievi»<sup>39</sup>, includendo dunque anche Domenichino tra gli autori. In una postilla autografa di Giovanni Pietro Bellori a un volume dell'opera del Baglione si legge, accanto al passo citato: «Questa Cappella è di mano dell'Albano avea il Dio padre et alle historiette di sopra però dalli disegni di An. Carracci» 40. E nel commento nella Vita di Domenico Zampieri, a lato del passo «in San Giacopo de gli Spagnoli dentro la Cappella de gli Erreri, sotto Annibale, operò molte cose buone a fresco», Bellori scrive: «Non vi lavorò niente il Domenichino, ma tutto è di mano dell'Albano»<sup>41</sup>. In alcuni esemplari delle Vite del Baglione annotati da Padre Resta si legge inoltre che Albani aveva scritto una lettera ai fratelli Gregorio e Mattia Preti per ribadire la propria paternità degli affreschi. Accanto ai passi già riportati di Baglione, nell'esemplare della Vaticana: «L'Albano una volta intendendo esser fama che tal cappella fusse di Annibale scrisse a' i Calabresi, che pure erano di tal opinione, che l'altare maggiore

RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI 55





<sup>37</sup> G. Mancini, Considerazioni sulla pittura e Viaggio per Roma [1621 circa], a cura di A. Marucchi e L. Salerno, I, Roma 1956-1957, p. 218.

<sup>38</sup> Per un riepilogo delle testimonianze seicentesche della cappella, in trattati e guide, si veda Terzaghi, *Caravaggio*, cit. (vedi nota 26).

<sup>39</sup> G. Baglione, Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Roma 1642, p. 107.

<sup>40</sup> Giovanni Pietro Bellori, postilla a Giovanni Baglione, 1642 (Roma, Biblioteca Corsiniana, 31.E.15, p. 108). L'edizione è stata utilizzata per l'edizione in facsimile delle Vite del Baglione del 1935: G. Baglione, Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, a cura di V. Mariani, Roma 1935.

<sup>41</sup> Ibidem.



era d'Annibale, ma tutto il fresco della Cappella era fatto da sé»<sup>42</sup>. Nell'edizione della Biblioteca Marciana, la seconda annotata dal Resta, accanto al nome di Albani: «suo allievo, ma non Domenico Zampieri, come scrive Giovanni Baglione» e ancora «solo l'Abano vi dipinse dal cornicione in giù»<sup>43</sup>. E sempre nello stesso esemplare, nei commenti alla *Vita* di Domenichino: «scrisse l'Albano al Cav(alier) Calabrese e fr(ate)llo Gregorio d'haver dipinto lui la capella a S(an) Giacomo, sì che questo che dice il libro è errore. A me lo disse Gregorio Calabrese l'anno 1665. Carlo Maratti ha adesso 1674 li disegni d'Annibale dati da Annibale a scolari per fare detta Cappella»<sup>44</sup>. In un'altra annotazione di Resta, di commento ai disegni di Carracci di sua proprietà, risulta inoltre che Albani aveva scritto una lettera sullo stesso argomento anche al Guercino: «Annibale disegnò: Albano dipinse come consta da una sua lettera al Guercino. La dipinse in S Giacomo de' Spagnoli di Roma nella Capella Herrera in un lato d'essa et è continuamente studiata. Tutta la dipinse l'Albano sotto direttione d'Annibale, non Domenichino, come alcuni credevano, che però il Guercino volle sapere la verità p(er) lettere da Bologna a Roma»<sup>45</sup>.

Oltre alla presente lettera al Bonini, Albani aveva dunque esposto più volte la sua versione sulla cappella Herrera ad autorevoli esponenti del mondo artistico, tra cui i fratelli Preti, Guercino, Bellori, e l'aveva più volte raccontata al Malvasia. Che Albani e Bellori fossero corrispondenti è noto<sup>46</sup>, come sono noti i rapporti tra Resta e Bellori e tra Resta e Malvasia<sup>47</sup>.

Nella lettera qui presentata, Albani omette però un episodio, riportato sia dal Malvasia, che lo apprende dallo stesso pittore, sia dal Bellori, ossia il suo temporaneo allontanamento dal cantiere in favore di Sisto Badalocchio, che eseguì a fresco la *Predica di san Diego*, ma con talmente scarsa maestria che Albani fu subito richiamato. Anzi

<sup>42</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 2977 (1649), p. 108, in Agosti, Grisolia, Pizzoni, Le Postille di Padre Resta, cit. (vedi nota 10), p. 47.

<sup>43</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, IT.IV, 125 (1642), p. 108, in Agosti, Grisolia, Pizzoni, Le Postille di Padre Resta, cit. (vedi nota 10), p. 95.

<sup>44</sup> Biblioteca Nazionale Marciana, IT.IV, 125 (1642), p. 382, in Agosti, Grisolia, Pizzoni, *Le Postille di Padre Resta*, cit. (vedi nota 10), p. 121. La copia del Baglione del 1642, citata da A. Costamagna, in *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati e A. Tantillo, Milano 1996, pp. 545-547, a proposito della pala di Annibale della cappella Herrera, conservata a Roma, Biblioteca Angelica, Aut. 3. 12, in cui si legge da un'iscrizione apposta essere appartenuta e stata annotata dal Bellori è, in realtà, una versione le cui postille sono pedissequamente copiate da quelle di padre Resta per l'esemplare della Vaticana. Secondo Antonio Vannugli (*Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, "Bollettino d'arte", 76, 1991, p. 151), le postille furono fatte trascrivere, se non copiate personalmente, nel XVIII secolo dal cardinal Domenico Passionei.

<sup>45</sup> J. Wood, Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings, "Master Drawings", 34, 1996, p. 53.

<sup>46</sup> G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [Roma 1672], a cura di E. Borea, Torino 1976, p. 90, «Sopra di che non lascierò qui di trascrivere l'autorità e le parole dell'Albano nelle sue lettere scrittemi».

<sup>47</sup> F. Grisolia, *Un avvio su Padre Resta. Strumenti di lavoro, scritti, lessico*, "Studi di Memofonte", 25, 2020, p. 7.



Annibale voleva addirittura che egli buttasse giù l'intonaco e rifacesse l'intera scena, mentre Albani, per rispetto al collega, si limitò a ritoccarla. È probabilmente per questo motivo che egli non consideri in seguito Badalocchio tra gli autori della cappella. Secondo Malvasia, tornato sul cantiere, «postosi a riflettere sugli schizzi di Annibale, a praticarli, a rincontrarli collo studio del naturale e de' modelli lo tirò avanti e lo perfezionò così egregiamente che non abbino scrupolo gli intelligenti della professione dirlo di Annibale e per tale tutto di osservarlo i giovani e copiarlo. Tutto ciò più volte ho inteso dire all'istesso Albani». Riflettendo sui disegni e sulla pittura di Annibale, Albani ottiene il risultato a cui ambiva: essere perfettamente conforme allo stile del maestro. Quando infatti Malvasia ricorda la furiosa lite con Herrera, «che con tanto suo gusto raccontava [Francesco Albani] esser dipoi nata. Pretendendo quel Erera sborsare assai meno del convenuto per non esser ella tutta del maestro quell'opra ma di scolari» 48, asserisce che la controversia si era risolta oltre che per l'apprezzamento unanime degli affreschi, anche in seguito a un discorso fatto da Albani a Herrera, «facendogli constare l'opra tutta potersi dire di Annibale, giacché fatta co' suoi disegni, assistenza e direzione»49. Assimilare il più possibile la maniera del maestro era dunque per lui il maggior risultato raggiunto.

Anche la lite tra maestro e allievo, stando alle fonti, verte sullo stesso punto: Albani non si ritiene altro che esecutore delle idee di Annibale<sup>50</sup>.

Non molto difforme dalla versione di Malvasia<sup>51</sup> è quella di Bellori, che si basa sempre sulle memorie dirette di Albani, tranne che per alcuni particolari, come quello della partecipazione di Giovanni Lanfranco nell'esecuzione delle figure di San Pietro e San Paolo<sup>52</sup>. Anche Passeri ripete la stessa versione, ossia la cappella fu affrescata da Albani seguendo disegni, cartoni e istruzioni di Annibale<sup>53</sup>. La sua fonte è Domenichino, che trovandosi un giorno a fare compagnia all'amico Albani asserisce di aver dipinto ne Il miracolo delle rose «quel pezzo di Convento, che si vede d'alcune loggie in prospettiva, e quel muro che mostra la porta del Convento»<sup>54</sup>.

Al di là della partecipazione o meno di altri artisti al cantiere pittorico, fu certamente Albani a fare la parte del leone nell'esecuzione degli affreschi, fatto testimoniato

- 48 Malvasia, Felsina pittrice, cit. (vedi nota 5), I, p. 318.
- 49 Ibidem; che Albani e Herrera trattassero separatamente da Annibale e andassero piuttosto d'accordo è stato chiarito da Terzaghi, Caravaggio, cit. (vedi nota 26), p. 226.
  - 50 Ibidem, per i documenti dei pagamenti a entrambi i pittori.
- 51 Come nota Maria Cristina Terzaghi, Caravaggio, cit. (vedi nota 26), p. 237, i documenti da lei rinvenuti confermano in toto il resoconto del Malvasia. Ciò avalla la tesi della sostanziale correttezza storica del testo del canonico bolognese, tesi che ha preso piede nella critica più recente, a dispetto dell'interpretazione passata; C. Dempsey, Introduzione a G. Perini, Gli scritti dei Carracci, Bologna 1990, pp. 23-24.
- 52 Bellori, Le vite de' pittori, cit. (vedi nota 46), p. 80. Bellori asserisce che avrebbe parlato più a lungo dell'affresco del Miracolo del cieco nella progettata Vita di Albani, che purtroppo non ci è pervenuta.
- 53 G.B. Passeri, Vite de pittori, scultori et architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 [1673 circa], a cura di J. Hess, Leipzig-Wien 1934, pp. 264-265.
  - 54 Ivi, p. 265.

ANNALI 2021.indd 57





RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI 57



anche dal pagamento incassato nel maggio del 1606 a nome di Annibale reso noto da Maria Cristina Terzaghi<sup>55</sup>.

Dalla lettera appare dunque evidente che egli, attraverso contatti capillari e costantemente aggiornati con il mondo artistico romano e con i più importanti storiografi del secolo, che accolgono le sue informazioni dirette, abbia voluto costruire e preservare fino alla fine dei suoi giorni l'immagine di principale collaboratore, custode e prosecutore ideale dell'opera di Annibale, nonché di «quello che praticò con tutti e 3 Li Carrazzi».

#### **APPENDICE**

Lettera di Francesco Albani a Girolamo Bonini, Querzola, 31 luglio 1658 Biblioteca Apostolica Vaticana, Autografi Ferrajoli, Raccolta Prima, vol. VI, f. 49*r-v* (figg. 5-6)

[f. 49r]

Molto Illustre Signore Padrone mio Obbligatissimo

VS fece bene a fare la risoluzione di andare dal Sig.r Sacchi<sup>56</sup> senza altra mia lettera cossì dal Padre frascati<sup>57</sup> così d'avere data risposta a due sue lettere; ho gusto che la cassetta le arrivasse, perché io non mancai di raccomandarla per mia persona e fui servito. Sento che l'opera del Domenichino vi va all'humore già credo havervi detto che pare che egli con Annibale Carracci havessero tutti due l'humore in imitare Raffaelle nell'Incendio in Vaticano, Annibale per il spiego in San Rocco di Reggi<sup>58</sup>, cossì nella S:ta Cecilia in S. Luigi del Domenichino<sup>59</sup> che vene pare della conformità di tutti 3 questi ingegni grande acutezza sempre si sono vedute in tutte le opere del Domenichino bisogna allungarsi à Grotta Ferrata fuori di Roma<sup>60</sup>, colà egli lasciò saggio del suo valore d'età di 26 Anni, poco più<sup>61</sup> perché fu delle sue prime opere e per seconda in San: Giro-

- 55 Terzaghi, Caravaggio, cit., (vedi nota 26), p. 237.
- 56 Andrea Sacchi.

- 58 *L'elemosina di san Rocco*, per la chiesa della confraternita di San Rocco a Reggio Emilia, oggi a Dresda, Gemäldegalerie.
  - 59 1611-1614.
  - 60 Affreschi della cappella Farnese nell'abbazia di San Nilo a Grotta Ferrata, commissionati nel 1608.
- 61 Zampieri nasce nel 1581, dunque al momento della commissione degli affreschi, nel 1608, ha ventisette anni.

<sup>57</sup> Padre Frascati, dell'Ordine di San Francesco di Paola, era l'agente romano di Albani e nipote della sua prima suocera; Van Schaack, *An unpublished letter*, cit. (vedi nota 7), pp. 31-32 nota 1, p. 60; M. Cacho Casal, *Francesco Albani's New Year's greetings in an unpublished letter*, "The Burlington magazine", CLVI, 2014, p. 25 nota 39.



lamo della Carità<sup>62</sup>, fondo egli con queste sue due la Repubblica, è sempre si mantenne. VS potria anco un giorno estendersi sino a Barbarano luogo de SS.ri farnesi.

Vedria Caprarola Palazzo del Vignola con moltissime piture e Architettura di forma Pentagona. Dentro Barbarano credo vi sia una Cappella di mano di Antonio Maria Pannico<sup>63</sup>, quello che dipinse quel bello s. fran:co, tenuto da Guido Reni per mano di Annibale è in Venecia in casa Vidmani (collezionisti a Venezia nel Seicento Borean) {se non erro} morse questo, e mi fu detto essere così bella opera, alla staggione autunnale ci si potria andare, erano come fatte Annibale è il Pannico e le sue opere non venero in luce perche morse fuori di raggione, à Morte Chrudele che mena la falce senza discretione.

Fui chiamato dal Sig.re Annibale x la cappella di San Diego, si parlai di fare esso i Cartoni e io l'opera in fresco si preventirono questi patti, perché per una setimana egli venne à operare in quelle 4 storiette, duoi fece egli cioè il miracolo del fanciullo liberato dal forno, è quando si veste il S.to del p° habito, le altre due le feci io ubidiente a un suo schizetto di sua mano ma molto spiritoso, cossì li 4 ornati due ne fece Annibale, che fù il S. Giacomo è S. Fran.co; il San Lorenzo io è il San Giovanni fu da me fatto sotto un poco di disegno, In 4 giornate furono fatte tutti 4 cossì le storiette p.a novamente vi è anco un S. Giovani è un S. Girolamo, egli fece il S. Gio: che accenna {credo la Chiesa (?strappo) e li convenne lasciare senza ritoccare queste et il Remanente di detta Cappella perché la cade un Ramo di Forza.

Io feci con suo cartone tutto il fresco del Lanternino questo per il bellissimo cartone ma con grand.ma mia scomodità

[f. 49v]

Il Padrone della detta cappella rimase sconsolato e si consigliò e prevalse che io la dovessi finire con certi pensieri pure di Annibale in parte, e mi mandò le chiavi a me per finire è ritoccare, ciò che bisognava si che senza Cartoni, bisognò che io operassi e bisognò in molte parti che io pingessi à quello che Annibale havea tralasciato e ritoccare e perché esso Carracci non si applicò più perché le era rimasto poco cervello. non ci venne mai più e la lasciò a me tanto più che esso haveva havuto 400 scudi di Paoli, è le parve di essere pagato d'assai e si rittenne la Tavola. Anzi il Padrone attaccò litigi perché sapeva che Annibale non ci havea dato se non quel principio {che la honorato fedelmente} ma dall'opera scoperta d'improvviso senza dire altro mandò da me per fare il pagamento intiero spontaneam.te: per l'aplauso che ne seguì. e perché io mi

RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI 59

ANNALI 2021.indd 59 07/02/22 11:52





<sup>62</sup> Comunione di san Girolamo, per la chiesa di San Girolamo alla Carità a Roma, oggi presso la Pinacoteca Vaticana.

<sup>63</sup> Antonio Maria Panico, che secondo Malvasia eseguì degli affreschi a Barbarano nella chiesa della Madonna del Piano; Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (vedi nota 5), I, p. 406.



raccordavo del Patto di prima a di servire il Sig:r Annibale in ubidire à suoi dissegni è Cartoni, volsi anco io che egli havesse il la metà del guadagno et vi fu gran dificulta in farcelo venire perché egli di più l'havea abbandonato quel lavoro e veramente io ci usai dilligenza e al poco lavoro della Pace io lo feci credo fosse morto alcuni anni à dietro<sup>64</sup>, perché morse a quel Anno che venne la nova che enrico Quarto re di Francia fu amazato. e a un 40 Legnani le fù tagliata la testa<sup>65</sup>. Ma questo lavoretto della Pace fu da me fatto doppohavere fatta una Galeria à Bassano<sup>66</sup>, che per questi duoi lavori fui chiamato da Bolog.na, si che era morto Annibale un gran poco fa<sup>67</sup>.

Ma il Corrier vuol partire fermo la penna e taccio, è tralascio è volevo di nuovo scrivere al Sig.r Andr.a Sacchi, Prego VS a fare mia scusa dalla Querzola l'ultimo del mese di luglio, non così preciso 1658 Dev.mo Illustre Obbligatissimomo Sig:re

Et affez.mo Serv.re Fran:co Albani

64 Vedi nota 28.

65 Vedi nota 29.

66 Vedi nota 30.

67 Vedi nota 31.





1. Annibale Carracci, San Gregorio in preghiera tra gli Angeli, perduto



2. Annibale Carracci, *Santa Margherita*, Roma, chiesa di Santa Caterina dei Funari







- 3. Francesco Albani, *Elemosina di san Diego di Alcalà*, Madrid, Museo del Prado (prima del restauro)
- 4. Francesco Albani, *San Lorenzo*, Madrid, Museo del Prado (prima del restauro)

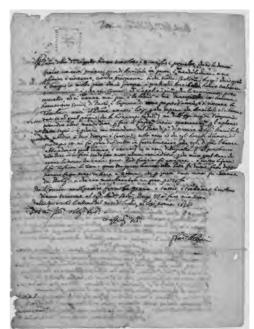


62 ILARIA MIARELLI MARIANI



5. Francesco Albani, lettera a Girolamo Bonini, 31 luglio 1658, BAV, Autografi Ferrajoli, Raccolta Prima, vol. VI, fol. 49*r* 





6. Francesco Albani, lettera a Girolamo Bonini, 31 luglio 1658, BAV, Autografi Ferrajoli, Raccolta Prima, vol. VI, fol. 49*v* 

RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI 63







# IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI SEGRETARIO E PROFESSORE DI MITOLOGIA ALL'ACCADEMIA DI SAN LUCA NELL'OTTOCENTO\*

Vanda Lisanti

Salvatore Betti nasce il 31 gennaio 1792 a Roma, durante una sosta che i genitori compiono sulla via di ritorno al loro paese di residenza, Orciano di Pesaro. Non è tanto alla nobiltà della famiglia di provenienza che il primo biografo¹ fa risalire l'origine dell'interesse di Salvatore per la letteratura e l'arte, quanto al fervore culturale della città di Pesaro per il quale era stato fondamentale il contributo dei celebri antenati di Betti. Il nonno Cosimo, accreditato scrittore amico di Vincenzo Monti, e il padre Teofilo, erano stati infatti i protagonisti del momento più felice dell'"Ateneo Pesarese", entrambi bibliotecari dell'Oliveriana². Gli studi di Salvatore iniziano nel seminario arcivescovile della città e proseguono nel monastero di Fonte Avellana, che il giovane abbandona in seguito alle soppressioni degli ordini monastici. Sotto la guida di Giulio Perticari Betti inizia l'attività filologica sui manoscritti, diventando vice presidente dell'Accademia Orcianese degli Oscuri e facendosi conoscere soprattutto come studioso di Dante.

Grazie a Perticari e potendo contare sulla rete di conoscenze presso la corte pontificia<sup>3</sup>, nel 1819 si trasferisce a Roma per fare da precettore in casa Odescalchi, dove rimarrà per tutta la vita, affermandosi autorevolmente nel panorama editoriale capitolino

- \* Abbreviazioni: AASL = Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca; AFT = Milano, Archivio Fondazione Trivulzio; ARABSF = Madrid, Archivio Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; ASC = Roma, Archivio Storico Capitolino; ASR = Roma, Archivio di Stato; BAV = Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; BNCR = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
- 1 F. Cicconetti, *Vita di Salvatore Betti*, Roma 1883. Un secondo e più completo profilo biografico si deve ad A. Guidi, *Della vita e delle opere di Salvatore Betti: brevi cenni*, Roma 1887, di cui si segnala una copia a stampa con note manoscritte in BAV, Stamp. Ferr.IV.8404 (int.9). Si veda inoltre la voce di M. Scotti, ad vocem *Betti, Salvatore*, in *Dizionario biografico degli italiani*, IX, Roma 1967.
- 2 A. Brancati, *La Biblioteca e i Musei Oliveriani di Pesaro*, Pesaro 1976, p. 309. La Biblioteca Oliveriana di Pesaro conserva un nucleo di lettere di Salvatore Betti che attestano il profondo legame che il letterato conservava con la sua terra di origine. I rapporti con l'ambiente culturale pesarese emergono dalla cospicua corrispondenza con Giulio Perticari e Vincenzo Monti, ma anche con l'eclettico scienziato Pietro Petrucci, l'arcivescovo naturalista Filippo Maria Albertino Bellenghi, lo scienziato Giuseppe Mamiani, e lo storico Antaldo Antaldi.
- 3 Durante la Restaurazione a Roma si era formata una vera e propria comunità marchigiana ben inserita nell'ambiente pontificio anche grazie ai due fratelli fabrianesi Emidio e Romualdo Gentilucci, B. Molajoli, *Il Cavalier Romualdo Gentilucci «fautore di opere di belle arti» a Roma nell'Ottocento*, "Strenna dei romanisti", XLV, 1984, pp. 331-352; G. Podaliri, *Marchegiani dell'Ottocento e Roma*, Ancona 1959. Lo stesso Betti era stato negli anni del noviziato compagno del futuro pontefice Pio IX, Guidi, *Della vita e delle opere*, cit. (vedi nota 1), p. 7.

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 65





grazie alla sua attività nelle redazioni del "Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti" e dell'"Ape italiana delle Belle Arti"<sup>5</sup>. La strenua difesa del classicismo antiromantico che Salvatore propone nella pubblicistica del tempo<sup>6</sup> lo renderà il candidato più idoneo per succedere a Giuseppe Antonio Guattani alla segreteria dell'Accademia di San Luca nel 1830<sup>7</sup>, presso la quale ricoprirà anche la carica di professore di storia e mitologia fino alla morte nel 1882<sup>8</sup>.

Proprio all'intenso lavoro svolto in accademia fa riferimento un nucleo di duecentotrentadue lettere, per la maggior parte in entrata, riscoperte nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma<sup>9</sup>, dove sono pervenute probabilmente appena dopo la morte del letterato grazie all'interesse di Domenico Gnoli<sup>10</sup>, impegnato in uno studio sugli autografi mai dato alla luce<sup>11</sup>.

- 4 Il "Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti" venne pubblicato mensilmente a partire dal 1819, Betti ne compare tra i collaboratori solo a partire dal 1820 mentre dal 1823 ne diviene anche compilatore. Cfr. A. Righetti, *Il Giornale Arcadico*, 1819-1856. Studio letterario con inediti, Roma 1911; O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, Roma 1963.
- 5 V. Lisanti, I. Miarelli Mariani, Salvatore Betti commentatore dell'«Ape italiana delle Belle Arti» attraverso la corrispondenza artistica (1835-1840), "Rivista d'Arte", XI, 2021, in corso di stampa. Sulla rivista si veda I. Miarelli Mariani, Le illustrazioni dell'"Ape italiana delle Belle Arti" (Roma 1835-1840), "Annali di critica d'arte. Nuova serie", I, 2017, pp. 279-306.
- 6 M.I. Palazzolo, *Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento*, in *Maestà di Roma universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003), a cura di S. Pinto, F. Mazzocca, L. Barroero, Milano 2003, pp. 53-60 (56-58).
- 7 Guattani, molto malato, dal 1819 era stato sostituito da Melchiorre Missirini, che nel 1829 rinuncia all'incarico di prosegretario favorendo la nomina di Betti. F. Leone, Canova "Italia Gloria". L'ermeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la Vita di Melchiorre Missirini, in Melchior Missirini, Vita di Antonio Canova. Libri quattro. Prato 1824, a cura di F. Leone, Bassano del Grappa 2004, pp. 5-57 (31-33).
- 8 Per la storia dell'Accademia di San Luca negli anni della segreteria di Salvatore Betti cfr. J. Arnaud, L'Académie de Saint-Luc à Rome. Considérations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours, Roma 1886, pp. 210-212; C. Pietrangeli, L'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1974.
- 9 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti». Non avendo mai ricevuto una schedatura completa ed essendo ordinato per mittente, il carteggio non possiede una segnatura univoca, il che non permette di citarlo nel suo insieme e impone invece di riportare ogni volta la precisa segnatura delle lettere a cui si farà riferimento, parte delle quali si troveranno trascritte in Appendice al presente lavoro. Noto agli studi, che si sono occupati di indagare la sola corrispondenza letteraria (G. Gervasoni, Studi e ricerche sui filologi e la filologia classica tra il '700 e l'800 in Italia, Bergamo 1929, pp. 127-186; G. Rati, Il carteggio Betti-Biondi nella Biblioteca Nazionale di Roma, in Studi Latini e Italiani. In memoria di Marcello Aurigemma, Roma 1997, pp. 217-231), non ne è mai stato fatto uno spoglio sistematico consentendo alle lettere artistiche di cadere nell'oblio.
- 10 In una lettera di Alessandro D'Ancona a Domenico Gnoli sull'acquisto del carteggio di Giovanni Rosini da parte dell'allora Biblioteca Vittorio Emanuele, il professore di Pisa esalta il valore delle lettere per la collezione di autografi, aggiungendo che «unito a quello del Betti formerebbe un bell'insieme di lettere autografe di italiani della prima metà del secolo. Ora basterebbe sapere se la Bibl. entrerebbe in margine per l'acquisto: poi si tratterebbe». Lettera di Alessandro D'Ancona a Domenico Gnoli, Pisa, dicembre 1882, in Carteggio D'Ancona-Gnoli, a cura di P. Cudini, Pisa 1972, LXXXVII, pp. 116-117.
- 11 La notizia è data in G. Carducci, *Salvatore Betti*, "Domenica Letteraria", 37, 15 ottobre 1882: «Gran carteggio ebbe con molti anche fuori d'Italia; curiosissimo, dicono, col Niccolini e il Cantù. Domenico Gnoli ci lavora attorno, e potrà levarne fuora con la tempranza arguta del suo ingegno uno studio non so se attraente come quello che fece su 'l Belli, ma forse più importante per la storia letteraria italiana di quasi settant'anni». D'altronde Betti stesso aveva aiutato lo Gnoli a reperire autografi epistolari per la sua colle-

ANNALI 2021.indd 66 07/02/22 11:52

66 VANDA LISANTI



Già nel 1874 Angelo De Gubernatis, che aveva avuto «la ventura di poter leggere molte lettere del Betti [...] e agio di adoperare tutta la corrispondenza epistolare di lui» dalle pagine de "La Rivista Europea" sperava che il Betti vivesse «tanto da poter mettere in ordine la molteplice ricchezza de' materiali ch'ei deve possedere nel suo privato archivio, affinché non vada, come troppo spesso avviene di simili tesori, miseramente dispersa» la Anche lo storico David Silvagni si era avvalso dei «mss. di Salvatore Betti segretario perpetuo [e delle sue] memorie inedite» per le informazioni sull'ambiente artistico romano poi confluite nel secondo volume de *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*.

Ora il recupero delle missive, di cui in Appendice si pubblica una selezione, permette di aggiungere nuove informazioni sul periodo più fiorente dell'Accademia di San Luca che vede dialogare tra le sue fila i classicisti Vincenzo Camuccini, Jean Baptiste Wicar e Filippo Agricola con i puristi Tommaso Minardi e Friedrich Overbeck<sup>14</sup>.

Le lettere di Jean Baptiste Wicar e la promozione degli artisti sulla stampa dell'epoca

Come ricorda Quirino Leoni nella commemorazione letta in accademia dopo la morte di Betti, questi era da subito diventato «l'amico e il compagno degli artisti più celebri [...] intimo del Canova, del Minardi, del Thorvaldsen, del Camuccini, del Wicar, del Gibson, del Finelli, del Gavardini, del Poletti, del Duprè»<sup>15</sup>, che continuamente incontra nei ritrovi intellettuali, al Nuovo Caffè in Palazzo Ruspoli<sup>16</sup>, o nel salotto più rinomato della città, quello della pittrice Marianna Candidi Dionigi in via del Corso<sup>17</sup>. Betti inoltre frequenta il drappello degli artisti di linguaggio classicista a casa dell'amico Pietro Tenerani<sup>18</sup>, che lo ritrae in un busto marmoreo<sup>19</sup> (fig. 1) il cui gesso era esposto

zione personale. Cfr. C. Licameli, L'Archivio Gnoli. Uno sguardo inedito sulla cultura letteraria della Roma risorgimentale (1815-1870), Roma 2020, p. 25.

- 12 A. De Gubernatis, Salvator Betti, "La Rivista Europea", I, 3, 1874, pp. 480-491 (482).
- 13 D. Silvagni, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, 3 voll., Firenze-Roma 1881-1885, III, pp. 733, 737. I manoscritti citati potrebbero essere identificabili con quelli qui discussi appartenenti alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (BNCR, *Fondo Vittorio Emanuele*, mss. 256-261). Probabilmente Silvagni aveva avuto l'occasione di consultarli direttamente in casa Betti prima della morte del letterato nel 1882.
- 14 P.P. Racioppi, The men of letters and the teaching artists: Guattani, Minardi, and the discourse on art at the Accademia di San Luca in Rome in the nineteenth century, "Journal of art historiography", XIX, 2018, pp. 1-19.
- 15 Q. Leoni, Salvatore Betti. Commemorazione letta nell'aula accademica il giorno 3 Dicembre 1882 dal comm. Quirino Leoni segretario perpetuo dell'Accademia, Roma 1882, p. 30.
  - 16 G. De Sanctis, Tommaso Minardi e il suo tempo, Roma 1900, p. 69.
- 17 F. Pieri, in *Leopardi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 10 settembre-10 dicembre 1998), a cura di N. Bellucci e L. Trenti, Milano 1998, pp. 107-108, 193-194.
  - 18 S. Grandesso, Pietro Tenerani (1789-1869), Milano 2003, p. 116.
- 19 Tra le carte di Oreste Raggi in Accademia di San Luca si apprende che «P. Tenerani fece e donò all'amico MDCCCLXI»; O. Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani. Del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, Firenze 1880, p. 322.

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 67







al pubblico nella quinta sala della Galleria del Palazzo Tenerani in via Nazionale, come ricordato da Oreste Raggi<sup>20</sup>.

Il busto non è peraltro l'unico *cadeau* artistico a Betti per ringraziarlo della sua continua attività di promozione degli accademici sulla scena romana, cominciata ben prima della nomina a segretario. Anche Jean Baptiste Wicar (fig. 2) e Francesco Podesti (fig. 3) lo ritraggono in due disegni, probabilmente a lui affettuosamente donati dopo la traduzione a stampa<sup>21</sup>.

Il pittore di Lille aveva promesso a Betti anche un ritratto pittorico, di cui oggi purtroppo si sono perse le tracce, ma che da una lettera sappiamo essere in esecuzione nel 1827<sup>22</sup>. A maggio di quell'anno Wicar si vede costretto a interrompere il dipinto destinato all'amico per mettersi a lavoro su un cartone, molto probabilmente da identificarsi con il disegno preparatorio del *Battesimo di Cristo* per la Cattedrale di Foligno<sup>23</sup>.

Le lettere di Wicar a Betti conservate nel fondo (1825-1833) spaziano da notizie editoriali a vicende collezionistiche passando per questioni teoriche, e permettono di inquadrare la figura dell'artista dal privilegiato punto di vista del suo primo biografo<sup>24</sup>. Il carteggio offre notizie inedite sulle vicende di realizzazione e accoglienza del *Temistocle alla corte di Admeto* per Giulio Rasponi<sup>25</sup>, e del *Ritratto del duca Giovanni Torlonia*.

Il ritratto, il cui disegno preparatorio è ricordato presso l'atelier del pittore fino al 1834<sup>26</sup>, era stato commissionato dalla famiglia di banchieri dopo la morte del duca, e da subito aveva riscosso un successo tale che Wicar aveva chiesto a Betti di redigerne

- 20 Id., Opere di scultura di Pietro Tenerani raccolte nella Galleria del Palazzo Tenerani in Via Nazionale n. 359, Roma 1875, p. 23, n. 128. Il gesso preparatorio con i punti per la trasposizione in marmo è stato rinvenuto nel 1992 e oggi è conservato al Museo di Roma di Palazzo Braschi (inv. MR43251). Un altro busto in gesso del letterato si trova presso la Gipsoteca Tenerani della Galleria Comunale di Roma. G. Bonasegale, Inventario di un ritrovamento. Opere di Berthel Thorvaldsen, Pietro Tenerani, Francesco Ferraresi, Amleto Cataldi in Palazzo Braschi, "Bollettino dei Musei Comunali di Roma. Nuova Serie", VII, 1993, pp. 86-125.
- 21 L'incisione ideata da Wicar, che mostra Betti nei suoi anni giovanili, era servita come ritratto a corredo della pubblicazione delle *Prose di Salvatore Betti emendate dall'autore medesimo*, Milano 1827. La stampa non è ricordata nella lista di tutta l'opera grafica di e d'après Wicar nella ancora oggi fondamentale monografia di F. Beaucamp, *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834)*. Son oeuvre et son temps, Lille 1939, II, pp. 675-682.
  - 22 Appendice documentaria, A.76.6-9.
  - 23 Beaucamp, Le peintre lillois, cit. (vedi nota 21), p. 542.
- 24 S. Betti, Notizie intorno alla vita e alle opere del cav. Giambattista Wicar pittore di Lilla dette all'insigne e pontificia accademia romana di S. Luca dal prof. Salvatore Betti, Roma 1834.
- 25 Appendice documentaria, A.76.6.4-7. Cfr. Lisanti, Miarelli Mariani, *Salvatore Betti commentatore*, cit. (vedi nota 5).
- 26 Betti, *Notizie intorno alla vita e alle opere*, cit. (vedi nota 24), n. 32. Per il banchiere Wicar aveva realizzato anche il ritratto della moglie dopo aver acquistato il dipinto rappresentante *Coriolano*. Fernand Beaucamp registra queste opere come disperse. Un recente confronto con la Fondazione Torlonia ne ha confermato l'assenza. Beaucamp, *Le peintre lillois*, cit. (vedi nota 21), p. 641. I bozzetti per le due opere sono ricordati nell'inventario dei beni dell'artista: «Due Quadri ossia bozzetti alti palmi due con cornice dorata opere del defonto rappresentanti li ritratti del fu Duca Torlonia, e della vivente Duchessa sua Moglie Scudi Ventiquattro». ASR, *Trenta Notai Capitolini*, t. 657, cc. 448-521, «Inventario dei Beni Ereditarj del fu Cavalier Giovan Batta Wicar», pubblicato per la prima volta in G.R. Ansaldi, *Documenti inediti per una biografia di G.B. Wicar*, Roma 1936, p. 101.

68 VANDA LISANTI





un articolo sulla base di alcune «note [...] che ha fatto un giovine che costantemente ha assistito [...] siccome naturalmente la descrizione di questo quadro (che li artisti tutti si compiacciono a chiamare quadro e non ritratto) potrà eccitare nuova curiosità nel pubblico; il che mi costringerà forte ad lasciarlo esposto un poco più»<sup>27</sup>. L'attività autopromozionale di Wicar è attestata anche dalla successiva lettera che precede di poco la pubblicazione della descrizione del dipinto nel supplemento al "Diario di Roma" del 4 Maggio 1831<sup>28</sup>. Con essa Wicar si assicura la firma di Betti che «darebbe un altro risalto che li articoli firmati da Missirini»<sup>29</sup>, e preferisce pagare lui stesso l'articolo per evitare il confronto diretto con i Torlonia, che inevitabilmente avrebbe svelato le motivazioni strategiche con le quali il pittore aveva trattenuto il quadro nello studio ritardandone la consegna.

Oltre agli *affaires* editoriali le lettere contengono anche questioni puramente accademiche. È questo il caso di una missiva<sup>30</sup> di Wicar sull'importanza della cattedra di ornato per l'Accademia di San Luca inviata a Betti per essere corretta in vista della pubblicazione sul "Giornale Arcadico"<sup>31</sup>. Proprio come era successo poco tempo prima con le riflessioni sull'istituzione della cattedra di paesaggio<sup>32</sup>, l'artista proponeva di riportare gli insegnamenti accademici a un sistema normativo chiaro e di valori etici mutuati dall'antichità<sup>33</sup>. Al testo pubblicato sul periodico si deve aggiungere una riflessione che, trasmessa al letterato troppo a ridosso della pubblicazione, è rimasta manoscritta<sup>34</sup> e interessa per l'analogia tra la composizione pittorica di soggetto storico e la composizione degli ornati architettonici.

Wicar dialoga con Betti anche riguardo altre questioni teoriche come nella risposta al "Quesito all'Accademia delle Belle Arti di S. Luca in Roma sopra la Patria di Raffaello del Colle"35, o ancora sulla necessità di invitare l'artista prussiano Christian Daniel Rauch alla seduta accademica indetta per giudicare le sculture del deposito Torlonia<sup>36</sup>. Alla morte di Raffaello Morghen è Wicar a comunicare al segretario le

- 27 Appendice documentaria, A.76.7-8.
- 28 S. Betti, Belle Arti, "Diario di Roma", supplemento del 4 maggio 1831, p. 7.
- 29 Appendice documentaria, A.76.7-9.
- 30 Ivi, A.76.7-1.
- 31 J.B. Wicar, *Della cattedra dell'ornato*, "Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti", XXXVII, 1828, pp. 358-360.
- 32 Id., Alcune riflessioni sopra la proposizione fatta per lo stabilimento di una cattedra di paesaggio nelle scuole pubbliche destinate all'insegnamento delle belle arti, "Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti", XXXIII, 1827, pp. 220-223.
- 33 L. Gallo, L'insegnamento del paesaggio in ambito accademico tra Settecento e Ottocento, in Roma-Parigi: accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo, a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Pasquali, Roma 2016, pp. 49-52.
  - 34 Appendice documentaria, A.76.7-2.
  - 35 Ivi, A.76.8-3.
- 36 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.76.7-5, lettera di Jean Baptiste Wicar, 19 settembre 1829.

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 69







notizie sull'incisore, in una missiva tutt'altro che elogiativa, che inizia con un dotto *excursus* sulla storia dell'incisione per poi arrivare a tirare le somme sulla situazione degli artisti nell'Urbe, «che fanno questa professione come si fa quella di un calzolaro», la cui decadenza spetta al Morghen<sup>37</sup>, colpevole con le sue stampe di aver «castrato Raffaello nella sua Trasfigurazione, Andrea del Sarto nella sua Madonna del Sacco, Vandick nel suo cavallo, e possibilmente Leonardo da Vinci nella Cena», e alla stessa «accademia [che] ha una gran responsabilità circa allo studio del disegno»<sup>38</sup>. È però in veste di amico e non di cattedratico che il pittore gli preannuncia l'avvenuta nomina a segretario perpetuo e professore di storia e mitologia<sup>39</sup>.

### La cattedra di storia mitologia e costumi all'Accademia di San Luca

Severo sostenitore degli insegnamenti di Giuseppe Antonio Guattani<sup>40</sup>, al posto del quale era subentrato, il nuovo professore ritiene lo studio della mitologia e della storia così fondamentale per la formazione degli artisti da riuscire a precludere, dal 1832 in poi, la partecipazione ai prestigiosi concorsi annuali a tutti gli studenti non frequentanti le sue lezioni<sup>41</sup>, spostate dalla dimora privata di Guattani nei locali alla Sapienza<sup>42</sup>. Echi del provvedimento emergono nel primo dei *Tre discorsi detti agli alunni dell'Accademia romana di San Luca* nel 1832:

Chieggo bensì che mi sia permesso (se le poche facoltà dell'ingegno mi soccorrano) di discorrervi alquante cose sull'accompagnar le arti con gli studi delle lettere e delle scienze: il che molti stimano poter trascurare. Nol crediate, o giovani: i grandi della Grecia e dell'Italia pervennero a quell'altezza sia nella pittura e nella scultura, sia nell'archi-

70 VANDA LISANTI

<sup>37</sup> Simili posizioni sono prese anche dal primo allievo romano di Wicar, Francesco Giangiacomo, specializzato soprattutto nel campo dell'incisione. Cfr. I. Miarelli Mariani, Un allievo di Wicar, Francesco Giangiacomo, maestro di disegno alle scuole d'arte del San Michele, in Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo, Studi sul Settecento Romano, a cura di E. Debenedetti, II, Roma 2010, pp. 347-365 (352).

<sup>38</sup> Appendice documentaria, A.76.7-10.

<sup>39</sup> BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.76.7-6, lettera di Jean Baptiste Wicar, 9 marzo 1829.

<sup>40</sup> P.P. Racioppi, ad vocem, *Guattani*, *Antonio Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LX, Roma 2003. Come si ricorderà, Missirini aveva sostituito Guattani alla segreteria negli anni della malattia, e si era preso carico anche della cattedra di mitologia, di cui si conservano le lezioni, con un'impronta nettamente diversa da quella che darà Betti. Cfr. Leone, *Canova "Italia Gloria"*, cit. (vedi nota 7), p. 33.

<sup>41</sup> ASR, Camerlengato, Parte Seconda, Titolo IV, Antichità e Belle Arti, b. 219, fasc. 1797, verbale della congregazione del consiglio, 10 settembre 1832, pubblicato in P.P. Racioppi, "Per bene inventare e schermirsi delle altrui censure": Giuseppe Antonio Guattani e l'insegnamento di Storia, mitologia e costumi all'Accademia di San Luca (1812-1830), in Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma 2002, pp. 79-98 (97).

<sup>42</sup> P. Picardi, Spazi e strumenti didattici dell'Accademia di San Luca negli anni della restaurazione, in Ivi, pp. 169-205 (204).



tettura, principalmente perché ebbero cognizione di molte dottrine, e perché sulle carte degli storici, de' filosofi, de' poeti, degli eruditi vegliavano quelle notti, che dall'opera della mano aveano riposo. [...] Posero essi il loro studio principalmente nei classici: e tutti, massime pittori e scultori, ebbero in mente nelle loro opere di ritrarre alcun mirabile concetto di quegli scrittori più celebrati: il qual concetto dovrà pur aver presente chi guarda e giudica [...] Perciò amatissimi giovani, fate studio de' classici gran fonte delle arti belle: e singolarmente vi siano cari gli scrittori greci, latini, e italiani vostri: perciocché avendo sicura la mano al disegno, e coltivata la mente di buona dottrina, non potrà essere che non aggiungiate a gloriosa meta, schifando quella mediocrità che nelle arti non vuolsi né devesi tollerare<sup>43</sup>.

Le lezioni di Salvatore Betti sono tutte raccolte in un manoscritto inedito<sup>44</sup>, mentre un quaderno con la lista dei presenti alle lezioni settimanali è conservato nell'Archivio dell'Accademia di San Luca<sup>45</sup> e memorie degli insegnamenti si deducono anche dai temi assegnati per la prova di mitologia durante i concorsi scolastici<sup>46</sup>. Non potendo ancora adottare per i suoi alunni le *Lezioni di storia, mitologia e costumi* di Guattani, pubblicate postume nel 1838<sup>47</sup>, e di certo non in pieno accordo con le *Lezioni di mitologia ad uso degli artisti* di Giovanni Battista Niccolini<sup>48</sup>, Betti scrive delle lezioni che suddivide in due parti contenenti quindici e ventiquattro fascicoli ciascuna, iniziando a trattare per prima cosa le divinità greche e romane<sup>49</sup>. Seppur infatti a lui note dalla recensione che gli aveva indirizzato il Ranalli<sup>50</sup>, le lezioni di Niccolini dovevano risentire troppo l'apertura romantica del segretario dell'Accademia di Belle Arti di Firenze<sup>51</sup>, che

- 43 Scritti Vari di Salvatore Betti, Firenze 1856, pp. 141-149.
- 44 BNCR, Fondo Vittorio Emanuele, ms. 274, «Lezioni accademiche di mitologia autografe inedite del prof.e comm. Salvatore Betti».
- 45 AASL, vol. 67b, «Alunni della cattedra di storia, mitologia e costumi nell'Insigne e Pontificia Accademia Romana di San Luca. Salvatore Betti cattedratico», 1834-1873.
- 46 ASR, Camerlengato, Parte Seconda, Titolo IV, Antichità e Belle Arti, b. 219, fasc. 1777, «Atti del concorso scolastico e della Scuola del Nudo, allegato B» 1832; b. 225, fasc. 1998, «Atti del giudizio sul concorso scolastico, allegato C», 1833.
- 47 G.A. Guattani, Lezioni di storia, mitologia e costumi ad uso di coloro che si dedicano alle arti del disegno; dettate agli alunni delle scuole della Pontifica Accademia Romana di S. Luca delle Belle Arti dal ch. Giuseppe Antonio Guattani, Roma 1838.
- 48 G.B. Niccolini, Lezioni di mitologia ad uso degli artisti dette da Giovan Battista Niccolini nella Reale Accademia delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1807-1808, Firenze 1855.
- 49 «Lezioni accademiche di mitologia», ms., cit. (vedi nota 44), c. 3*r*. La prima lezione verte su Saturno e presenta uno schema che si ripeterà: prima viene affrontata la mitologia e i testi letterari, poi i miti minori legati alla divinità, in terza battuta i templi e le architetture dedicate al dio, e infine sono riportati esempi di opere in grado di avvertire gli artisti sugli errori e gli anacronismi che possono commettere nelle raffigurazioni.
- 50 F. Ranalli, Lezioni di Mitologia ad uso degli Artisti, dette da Gio. Batt. Niccolini [...] Lettera al Prof. Salvatore Betti, "Archivio Storico Italiano", II, 1855, pp. 167-174.
- 51 P. Barocchi, Storia Moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti. Dai neoclassici ai puristi (1780-1861), I, Torino 1998, p. 8.

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 71







esaltando le qualità sentimentali ed evasive della finzione mitologica si allontanava dall'insegnamento che s'intendeva proporre all'accademia romana, dove si privilegiava l'ideologia della trasposizione storica e il valore allegorico. Le intenzioni del letterato emergono da una lettera del 27 settembre 1832 indirizzata a Luigi Biondi:

Perché io le fo [le lezioni] per ogni condizione d'artisti: e perciò mi studio di recar loro innanzi con brevi ma utili considerazioni non solo i più bei monumenti dell'antichità greca e latina, ma anche i più bei passi de'classici: talché ho sempre tra le mani non pure Omero, e Pindaro, ed Esiodo, e Virgilio, ed Orazio: ma e Pausania, e Plinio, e il Passeri, e il Gori, e il Buonarroti, e il Visconti, e il Winckelmann, e il Zoega, e il Millin, e il Zannoni e che so io. Ho posto in ciò qualche gloriola: e tu me la perdonerai: tu che vorrò mio giudice quando io, come penso, le stamperò<sup>52</sup>.

Scorrendo le oltre quattrocento carte del manoscritto, si capisce come Betti avesse ovviato al problema tanto lamentato negli anni di insegnamento da Guattani, quello cioè dell'assenza di una raccolta grafica a disposizione dell'accademia utile all'insegnante per mostrare iconografie, vestiti, architetture, celebri monumenti, dipinti o sculture che aiutassero i giovani studenti ad assimilare le lezioni teoriche nella pratica artistica. Anziché "sciupare" la sua collezione di stampe come aveva fatto il suo predecessore<sup>53</sup>, Betti rimanda gli alunni alle pubblicazioni a stampa illustrate<sup>54</sup>, facilmente reperibili e sicuramente più economiche rispetto al progetto di formare una raccolta grafica a uso dell'accademia, ma, cosa più importante, realizzate già con lo scopo di essere utili allo studioso e all'artista più che al collezionista. È proprio negli anni in cui Betti inizia a insegnare mitologia infatti che grazie alla *Calcografia* di Giuseppe Longhi (1830)<sup>55</sup> si afferma l'idea che vede nella stampa di traduzione a contorno l'unica pratica in grado di restituire fedelmente l'opera originale<sup>56</sup>. Nelle *Lezioni* i rimandi ai repertori illu-

72 VANDA LISANTI

<sup>52</sup> Cit. in Rati, Il carteggio Betti-Biondi, cit. (vedi nota 9), p. 228.

<sup>53</sup> Racioppi, "Per bene inventare e schermirsi delle altrui censure", cit. (vedi nota 41), p. 86.

<sup>54</sup> Un elenco dei libri utilizzati per le lezioni esisteva, come ricordato da una relazione, ma purtroppo non si è conservato insieme a essa. AASL, *Prot. 2580, Inventari*, «Relazione indirizzata a Gaspare Salvi, presidente della pontificia Accademia di S. Luca», 5 marzo 1834: «Alcuni libri appartenenti all'Archivio o alla Libreria si trovano oggi presso il sig. Segretario professore di Mitologia, Storia e Costumi, ma il lodato sig. Professore ne ha con somma diligenza formato le note munite di sua firma, e dopo che ne avrà fatto quell'uso che gli è necessario per la sua catedra potranno essi libri essere riposti nel luogo ove sono notati nell'Elenco». Cfr. G. Scano, *La biblioteca accademica e la biblioteca Sarti*, in Pietrangeli, *L'Accademia Nazionale*, cit. (vedi nota 8), pp. 407-414.

<sup>55</sup> G. Longhi, La Calcografia propriamente detta, ossia l'Arte di incidere in Rame, coll'acquaforte, col Bulino, e colla Punta. Ragionamenti letti nelle adunanze dell'I.R. Istituto delle Scienze, Lettere ed Arti del Regno Lombardo-Veneto, Milano 1830.

<sup>56</sup> Su questo tema si rimanda al fondamentale saggio di E. Spalletti, La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930), in Storia dell'arte italiana, Materiali e Problemi, L'artista e il pubblico, Torino 1979, pp. 417-448; e nello specifico a E. Bertinelli, Giuseppe Longhi e il dibattito sull'incisione agli inizi dell'Ottocento, "Rassegna di studi e notizie", XX, 1996, pp. 127-193.



strati sono precisi e innumerevoli: per ogni divinità viene suggerita un'iconografia che cambia a seconda del racconto mitologico da rappresentarsi, di cui puntualmente sono riportati degli esempi visibili nei musei romani, il Chiaramonti, il Pio-Clementino, il Vaticano e il Capitolino sono quelli citati più spesso, ma si incontrano anche gli Uffizi e le collezioni private come quelle Albani, Ludovisi e Poniatowski, e la loro traduzione nelle pubblicazioni a stampa.

Così ad esempio per rappresentare Cibele viene presa come modello la tavola della *Galerie Mytologique* di Aubin-Louis Millin<sup>57</sup>, mentre per Giove il riferimento è *Il Museo Pio Clementino* di Giovan Battista Visconti<sup>58</sup>; per Giunone, in particolare per la rappresentazione della pettinatura e dei gioielli, è menzionata espressamente la tavola del busto della dea nelle *Illustrazioni de' monumenti scelti borghesiani* di Ennio Quirino Visconti<sup>59</sup>; e ancora per Nettuno saranno invece chiamate in causa le *Rovine della Città di Pesto detta ancora Poseidonia* di Paolo Antonio Paoli contenenti sessantacinque tavole dei migliori incisori del tempo tra cui Giovanni Volpato e Francesco Bartolozzi<sup>60</sup>.

La lezione più ricca di informazioni e riferimenti è quella su Apollo, in cui il letterato include nel discorso anche la contemporaneità, non trattenendosi dal citare la discussione sull'iconografia della statua dell'allora galleria reale di Firenze «discorsasi dottamente dal Tambroni» e illustrata, tra gli altri, nella *Galleria Omerica* di Francesco Inghirami e nella *Reale Galleria di Firenze illustrata* di Giovan Battista Zannoni<sup>61</sup>. Focalizzando buona parte della spiegazione sull'*Apollo del Belvedere* conclude la dissertazione con l'apologia del canone classicista in voga all'accademia, celebrando le opere di Raffaello e Michelangelo e subito dopo quelle di Canova e Thorvaldsen<sup>62</sup>.

Nella seconda parte del corso dedicata ai miti si trova un altro esempio, se possibile ancora più calzante, del canone dei contemporanei che Betti offriva ai suoi alunni per trarne ispirazione. Narrando il mito di Amore e Psiche, dopo aver citato come di consueto le statue classiche che erano visibili a Roma, il letterato fornisce una serie di nomi

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 73

ANNALI 2021.indd 73 (a) 07/02/22 11:52





<sup>57 «</sup>Lezioni accademiche di mitologia», ms., cit. (vedi nota 44), c. 12v. Cfr. A.L. Millin, Galerie Mythologique, recueil de monuments pour servir à l'étude de la mythologie, de l'histoire de l'art, de l'antiquité figurée, et du langage allégorique des anciens avec 190 planches gravées au trait [...] par A.L., Millin, Paris 1806.

<sup>58 «</sup>Lezioni accademiche di mitologia», ms., cit. (vedi nota 44), c. 17v. Cfr. Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambattista Visconti prefetto delle antichità di Roma, Roma 1782-1807.

<sup>59 «</sup>Lezioni accademiche di mitologia», ms., cit. (vedi nota 44), c. 26v. Cfr. Illustrazioni de' monumenti scelti borghesiani già esistenti nella villa sul Pincio di Ennio Quirino Visconti date ora per la prima volta in stampa dal Cav. Gio. Gherardo De Rossi e da Stefano Piale, Roma 1821.

<sup>60 «</sup>Lezioni accademiche di mitologia», ms., cit. (vedi nota 44), c. 31r. Cfr. P.A. Paoli, Rovine della città di Pesto detta ancora Posidonia, Roma 1784.

<sup>61 «</sup>Lezioni accademiche di mitologia», ms., cit. (vedi nota 44), c. 34v ss. Cfr. F. Inghirami, Galleria Omerica o raccolta di monumenti antichi: per servire allo studio dell'Iliade e dell'Odissea, Fiesole 1829-1836; Reale Galleria di Firenze Illustrata, Firenze 1817-1831.

<sup>62</sup> Dell'artista danese è celebrato anche il *Mercurio* (1818, Copenhagen, Thorvaldsens Museum) secondo Betti da prendere a esempio soprattutto per la sintesi iconografica che in un solo marmo consente di narrare tutta la favola di Giove e Argo. «Lezioni accademiche di mitologia», ms., cit. (vedi nota 44), c. 75v.



di artisti «allievi del divino Raffaele e cioè il Canova, il Thorwaldsen, il Camuccini, il Tenerani, il Gibson, il Bienaimé»<sup>63</sup>.

L'unica traccia di Thorvaldsen che il fondo conserva, ricorda il supporto dell'artista danese per Luigi Bienaimé durante la seduta che avrebbe stabilito la nomina ad accademico di merito per la classe di scultura, presieduta da Gaspare Salvi nel marzo del 1836<sup>64</sup>. Il biglietto è la riconferma della fazione classicista trionfante in accademia ed evidentemente espressa nelle *Lezioni* da Betti all'alba della presidenza di Tommaso Minardi<sup>65</sup> (1837), anche grazie al ruolo svolto dal segretario. Nello stesso 1836 alle cattedre di pittura e disegno succedono i nuovi eletti Filippo Agricola e Giovanni Silvagni, entrambi profondamente classicisti e legati a Betti da rapporti di amicizia.

La corrispondenza con i professori di pittura: Filippo Agricola e Giovanni Silvagni

In qualità di coadiutore esercente con successione alla cattedra di pittura<sup>66</sup>, della quale a partire dal 1839 sarà titolare, Filippo Agricola scrive a Betti ben sessantasette lettere (1821-1857). La prima occasione che li vede uniti è la celebrazione del Cinquecentenario della morte di Dante a Ponte Milvio nel 1821<sup>67</sup>, per la quale Betti è incaricato di comporre l'iscrizione del busto del poeta, realizzata poi in marmo da Agricola. Alla fine dell'evento il pittore presenta il disegno «di un monumento da erigersi al Alighieri», successivamente passato in collezione Primoli e rintracciato oggi al Museo Napoleonico di Roma (fig. 4). Il disegno mostra solo la facciata principale del monumento, che doveva innalzarsi su un basamento circolare e, attraverso quattro facciate ospitanti le allegorie della Poesia, della Teologia, della Filosofia e della Storia, culminare nella scultura a tutto tondo del poeta. Il disegno piace così tanto che il conte Kossakowski<sup>68</sup> ne fa trarre un'incisione, poi resa nota in una lettera che descrive le celebrazioni dantesche sul "Giornale Arcadico"<sup>69</sup>.

<sup>63</sup> Ivi, c. 165υ.

<sup>64</sup> BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.73.16, lettera di Berthel Thorvaldsen, 8 marzo 1836

<sup>65</sup> S. Susinno, Gli affreschi del Casino Massimo in Roma. Appunti per un quadro di riferimento nell'ambiente romano, in I Nazareni a Roma, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 gennaio-22 marzo 1981), a cura di G. Piantoni e S. Susinno, Roma 1981, pp. 369-373, ripubblicato in L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione, Cinisello Balsamo 2009, pp. 19-27.

<sup>66</sup> S. Gnisci, Agricola Filippo, in La pittura in Italia. L'Ottocento, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, II, pp. 658-659; Id., Filippo Agricola, in Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 20 febbraio-3 maggio 1992), a cura di R. Barilli, Milano 1992, pp. 251-252.

<sup>67</sup> Appendice documentaria, A.56.32-1.

<sup>68</sup> Sulla figura del segretario d'ambasciata a Roma si veda I. Fiumi Sermattei, R. Regoli, *Il conclave del* 1823 e *l'elezione di Leone XII*, Ancona 2016, pp. 101-106.

<sup>69</sup> L. Biondi, Onori parentali a Dante, nel compiere dell'anno cinquecentesimo dopo la morte di lui, lettera di Luigi Biondi al suo Giulio Perticari, "Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti", XI, 1821, pp. 368-387 (368). L'informazione è ricordata anche da una memoria in cui il pittore si rammarica del mai com-



È ancora il tema dantesco che li fa incontrare nell'anno successivo. Il letterato scrive nel 1822 un commento elogiativo<sup>70</sup> al *Dante e Beatrice* appartenente al ciclo delle più celebri coppie della letteratura italiana realizzato da Agricola per Melchiorre Missirini, e acquistato dalla duchessa Guglielmina di Sagan nel 1826<sup>71</sup>. Anch'ella amica di Betti, sarà pochi anni dopo ritratta da Agricola nell'eloquente atto di «indicare con la [mano] destra due volumi [...] nei quali leggonsi i nomi di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso»<sup>72</sup>.

È sempre a questo circolo di amanti di letteratura dantesca che va ricondotta la *Vergine in atto di adorare il Figliuolo* eseguita da Agricola per il Marchese Gian Giacomo Trivulzio, figura di primissimo piano della cultura ambrosiana tra Età Napoleonica e Restaurazione<sup>73</sup>, che già nel gennaio del 1824 aveva ottenuto il diploma di socio onorario dell'accademia grazie al sostegno dello stesso Agricola<sup>74</sup>. In un biglietto, l'artista chiede al segretario di recarsi in visita al suo studio per mostrargli il dipinto «del nostro illustre amico»<sup>75</sup>, oramai scrivendogli in tono più che affettuoso<sup>76</sup>. Una serie di missive

piuto monumento ad Antonio Canova. Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 5350, «Documenti riguardanti Filippo Agricola. Notizie sul processo del monumento a Canova», c. 12r: «Filippo Agricola a [sic] immaginato in Architettura due monumenti, uno a Dante, l'altro a Canova, quello di Dante fu pubblicato con lettera al Giulio Perticari da Luigi Biondi». Il manoscritto è citato per la prima volta in A. Crielesi, *Il pittore Filippo Agricola: alcuni inediti per un doveroso riscatto*, "Strenna dei Romanisti", 2019, pp. 119-140 (128).

70 S. Betti, Filippo Agricola romano, accademico di San Luca, "Giornale Arcadico di scienze, lettere ed arti", XIII, 1822, pp. 428-433.

71 Il ciclo si completava dei duplici ritratti di *Petrarca e Laura* (1817), *Tasso ed Eleonora* (1823), *Ludovico Ariosto e Alessandra* (1823). Cfr. S. Susinno, in *Risorgimento greco e filellenismo italiano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 25 marzo-25 aprile 1986), a cura di C. Spetsieri Beschi, E. Lucarelli, Roma 1986, p. 316, n. 51. La commissione del primo dittico è oggetto di alcune lettere del 1817 inviate da Missirini ad Agricola, e da Leopoldo Cicognara a Missirini, studiate e trascritte in F. Leone, *Melchior Missirini* (1773-1849) storico e critico dell'arte. Il dibattito artistico tra Roma e Firenze nella prima metà del XIX secolo, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici e ambientali, Università degli Studi di Milano, XVII ciclo, a.a. 2003-2004, tutor F. Mazzocca, I, pp. 38-39, 109, 164. Sul dittico rappresentante *Tasso ed Eleonora* cfr. Appendice documentaria, A.56.32-6,10.

72 G. Servi, Ritratto della principessa Caterina Guglielmina duchessa di Sagan dipinto dal cav. Filippo Agricola, Roma 1835, p. 5. Il ritratto risulta oggi disperso.

73 A. Squizzato, *Trivulzio e Poldi Pezzoli. Il collezionismo come vocazione di famiglia*, in *Gian Giacomo Poldi Pezzoli. L'uomo e il collezionista del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2011-13 febbraio 2012) a cura di L.M. Galli Michiero e F. Mazzocca, Torino 2011, pp. 42-50. In una lettera di Niccolini a Betti è citata anche Rosina Trivulzio («la Poldi-Trivulzio») nel cerchio di conoscenze tra i due. BNCR, *Fondo autografi*, «Carteggio Salvatore Betti», A.69.18-1, lettera di Giovanni Battista Niccolini, 11 aprile 1842.

74 AFT, Carteggi, b. Gian Giacomo Trivulzio, f. Beatrice Serbelloni, n. 10, ff. 1*v-2r*, lettera del 7 febbraio 1824, trascritta in P. Pedretti, *Letteratura e cultura a Milano nel primo trentennio dell'800: Gian Giacomo Trivulzio editore e bibliofilo*, tesi di dottorato in Scienze storiche, filologiche e letterarie dell'Europa e del Mediterraneo, Università Cattolica del Sacro Cuore, XXIV ciclo, a.a. 2010-2011, tutor C. Bearzot, pp. 85-86.

75 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.56.32-2, lettera di Filippo Agricola, 15 novembre 1829.

76 I due si conoscono nel gennaio 1824 a Roma e da subito danno vita a un carteggio su questioni dantesche, di cui alcune lettere verranno pubblicate poi sul "Giornale Arcadico". Lettere del marchese Gio, Giacomo Trivulzio, accademico corrispondente della crusca al cav. Salvatore Betti, "Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti", CXXVII, 1852, pp. 124-170. Nel 1827 il filologo invia da Milano a Roma una copia della sua edizione del Convivio emendata e una della Vita Nova. Pedretti, Letteratura e cultura a Milano, cit. (vedi nota 74) pp. 314-315, 318.



ANNALL 2021 indd 75



07/02/22 11:52



degli anni trenta esplicitano il rapporto di amicizia tra un indaffaratissimo Agricola tutto intento negli studi dal vero<sup>77</sup> e i continui favori del segretario, che viene spesso ringraziato per l'attività di promozione dei quadri di Agricola sulla stampa dell'epoca<sup>78</sup>.

A questi anni risale il taccuino<sup>79</sup> del pittore conservato presso la Bibliotheca Hertziana di Roma e contenente annotazioni, schizzi e notizie dei suoi viaggi. Nell'estate del 1832 visita Venezia, dove conosce Leopoldo Cicognara e il conte Antonio Diedo<sup>80</sup>, con i quali stringe amicizia e grazie a loro, come ricorda una missiva del dicembre dello stesso anno<sup>81</sup>, ottiene la nomina a socio onorario dell'Accademia di Belle Arti della città lagunare. I viaggi saranno fondamentali per lo studio dei maestri e del colore, qualità per la quale Agricola è amato, e che sarà in grado di istillare negli alunni all'accademia, dove collabora assiduamente con Betti. Ne sono prova le lettere che riguardano i Concorsi Clementini<sup>82</sup> e l'insegnamento alla Scuola del Nudo<sup>83</sup>. Tra le tante notizie che emergono dal carteggio, particolare interesse rivestono quelle «intorno a Polidoro» 84, la richiesta 85 di esporre il busto di Pio IX realizzato da Camillo Pistrucci<sup>86</sup> nella Sala del Popolo durante la mostra dei modelli per il monumento a Gregorio XVI, il biglietto riguardante «l'affare della vendita della Galleria Camuccini» 87, e il giudizio di Agricola su «quale delli Profeti dipinti dal Buonaroti nella Cappella Sistina sia il più reputato presso gli artisti», in cui l'Ezechiele michelangiolesco è paragonato all'Isaia di Raffaello utilizzando l'incisione di Giuseppe Cereda, che «non dà la idea di quel bellissimo quadro» 88.

77 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.56.32.3,4,5,7, lettere di Filippo Agricola.

78 Appendice documentaria, A.56.32-8.

79 Roma, Biblioteca Hertziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, ms. Ca-AGR 80-4320, «Taccuino di disegni e appunti di viaggio». Sia il fronte sia il retro della coperta del taccuino presentano una decorazione a foglie di vite e le iniziali del pittore incise «F.A.» Cfr. Crielesi, *Il pittore Filippo Agricola*, cit. (vedi nota 69), p. 126.

80 Ivi, ff. 4r, 10r.

81 Appendice documentaria, A.56.32-6.

82 Ivi, A.56.33-2,3.

83 Ivi, A.56.33-8. Filippo Agricola diresse l'Accademia del Nudo per cinque volte dal 1836 al 1848. L. Pirotta, *I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, "Strenna dei Romanisti", 30, 1969, pp. 326-334.

84 Appendice documentaria, A.56.33-7.

85 Ivi, A.56.34-5.

86 La scultura, pensata in origine per l'Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, è oggi conservata nel Museo del Risorgimento della stessa città. Il successo riscosso è ricordato dalla visita del pontefice nello studio dello scultore, da un sonetto, e da diverse fonti iconografiche che immortalano la fastosa cerimonia di inaugurazione. Tra di esse segnaliamo il dipinto di Sante Nucci in cui compare anche il duca Torlonia (Bologna, Fondazione CaRisBo), e l'acquerello di Contardo Tomaselli e Onofrio Zanotti che restituisce l'allestimento dell'Aula Magna degli artisti quando l'opera era ancora in situ, prima che venisse sostituita nel 1859 dal busto di Vittorio Emanuele II in tempo per la proclamazione dell'Unità d'Italia. Cfr. La Biblioteca comunale di Bologna all'archiginnasio. Il 160° di apertura al pubblico nell'antica sede dell'università, catalogo della mostra digitale (Archiweb, raccolte digitali della Biblioteca dell'Archiginnasio, 2006) a cura di V. Roncuzzi e S. Saccone, Bologna 2006, II, 11, http://badigit.comune.bologna.it/mostre/160/home160.htm (consultato il 1° ottobre 2021).

87 Appendice documentaria, A.56.36-1.

88 Ivi, A.56.37-10. Cfr. Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica, catalogo della mostra (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, 1985), a cura di G. Bernini Pezzini e S. Massari, Roma 1985, p. 147.



Mentre Agricola viene nominato professore di pittura, a Giovanni Silvagni<sup>89</sup> nel 1836 è affidata la cattedra di teoria del disegno. Forte del nuovo incarico e delle numerose nomine ricevute dalle accademie di tutta la penisola, in questi anni il pittore romano è impegnato nella direzione di due enormi progetti editoriali: la *Descrizione del Campidoglio* di Pietro Righetti (1833-1836), e l'*Iconografia storica degli ordini religiosi e cavallereschi* (1836-1847)<sup>90</sup>. È per il suo tramite che lo stampatore romano stringe rapporti con l'Accademia di San Luca, e nel 1844 ne richiede l'associazione per le sue imprese editoriali<sup>91</sup>.

Le trentatré lettere conservate nel carteggio Betti infatti si concentrano negli anni appena successivi, tra il 1844 e il 1846, quando l'artista ricopre il suo primo incarico di presidenza<sup>92</sup>. Oltre a biglietti e note che attestano la continua frequentazione tra i due, nel fondo spiccano le missive in cui Silvagni sollecita i consigli di Betti su i più vari affari accademici tra cui la richiesta di un modello di nudo per la classe di scultura<sup>93</sup>, il progetto della facciata della Basilica di San Paolo e una perizia di due dipinti da acquistarsi da «un proprietario de botteghino de Lotti» <sup>94</sup>, nonché il giudizio del letterato sul ritratto del pontefice Pio IX realizzato nel 1848<sup>95</sup>.

Il rapporto con gli artisti spagnoli pensionados a Roma e le lettere di Antonio Solá

Tra gli anni trenta e quaranta è da datarsi l'attività più intensa di Salvatore Betti, che si fa promotore anche dei rapporti tra l'accademia e gli artisti stranieri, arrivando a rivestire l'importante ruolo di referente soprattutto per la comunità dei *pensionados* spagnoli e cattolici di stanza a Roma<sup>96</sup>.

Le quarantanove lettere scambiate tra il 1831 e il 1848 con lo scultore catalano Antonio Solá testimoniano questi rapporti culturali, diventando più assidue durante

89 Sul pittore si veda per la biografia A.L. Genovese, ad vocem *Silvagni, Giovanni*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCII, Roma 2018; per il ruolo nel panorama artistico romano di quegli anni C. Mazzarelli, *L'esemplarità di Roma: prassi e funzioni delle copie pittoriche*, in *Roma en México, México en Roma. Las Academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo*, catalogo della mostra (Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, 6 dicembre 2018-28 aprile 2019), a cura di G. Capitelli e S. Cracolici, Roma 2018, pp. 57-72 (in particolare pp. 69-70); e ivi la corrispondenza pubblicata a cura di Stefano Cracolici (pp. 316 ss.).

90 V. Lisanti, I cataloghi illustrati del Museo Capitolino nell'Ottocento e l'équipe di artisti per la "Descrizione del Campidoglio" di Pietro Righetti e Filippo Gerardi (1833-1836), atti del convegno La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo (Chieti 2021), in corso di stampa.

91 Appendice documentaria, A.79.13-6.

92 La nomina gli viene rinnovata nel 1849 durante la Repubblica Romana, alla quale Silvagni è tra i primi – e i pochi – ad aderire, adesione peraltro sempre rimandata e quindi di fatto mai avvenuta da parte dello stesso Betti. B. Silvagni, "Gurgumella". Accademico romano dell'Ottocento, "Strenna dei Romanisti", 39, 1978, pp. 439-449; cfr. A. Villari, Roma 1849, in Maestà di Roma, cit. (vedi nota 6), pp. 235-239 (238).

93 Appendice documentaria, A.79.13-8.

94 Ivi, A.79.14-5.

95 Ivi, A.79.15-2.

96 C. Brook, Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento; preistoria di un'accademia, Roma 2020.



il triennio di presidenza di Solá tra il 1838 e il 1840<sup>97</sup>. L'artista aggiorna il segretario sulla sua permanenza a Madrid comunicandogli di aver «passato d'officio la nomina di Direttore dei Pensionati Spagnuoli in Roma» che lo «restituisce alla Capitale del Mondo Artistico e vicino a molti amici tra li quali il mio caro Betti è dei primi» e non lasciandosi sfuggire la meraviglia provata durante la visita al «museo di pitture di Madrid, una cosa sorprendente, per la grandissima quantità di capi d'opera che rinchiude, e per il suntuoso edificio» <sup>98</sup>.

Solá, coinvolto nella vita quotidiana dell'accademia romana sin dal 1816<sup>99</sup>, incoraggia i pensionati spagnoli a frequentare le lezioni di mitologia e costumi di Betti, chiedendone i permessi di ammissione nelle sale di San Luca al Camerlengo<sup>100</sup>, e in qualche caso avvantaggiandone l'ammissione alla Scuola del Nudo<sup>101</sup>. Al letterato vengono di continuo chiesti pareri sulle opere condotte dalla comunità iberica a Roma: nel 1837 per esempio lo scultore informa Betti che Pablo Milá y Fontanals<sup>102</sup> «amarebbe farli vedere una sua composizzione, acciò ella possa darli qualche valevole consiglio intorno alla parte archeologica o del costume»<sup>103</sup>. Lo stesso Solá chiederà il parere di Betti su una delle due statue realizzate per Alessandro Torlonia<sup>104</sup>, visibili nello studio dell'artista ancora nel 1841<sup>105</sup>.

Già dal 1834 Betti era diventato accademico d'onore della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, proprio grazie alla mediazione di Solá e di José de Madrazo, quest'ultimo incaricato dell'ambasciata da farsi ad Arturo Lopez Marcial, segretario dell'accademia madrilena<sup>106</sup>. La lettera che annunciava a Betti la sua nomina d'altronde dimostra lo stretto legame che c'era tra il letterato e questa piccola comunità, considerando che a recapitarla era stata la sorella di Ponciano Ponzano<sup>107</sup>. Purtroppo il fondo

97 Id., Canova e gli scultori spagnoli del primo Ottocento: la figura di Antonio Solá artista "romanizzato", in Il primato della scultura. Fortuna dell'antico, fortuna di Canova, atti della II settimana di Studi Canoviani, a cura di M. Pastore Stocchi, Bassano del Grappa 2004, pp. 293-308 (301).

98 Appendice documentaria, A.76.19-1. Cfr. C. Chocarro Bujanda, *Antonio Solá, Salvatore Betti y el "saber ver la escultura"*, in *Pulchrum. Scripta varia in honorem M.a Concepción García Gainza*, Pamplona 2011, pp. 212-220.

99 La bellesa ideal. Antoni Solá (1780-1861). Escultor a Roma, a cura di P. Vélez e A. Riera, "Quaderns del Museu Frederic Marès", 15, 2009.

100 Appendice documentaria, A.76.19-2.

101 Ivi, A.76.19-3.

102 C. Brook, La fortuna dei Primitivi italiani nella cultura catalana dell'Ottocento: il caso di Pablo Milá y Fontanals, "Annali di critica d'arte. Nuova serie", II, 2018, pp. 343-357.

103 Appendice documentaria, A.76.19-4.

104 C. Brook, Storia di una presenza: gli artisti spagnoli a Roma nella prima metà dell'Ottocento, "Ricerche di storia dell'arte", 68, 1999, pp. 17-30 (26-27).

105 Appendice documentaria, A.76.20-9. Cfr. H. Le Grice, Walks through the studii of the sculptors at Rome, I, Roma 1841, p. 86.

106 La nomina è proposta e accettata il 1° marzo 1834, come si evince dai documenti conservati a Madrid, ARABSF, *Nombrados académicos de honor*, 1-40-7; *Actas de sesiones particulares*, 1834, cc. 337*v*-338*r*, per il reperimento dei quali si ringrazia Esperanza Navarrete Martínez.

107 Appendice documentaria, A.76.22-2.



conserva solo un biglietto di Ponzano, in cui il segretario è invitato nello studio a Piazza di Spagna per vedere il ritratto della regina Isabella oggi conservato nei depositi del Museo del Prado<sup>108</sup> «onde sentire come altre volte il suo parere»<sup>109</sup>.

Dalle pagine dell'"Ape Italiana delle Belle Arti" è evidente il legame tra la comunità di artisti spagnoli e il segretario, che commenta tutte le loro opere nella rivista: la *Strage degli Innocenti* di Solá (1835, XXXV), *Ercole e Diomede* (1838, VI) e *Ulisse riconosciuto da Euriclea* di Ponzano (1838, XV), *Nesso e Deianira* di Manuel Vilar (1840, XXXIII). Gli artisti catalani erano giunti a Roma in un periodo fondamentale per il purismo. Tutti gravitanti nell'orbita minardiana<sup>110</sup>, con Antonio Solá, che nel 1838 aveva sostituito il maestro faentino alla presidenza dell'accademia, si erano distanziati dal classicismo neocinquecentista espresso nello stesso anno dai professori di disegno e pittura Giovanni Silvagni e Filippo Agricola. È forse anche alla luce di queste differenze d'intendere la pratica artistica, che va interpretata una lettera di Solá invocante l'intervento di Betti «che faccia stare me ed il pallonaro [Filippo Agricola] nei rispettivi posti che ci competono» <sup>111</sup>.

I legami con il purismo pittorico e il ruolo di Betti nella seconda metà dell'Ottocento

Gli anni appena successivi alla collaborazione all'"Ape" vedono Betti avvicinarsi alle posizioni puriste sulla scia del suo contributo più originale, *L'Illustre Italia*, riconosciuto come l'ultima parola del classicismo di stampo purista nel dibattito accademico di metà secolo<sup>112</sup>. Pubblicata a Roma in due volumi nel 1841 e nel 1843 e successivamente accresciuta nell'edizione torinese del 1854, l'opera è una discussione in forma dialogica tra Betti e un pittore suo conoscente di nome Guglielmo, strenuo ammiratore di Leonardo e Raffaello, forse da identificarsi con Wilhelm Schadow<sup>113</sup>, unico autore dichiaratamente purista di cui il letterato aveva commentato l'opera nell'"Ape". Già suggeritore del soggetto per il *Parnaso* di Francesco Coghetti in Villa Torlonia<sup>114</sup>, Betti

- 108 Ponciano Ponzano Gascón, Isabella II, 1846, marmo, Madrid, Museo del Prado, inv. E000565.
- 109 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.75.37, lettera di Ponciano Ponzano, s.d.
- 110 C. Brook, Gli allievi catalani di Tommaso Minardi, in Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870), a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma 2012, pp. 335-347.
  - 111 Appendice documentaria, A.76.21-8.
- 112 M. Cardelli, I due purismi: la polemica sulla pittura religiosa in Italia 1836-1844, Firenze 2005, pp. 363-377.
- 113 S. Betti, *La veste di Giuseppe presentata a Giacobbe del Cav. Guglielmo Schadow*, "L'Ape Italiana delle Belle Arti", 1835, I, pp. 29-30. Cfr. I. Miarelli Mariani, *Friedrich Wilhelm Schadow*, in *Maestà di Roma*, cit. (vedi nota 6), p. 114.
- 114 B. Steindl, *Il tema degli «uomini illustri» a Villa Torlonia*, "Ricerche di Storia dell'Arte", XXVIII, pp. 169-181 (173-174); S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano 1991, II, p. 421.





diventerà definitivamente il portavoce di riferimento per la comunità degli artisti stranieri a Roma, che lo ascolteranno recitare un discorso, pervenutoci in forma manoscritta<sup>115</sup>, in onore del ritorno nell'Urbe di uno degli artisti che di più aveva marcato la stagione purista nel primo decennio del secolo, Christian Daniel Rauch<sup>116</sup>.

Nonostante questo evidente supporto del segretario per la fazione purista in accademia e le sue prese di posizione volte a mediare tra i cattedratici, Ernesto Ovidi imputa a Betti, «talora autocrate e talora troppo rigido sostenitore delle prerogative statutarie»<sup>117</sup>, gli attriti che allontanarono Tommaso Minardi dalla presidenza dell'istituzione dopo il 1837.

Le trenta lettere conservate nel carteggio ci restituiscono tuttavia un rapporto ben più amichevole tra il segretario e l'artista, iniziato prima del biennio di presidenza quando i due già dal 1815 si ritrovavano nella "nicchia" del Caffè Nuovo a discutere della *Commedia* dantesca<sup>118</sup>. Le missive sono più che altro biglietti e note che i due si scambiano riguardo la vita organizzativa quotidiana dell'accademia. Non mancano però alcuni brani che ricordano l'*annus horribilis* in cui Minardi era diventato presidente, con la diffusione dell'epidemia del colera a Roma nel luglio del 1837 e la conseguente chiusura di oltre due mesi delle scuole. Nell'agosto gli incontri all'accademia ancora avvenivano, nonostante il pittore non mancasse di raccomandare al segretario «ad avervi caro, che davvero la stagione è cattiva»<sup>119</sup>, di aggiornarlo sulla sua salute<sup>120</sup>, comunicandogli infine per prudenza la cancellazione della Congregazione Generale al fine di «limitare possibilmente il contatto»<sup>121</sup>.

La stima del maestro faentino per il segretario non si sgretolerà con i contrasti di Minardi in accademia, anzi, in una missiva del 1843 l'artista raccomanda uno studen-

115 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.82.23, Breve discorso recitato dal cav. Salvatore Betti, segretario perpetuo della pontificia accademia si San Luca, nel convito dato in Roma dagli artisti di tutte le nazioni al celebrissimo scultore sig. Barone Rauch, s.d. Gli elementi nel testo consentono di datarlo al 1842.

116 J. von Simson, *Christian Daniel Rauch*, Berlin 1996, pp. 16-20; cfr. *Kolloquium Skulptur des Klassizismus*, a cura di B. Kümmel, B. Maaz, K. Arndt, Bad Arolsen 2004.

117 E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma 1902, pp. 53, 261-262. Il biografo riconosce l'amicizia tra i due, e pubblica una lettera conservata nell'Archivio dell'Accademia di San Luca in cui Betti rinnova a Minardi la sua stima in occasione dell'abbandono dell'insegnamento di pittura da parte dell'artista nel 1854.

118 Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871), catalogo della mostra (Roma, 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983), a cura di S. Susinno e M.A. Scarpati, Roma 1982, I, p. 77. Si segnala inoltre un disegno di Minardi sul cui verso è una missiva di Betti risalente al 12 Marzo 1831 pubblicato da S. Ricci, Il Magistero purista di Tommaso Minardi (1800-1850). Il contributo dell'artista e della sua scuola al dibattito teorico sul primitivismo romantico, nella riforma della didattica accademica, per la diffusione in Europa de fenomeni di Revival, tesi di dottorato in Memoria e Materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, e musealizzazione, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, XXI ciclo, tutor E. Parlato, I, p. 276.

119 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.74.4-1, lettera di Tommaso Minardi, 15 agosto 1837.

120 Ivi, A.74.4-2, 1 ottobre 1837.

121 Ivi, A.74.5-4, s.d.





te al corso di mitologia «tanto più volentieri, che così veggo non sempre vane le mie esortazioni ai giovani ad erudirsi nei necessari studi siccome vane per lo più riescono. È una vera pena il veder tanti giovani dati alle belle arti e sì mal disposti in tutto, che a disonorarle sembrano fatti. Quando finirà questo flagello!»<sup>122</sup>.

Il rapporto tra Minardi e Betti, durato tutta la vita<sup>123</sup>, è documentato nel carteggio fino agli anni sessanta dell'Ottocento. Risale al 1864 un confronto sull'opera di Giuseppe Ignazio Montanari «poiché io come pittore (e potete ben immaginarlo) ne sono inespertissimo»<sup>124</sup>. Molto amico di Betti<sup>125</sup>, Montanari dedica a Minardi l'elogio riguardante il suo più affezionato concittadino, l'incisore Giuseppe Marri<sup>126</sup>. Infine, nello stesso anno l'artista scrive al segretario in occasione della ripubblicazione del suo celebre discorso del 1834<sup>127</sup>, facendogli presente la volontà di dedicare i suoi scritti all'accademia e pregandolo di correggerne la dedica<sup>128</sup>.

Successivamente, Betti continuerà a intervenire nel panorama artistico come portavoce ufficiale dell'Accademia di San Luca, occupandosi di redigere molte biografie e dissertazioni archeologiche, e apparendo come onorato dedicatario di numerose pubblicazioni relative a nuove scoperte sull'arte antica<sup>129</sup>. Dal 1857 al 1860 sarà presidente dell'Accademia Pontificia di Archeologia, che già a partire dagli anni trenta condivideva lo stesso tetto con l'Accademia di San Luca<sup>130</sup>. La dedica a Pio IX dell'opuscolo della seduta congiunta delle due accademie del 1854, diretta al pontefice dal principe Pietro Odescalchi, protettore di Betti fin dal suo arrivo nell'Urbe, conferma come fino alla metà del secolo il circolo classicista fosse profondamente penetrato nel tessuto istituzionale della città, le cui trame con gli artisti e il settore editoriale erano tessute sin dal lontano 1819 dal giovane Betti e dagli intellettuali del "Giornale Arcadico".

122 Ivi, A.74.4-7, 27 (s.m.) 1843.

123 Salvatore Betti alla morte dell'artista nel 1871 reciterà in accademia una commemorazione in suo onore, di cui non è stato possibile reperire il testo, e che desumiamo quindi non essere stata data alle stampe ma ricordata dalla sola testimonianza di Ernesto Ovidi (*Tommaso Minardi*, cit. [vedi nota 117], pp. 77 ss.).

124 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.74.4-9, lettera di Tommaso Minardi, 10 (s.m.) 1864.

125 Si veda la vasta corrispondenza tra i due in BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A 52-A 82. V. Corvisieri, ad vocem Montanari, Giuseppe Ignazio, in Dizionario biografico degli italiani, LXXV, Roma 2011.

126 G.I. Montanari, Elogio del professore Giuseppe Marri incisore, Ancona 1853. Cfr. Ovidi, Tommaso Minardi, cit. (vedi nota 117), pp. 81, 101.

127 Scritti del cavaliere Prof. Tommaso Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino alla sua decadenza pubblicati per opera di Ernesto Ovidi, Roma 1864, pp. 1-41.

128 BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», A.74.4-10, lettera di Tommaso Minardi, 7 novembre 1864.

129 Per una lista completa delle opere si rimanda a Scotti, Betti, Salvatore, cit. (vedi nota 1).

130 Le sedute comuni continuarono fino a quando nel 1845 le scuole di San Luca furono spostate nel nuovo edificio camerale a Ripetta. C. Pietrangeli, *I rapporti ottocenteschi tra l'Accademia di S. Luca e quella di Archeologia*, "Rassegna dell'Accademia Nazionale di San Luca", II, 1981, pp. 15-18.





In seguito all'Unità d'Italia il letterato sarà tra i pochi presenti alla congregazione generale straordinaria del 3 febbraio 1860 indetta dall'accademia per riaffermare la fedeltà dell'istituzione al governo pontificio e regio, disertata dalla maggior parte dei cattedratici. E ancora con la Breccia di Porta Pia, Betti sarà testimone contrario all'occupazione dei locali accademici da parte di un centinaio di giovani che «tolsero e gettarono nel Tevere lo stemma pontificio e il busto di Pio IX in gesso ch'era nella sala delle adunanze di Ripetta» 131.

Continuamente bersaglio del partito dei romantici dopo che Giovanni Gioacchino Belli gli aveva affibbiato in una serie di sonetti il soprannome di «Santi Petti» 132, con l'affermazione del Romanticismo il letterato perde la sua posizione di potere nel dibattito artistico pubblico e, dopo una vita passata al centro della scena accademica, durante la quale vede svolgersi sotto i suoi occhi gli avvenimenti di quasi un secolo, si spegne a Roma il 4 ottobre 1882.

Il comune lo celebra in un solenne funerale, a cui partecipano il sindaco con la giunta, la guardia civica, i pompieri, il clero, i membri dell'Accademia di San Luca e molti istituti scientifici e letterari<sup>133</sup>, che cercheranno di erigere un monumento in suo onore al Verano<sup>134</sup>. La quantità di necrologi usciti sui quotidiani ben restituisce il senso di vuoto lasciato dal letterato nella Roma di fine secolo. Più delle parole dedicategli da Giosuè Carducci su "La Domenica Letteraria" 135, è però interessante l'aspro ricordo del giornalista Raffaello Barbiera apparso su "L'illustrazione italiana" 136, corredato dall'effigie di Betti (fig. 5) tratta da una fotografia che il letterato aveva donato anni prima ad Angelo De Gubernatis. Il confronto tra l'incisione e una tela conservata presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (fig. 6) induce a riconoscere in quest'ultima il ritratto pittorico di Salvatore, e non, come finora creduto, quello del padre Teofilo<sup>137</sup>.

82 VANDA LISANTI

ANNALI 2021 indd 82 07/02/22 11:52





<sup>131</sup> L. Pirotta, L'Accademia di San Luca e gli avvenimenti del 1860-1862, "Strenna dei romanisti", 22, 1961, pp. 281-292 (292).

<sup>132</sup> L. Trenti, I letterati del Giornale Arcadico, in Leopardi a Roma, cit. (vedi nota 17), pp. 215-217.

<sup>133</sup> ASC, Titolario postunitario, titolo 6, b. 26, f. 48. Cfr. Notizie Diverse, Decessi, "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 237, 10 ottobre 1882, p. 4408.

<sup>134</sup> Salvatore Betti, "L'Unità Cattolica", 7 ottobre 1882, ripubblicato in Opuscoli religiosi, letterarj e morali, Modena 1882, XI, pp. 437-438.

<sup>135</sup> G. Carducci, Salvatore, cit. (vedi nota 11).

<sup>136</sup> R. Barbiera, Salvatore Betti, "L'Illustrazione italiana", 45, 1882, pp. 303-306.

<sup>137</sup> Il riconoscimento del ritrattato in Teofilo si deve a un'etichetta metallica posta alla base della cornice, non coeva all'esecuzione dell'opera, che a sua volta deriva dalla scritta rossa nell'angolo in alto a destra della tela dove è ben leggibile il cognome dell'effigiato («Betti»), ma non altrettanto l'iniziale puntata del suo nome letta alternativamente come una «T» o una «C» (C. Costanzi, Ritratto di Teofilo Betti, scheda OA 206131, 2003, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici delle Marche). La scritta, realizzata con un gessetto in una data non precisata, è presente sulla tela almeno dal 1945, quando l'allora conservatore dei Musei Civici di Pesaro, Gian Carlo Polidori, ne dà notizia nel dattiloscritto Inventario generale del patrimonio artistico di proprietà del Comune di Pesaro, 1945-46, Pesaro Musei Civici, Archivio, p. 193, n. 2890, per la cui segnalazione devo ringraziare Francesca Banini. Considerando le possibili interpretazioni della scritta e la data di acquisizione del dipinto da parte della biblioteca prossima alla scomparsa di Salvatore (1884), sono propensa a riconoscere quest'ultimo nel ritrattato. Sembra possibile infatti che al mo-



Oltre all'evidente linguaggio stilistico tardo ottocentesco espresso nel quadro, è visibile infatti come sia l'incisione sia il dipinto, essendo tra loro molto simili ma non esattamente identici, derivano dallo stesso prototipo, la fotografia che immortala il letterato negli ultimi anni della sua vita, quando ormai i suoi contemporanei lo considerano «un diamante fra le anticaglie de' nostri buoni nonni»<sup>138</sup>.

mento stesso dell'apposizione dell'iscrizione sulla tela si sia fatta confusione sul personaggio illustre da essa rappresentato, data l'importanza rivestita per l'istituzione sia da Cosimo, sia da Teofilo e infine da Salvatore. 138 G. Carducci, *Salvatore*, cit. (vedi nota 11).



# APPENDICE DOCUMENTARIA

## Nota introduttiva

Nella trascrizione si è cercato di attenersi il più possibile al documento originale e quindi si sono rispettati nella forma autografa la punteggiatura, le maiuscole e minuscole, gli accenti, le abbreviazioni e le forme grafiche presenti nel testo, evitando di segnalare nelle parentesi quadre gli errori grammaticali e ortografici per non appesantire la lettura delle missive. Quando all'interno delle lettere si sono incontrati dei brani citati si è scelto di riportarli con la stessa forma in cui appaiono nei manoscritti. Le note a margine sono pure trascritte tra parentesi quadre con l'indicazione "nota a margine".

----

BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», lettere di Jean Baptiste Wicar

# A.76.6-4

# Carissimo amico,

per aderire a Nuovo tratto di sua parziale bontà per me; Le mando secondo il Nostro convenuto una chiachera sul mio Temistocle da lei veduto ultimato nel mio studio, allo scuoprire facilmente in questo temerario l'estrema debolezza di un padre anche pei difetti di un suo figliuolo ma ella sa compatire, e sa che la mia intenzione è soltanto di obbedire ai suoi sempi, anche cecamente credo, che un bravo ma sugoso articolo #come V. S. li fa# nel più prossimo foglio di Roma converrebbe più che una lunga diceria, ma bramerei un dettaglio più esteso nel giornale arcadico di cui V. S. ha una parte si internamente e che si impegna con tanto valore.

Pregandola di riverirmi diffusame. il signor conte Biondi ed assicurandola della mia costante ed inalterabile amicizia

Gio Btta Wicar

Di Roma lì 28 Luglio 1826



## A.76.6-5

## Amico carissimo

Sono finalmente alla vigilia della mia partenza per Ravenna, ove mi porterò col quadro del Temistocle, che lei conosce, e sul quale avevo desiderato un piccolo suo cenno (ma piccolo) in un prossimo foglio di Roma acciochè del Sig. Rasponi fosse preveduto prima del mio arrivo. Se ella avrà commissione da darmi eccomi qua fino al giorno 10 dell'entrante 7embre, spero di vedere viaggio facendo i suoi amici. Mi lusingo che il sig. Cavaletto non avrà mancato di farle passare la lettera che a lei scrisse appena partito di Roma per Frascati, la prima volta, ad come ne erano convenuti, ma tratta circa alla descrizione del detto mio quadro del Temistocle, ma a V.S non deve ne può servire, ha in se tutto l'opportuno per comporre su questa tela un articoletto, che Missirini vorrebbe fare ma che finora ho impedito.

Miei rispetti affettuosi al conte Biondi, Adio, Lo abbraccio di cuore anzioso di sue notizie

Cav. Wicar

Roma Sabato lì 26 Agosto 1826

#### A.76.6-6

## Carissimo amico,

Ho ricevuto le sue 4 lettere, che non mancherò di rimettere in proprie mani alli rispettabilissimi professori a cui sono dirette. La ringrazio anticipatamente del vero piano che'ella mi ha voluto procurare nel procurarmi le conoscenze di Professori si degni, non ho poi parole per estimarle tutta la gratitudine che risento per il sublime articolo che si magistralmente si è degnato fare inserire nell'ultimo foglio di Roma esso dovrebbe far nascere dell'orgoglio in me se meritassi tanto ma conoscendomi mi servirà di sprone per meritarlo un giorno. Ho pranzato ieri con il Sig. Biondi, il quale mi ha confortato nel darmi ottime notizie di vostra salute e se mi riuscisse di poter dare una scappata di un momento alla Rufinella prima di partire ci verrò si volentieri a prender a voce i suoi commandi per tutti i paesi ora mi porterò intanto Gradisca il mio affetto e la mia sincera stima

Ca Wicar

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 85

di Roma lì 2 7bre 1826

ANNALI 2021 indd 85 07/02/22 11:52



## A.76.6-7

## Carissimo amico

ho ricevuto in questo momento la vostra amabile del 29 del P.P. ed a quest'ora ne avrete avuta un'altra mia che rimisi ieri stesso al vostro buono ed erudito padre, il quale ha fatto suo l'itinerario del mio prossimo viaggio, spero che sarete contento di me, che farò tutto il possibile per corrispondere presso li amici vostri all'idea lusinghiera che avete avuto la generosa bontà di darli di me ed non subito di aver da ringraziarvi moltissimo di avermi presentato sì preziose conoscenze, veri pegni della più sincera vostra amicizia per me.

Godo anticipatamente della descrizione che vi proponete di fare del mio Temistocle, il quadro, ed li Ravennati ne hanno di bisogno ed purtroppo l'ignoranza è tale che anche la più passabile opera hanno bisogno di una penna a loro superiore per farli colorare, ed in questo vi professo grand'obbligazione e mi preparo alla riconoscenza di fatto è necessario che lo racconti un piccolo articoletto una persona giusta colta e amante delle arti essendo venuta a vedere il mio Temistocle (che finora ha piuttosto riscontro). Lodandolo in g.le per le espressioni e per la filosofia della composizione, mi espresso la sua sorpresa di non veder la moglie del re accanto al suo marito dicendomi perché sarebbe così stato un gruppo più principale ed io ho risposto candidamente così "mi sarei così guardato O signore di aver unito in queste circostanze la moglie vicino al marito 1° perché quando anche Temistocle nel focolaro non vi trovò che la Regina che li disse che il re era fuori di casa ma che lo consigliava di aspettarlo e che anzi li consegna il loro figliuolo per servirsene - per ottenere più efficacemente asilo e sicurezza 2° perché non era naturale che la med.a abandonasse così ad uno straniero il suo figliuolo, ad che in conseguenza era molto più conveniente alla verosimiglianza ed alla verità, ed alla convenienza che la madre fusse collocata più vicino al figliuolo che al marito" queste e altre mie riflessioni analoghe furono per questo signore come un getto di luce mi abbracciò e disse esclamando, "questo è un nuovo fatto di filosofia raffaellesco". e persino io ci ho avuto gusto perché fra tutte le notazioni ad schizzo che fece di questo difficile ad quasi inarrivabile soggetto. L'ultima fu di collocare la madre come io Lo abbraccio di cuore

Roma lì 3 7mbre 1824

86 VANDA LISANTI

Cav. Wicar

ANNALI 2021.indd 86 07/02/22 11:52







## A.76.6-9

# Riveritissimo ed Carissimo amico

Il modello che non può venire dà me che in questa settimana mi tiene incatenato ed vengo costretto ad servirmene per tirare avanti il mio cartone. Dimodoche sarò obbligato col mio dispiacere di sospendere, la esecuzione del Suo Ritratto per alcuni giorni; di questo vi chiedo scusa. Riservandomi di avvisarvi immediatamente dopo di aver condotto ad un certo termine i nudi del mio cartone.

Ricevete i miei cordiali ed amichevoli saluti

Cav. Wicar

dallo studio lì 14 Maggio 1827

#### A.76.7-1

# Carissimo e stimatissimo grande amico

avendo ricevuto in Arcadia il Libretto del Sig. Duca di Ferrentino l'ho letto con ammirazione, e già ho scritto al medesimo una lettera che spero le sarà grata come sono stato del suo dono.

Già da gran tempo avevo abbozzato un piccolo articolo sopra la necessità di una buona cattedra di ornato essendo più che imperfetta quella di Roma ed anche di altre accademie d'Europa.

Confidando nella sua generosa bontà per me mi prendo la libertà di mandarle quell'abbozzo, se sarà suscettibile di esser corretto da Lei lo faccia con tutta libertà glielo prego perché S. V. I. trova che corretto potrà vedere la sua in un'angolo del vostro esimio Giornale Arcadico. La prego in favore soltanto della mia sana intenzione di aver la bontà di inscriverlo.

Mi farebbe poi piacere se non capite tutto il mio bruttissimo carattere di farmi avvisare che sarò sempre pronto ad rendervi ragione di tutto

Abbracciandolo di nuovo sono suo vero ammiratore ed amico

Cav Wicar

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 87

Miei rispetti al Sig Conte Biondi

Casa lì 29 7mbre 1827

ANNALI 2021.indd 87 07/02/22 11:52



#### A.76.7-1 bis

## Della cattedra dell'ornato

Questa cattedra è necessaria, quanto quella del colorito (1) è inutile (e forse pericolosa) anzi essa è indispensabile, sì per li artisti, che per li artigiani che ne hanno il maggior bisogno, per il buon gusto e la precisa esecuzione di quanto occorre all'abbellimento della parte interna e esterna dei monumenti delle chiese, e delle città.

Ma questi ornamenti non devono essere fantastici ne capricciosi, Essi vogliono esser appoggiati sopra le basi che dalla Geometria devono in parte dipendere per le Regolarità delle Proporzioni e l'Unità delle sagome.

In quanto all'armonia ed alla eleganza delle forme il cattedratico ha certo poco da insegnare il Gusto fortificato dall'esercizio delle Belle proporzioni potrà contentare l'occhio di chi è ben organizzato, e così toccar come si dice il segno, fine indispensabile di ogni produzione delle Belle Arti.

Noi pertanto non possiamo dubitare che i modelli che in questa parte decorativa ci hanno lasciato i greci e i romani massime i primi, siano stati inventati ed eseguiti su di queste basi e non casualmente, come pur troppo si fa ordinariamente frà noi, ed ciò per non aver nè meditato, nè investigato abbastanza i monumenti antichi, nè misurato i medesimi per conoscere la ragione del piacere che agli occhi essi producono, ed ciò nel modo medesimo che si pratica sulle antiche statue per conoscere le varie loro proporzioni.

Senza queste condizioni la cattedra dell'ornato viene a essere affatto inutile. E di qual frutto sarebbe per la gioventù che un professore cattedratico le mettesse avanti agli occhi un pezzo d'ornato qualunque da copiarsi senza farne dapprima conoscere la ragione anatomica (per dire così) delle sue proporzioni. Dà una tale lezione non potrà il giovane fare altro che di apprendere un mero meccanismo una certa quasi inutile diligenza; dimodochè dopo aver perduto molto tempo in una simile insulsa pratica non avrà imparato nulla e resterà come era prima, cioè incapace di creare e di eseguire un ornato qualunque; o se lo inventerà ed eseguirà, sarà un suo capriccio ad uso dei rabeschi moderni dei depravati tempi.

Bisogna dunque premettere che gli antichi avevano dei canoni anche per li diversi generi d'ornato, i quali erano adattati non solo agli diversi stili e ordini, ma eziandio alla situazione degli edifizij più o meno distanti dalla visuale; tale chè un ornato che da vicino potrà fare bene, da lontano o non si vedrà o farà male.

Non so se in alcun'accademia d'Europa l'insegnamento dell'ornato sia fondato sopra delle basi normali e positive, e non di solo capriccio. Per me credo che in genere quest'ultimo prevalga più o meno; ed ancorché in altre accademie sia esso più amplio e più fornito che per questa scuola, nondimeno dubito che esse sieno prive quell'insegnamento ed di quelle regole che probabilissimamente hanno dovuto servire di guadagnare

88 VANDA LISANTI





07/02/22 11:52



agli antichi; regole che dovrebbero rintracciarsi sopra i monumenti originali per poi formarne delle norme sicure, da applicarsi ed variarsi secondo i diversi caratteri e secondo le fisionomie che devono avere le cose architettoniche delle quali vengon freggiate.

(1) questa cattedra per insegnar il colorito, benchè di non antica data ha potuto farci vedere qual frutto hanno portata all'avvanzamento della gioventù nel colorare non dico soltanto in Roma, ma dappertutto. Oh Se Tiziano, Ruben, Vandick e molti altri grandi coloritori che tali divennero senz'altra cattedra che quella dell'esempio della natura, potessero tornare a vivere quanto sarebbe la loro meraviglia nel di vedere si fatte rinnovazioni!

Cav Wicar

# A.76.7-2

Se il chiarissimo amico Sig. Betti sarà ancora in tempo e crederà di poter intercalare queste poche righe nella mia scrittura sulla cattedra dell'ornato rimettendomi sempre al suo savio giudizio ed alle sue eloquenti correzioni,

Non parerà strano a chiunque è istruito nei sani principi dell'arte, se noi richiamiamo a delle regole normiche la invenzione e la disposizione degli ornati decorativi ed accessori dell'architettura, o di qualunque altri; per esser questi immobili senz'azione in se stessi: quando si rifletterà che anche nei componimenti d'istoria di qualunque siasi soggetto, eziandio nella Battaglia si esige un certo tal quale ordine, un certo equilibrio nella disposizione generale sia della figura o dei gruppi, ed ancora dell'architettura, perché l'arte sia nascosta dall'artificio del pittore, ed che tale disposizione non si scema in verun modo ne per il moto nè da espressione generale del soggetto, come lo ha sempre praticato il gran Raffaello, le di cui innovazioni e disposizioni sono altrettanti miracoli. E siccome la poesia è sorella gemella della pittura quest'ordine, vien acclamato da Orazio nel suo arte poetico cogli versi (42 r 43) salvo sbaglio, e se non mi fermo questo gran gruppo ha dato mi pare la primeria a Torquato Tasso sopra quasi qualunque poeta epico.

Ho ricevuto una lettera del comune amico il Sig. Duca Benedetto di Fano mi parla di una certa vernice da mettere sopra li quadri antichi,

Io approvo molto questa vernice, ella li fa rivivere senza comprometterli. Questa vernice è un composto di mastice, e di acqua di raso, cioè 2 terzo di mastice ed il terzo di acqua di raso, fare bollire il tutto a bagno maria, ma sono certo che tale vernice si trova anche in Pesaro.

Casa il 16 Gennaio 1828

Vi abbraccio di cuore e sono tutto vostro Gio Batta Wicar





#### A.76.7-8

Carissimo Signor Segretario amico grande,

Le mando quelle Note circa il ritratto del fù Duca Torlonia, che ha fatto un giovine che costantemente ha assistito. ed continuamente artista ed sento tutte le riflessioni che il pubblico ed li primieri artisti fanno sopra la mia opera. V. S. vien pregata da me di giudicare dà se ed di sentire al bisogno ciò che ne pensano le persone che meritato fede o sia cognizioni nell'arte. Ma il miglior ed il più illuminato ed imparziale giudice sarà a mio senso V. S. Deponendo in quest' occasione ogni sua amicizia per me.

In aspettativa dei suoi commandi

Mi rassegno di V.S. servo ed amico

Gio Btta cav. Wicar

Casa venerdì marzo 1831

Siccome naturalmente la descrizione di questo quadro (che li artisti tutti si compiacciono di chiamare quadro e non ritratto) potrà eccitare nuova curiosità nel pubblico; il che mi costringerà forte ad lasciarlo esposto un poco più mi raccomando per la maggior sollecitudine; aggiungendo che la casa Torlonia desidera di possederlo al più presto possibile.

#### A.76.7-9

## Caro amico

Mi affretto di rimandarvi la descrizione del ritratto del fu Duca Torlonia essi l'hanno letta ed trovata bella, giusta e conveniente vi hanno fatto una piccola correzione circa alla esattezza dei suoi titoli. Vi prego di farla inserire in supplemento come mi avete detto (giacchè non si può fare altrimenti).

ho poi desio di fare il sagrifizio di pagarlo del mio, non volendo farlo sapere a loro, per pura delicatezza in conseguenza vi prego ed vi scongiuro di farmi trattare da amico ed se la somma potrà limitarsi a scudi sei ve ne sarei anche più grato.

Comunque sia sono pronto a mandarvi il rimborso dal latore di questa subito che lo vorrete chiedendo per altri due esemplari della Gazetta ove sarà incluso detto articolo; ma ciò che bramerei sarebbe che l'inscrizione avesse luogo al più presto o sia mercoledì prossimo o il giovedì d'appresso, ho perciò dalla ragione fortissima mi raccomando dunque alla vostra sollecitudine amicale.



i Signori Torlonia mi hanno fatto assicurare che l'articolo non era firmato da voi dicendomi che credevano avere veduto firmato da voi l'articolo del gruppo di Solà ma su di ciò farò quello che vi aggrada, certo è che anch'io. La vostra firma darebbe un altro risalto che li articoli firmati da Missirini del resto questa descrizione di cui sono contentissimo è più tosto al di sotto della espressione pubblica che superiore ed ho premura perché non mi piacciono le caricature.

Cav Wicar

casa lì 2 maggio 1831

A.76.7-10

Roma lì 24 Agosto 1833

Amatissimo Signor segretario

V.S.I. desidererebbe ch'io avesse qualche notizia particolar da comunicarle intorno al defunto sig. Raffaello Morghen che la morte ha ultimamente rapito all'arte della incisione.

Poco ho praticato in Firenze questo celebre incisore onde pochissimo potei di conoscere circa alla sua persona. Sicchè crederei che fusse molto utile al perfezionamento della incisione, che stimato mai Si è reso più un mediocre mechanico ma che un arte. vero a questa decadenza si deve attribuire in parte allo stile snervato di cui egli è il principale autore; non voglio perciò scemare la somma del suo merito in questo essendo rimasto sempre il primo d'Italia e uno dei primi della scuola moderna degli altri paesi.

Ma se non ricordiamo le opere degli incisori che da due secoli hanno fiorito in Italia ed in Francia, in Italia il solo Marc'antonio qual sublime disegnatore che dei semplici bozzetti del suo gran maestro Raffaello; ci ha lasciato alcune stampe divine a tale segno che molto erroneamente hanno creduto e stampato che Raffaello li aveva disegnato egli stesso i contorni sul rame. Tale stampe fanno scordare ogni mechanismo per le bellezze degli contorni e la finezza della loro espressione.

Non dirò degli artisti della sua scuola che sono molti i quali erano profondissimi nel disegno e la maggior parte sapevano ancora maggiore di pennello.

Nel tempo stesso non mancarono in Germania grandi incisori che perfezionarono il mechanismo di sentimento un Alberto Durero un Luca di Leyda un Georg Pens ma tutti sanno che erano valentissimi pittori ed ognuno sa che il divino Raffaello ammirava, il primo dopo di lui altri eccellenti pittori e scultori italiani fino al tempo e comparovvi







Guido Rheni. Lo imitarono ed lo copiarono dopo questi venero i Bloemart i Sadder, Agostino Carracci e tanti altri i quali sempre grandi disegnatori ma eziandio valenti pittori. cosa dirò poi degli incisori fiamenghi maggior parte allievi ed imitatori di Rubens che hanno tradotto in maniera tale che le loro stampe paiono tali quadri. Benché fatte con sole due tinte cioè nero e bianco ma quando ricorderanno che anche loro erano valenti pittori ciò non ci sorprenderà e di nomi di Wosterman Salgaert portarno nelle loro opere la prova conveniente del talento nella Pittura Rubens anco Van Dyck si compiacevano nell'ammirar le loro stampe ed avevano ragione.

La Francia ha anch'ella prodotta valentissimi incisori massimi sotto il regno di Lodovico XIIII e chi non conosce le famose battaglie di Alessandro di Gerard Audran e la tenda di Dario di Edelinck, li suoi famosi ritratti ma Gerard Audran era un grandissimo disegnatore ed aveva molto studiato in Roma così mi vien di deteriorare li suoi originali di Lebrun, li ha di molto migliorati in alcune parti a tutti fermo ciò che ne diceva Carlo Maratti anche Edelinck dipingeva e dipingeva bene. così Nanteuil che era un valente pittore ritrattista dirò lo stesso di Pesne che ha saputo di non colpire il vero carattere del gran Poussin e di certo chi non conosce le sue rarissime opere menziona il suo Fosseiet.

Si sa sono e si deve dedurre che questi valenti uomini erano più imitatori che freddi copisti ed nessun di loro ha mai adoperato la mano altrui per disegnar i quadri che volevano tradurre, de che si sarebbero vergognati.

Tutto al contrario gli incisori moderni alla testa dei quali fu Morghen impiegavano la mano dei disegnatori per ogni stampa che volevano incider, questa mortale malattia a regnato e regna tuttavia in Italia ed anche in Francia sicché un poco meno cui non c'è bisogno di dire che li imitatori in tutti i generi sono e saranno sempre al disotto del suo esemplare.

Io concludo che il fù Morghen si è formato una colossale riputazione (non già fra li veri artisti) ma fra il gran numero dei dilettanti ricastri che hanno portato la goffaggine fino al pagar una delle sue stampe fino a 200 e più zecchini d'oro ed che non arrossiscono di dare 20 scudi per un quadro che abbia più merito di una mano che tutte le stampe moderne.

Se dico che Morghen ha castrato Raffaello nella su Trasfigurazione Andrea del Sarto nella sua Madonna del Sacco Vandick nel suo cavallo e possibilmente Leonardo da Vinci nella Cena che è per altro il suo capo d'opera cosa dunque si dirà di tutti li altri imitatori che sono senza numero?

Oh quando Roma la sede delle arti vedrà coll'occhio indifferente tanti e tanti miseri incisori che fanno questa professione come si fa quella di un calzolaro o altro ne vorrà indovinar la causa, la nostra accademia ha una gran responsabilità circa allo studio del disegno. V. S. I. vede che le mie riflessioni poco convengono alle gazzette adulatrici d'Italia, massime di quella di Genova e di Roma che fanno testa vergogna alle belle arti



ed tanto eccitano il riso degli sensati. Sono suo servo ed amico

Gio Batt.a Cav Wicar

#### A.76.8-3

# Reveritissimo Signor Segretario e amico

ho letto con tutta l'attenzione e più volte la carta eruditissima che mi avete inserito nel vostro compostissimo biglietto, mi sembra assai difficile e quasi impossibile di soddisfare pienamente al quesito in questione tanto più che il Vasari già grand'indagatore e più spesso giudice nell'arte non solo ha conosciuto pienamente e personalmente Raffaellino dal Colle, ma lo ha eziandio impiegato in Firenze. Però difficile che egli abbia del tutto ignorato la nativa patria e poi il moderno scrittore il dottissimo Lanzi che pare più aver toccato il segno circa alla Patria vera di Raffaellino, anzi a me pare che il lodato abbate Lanzi ha quasi esaurito questa materia quando si considera soprattutto la modestia estrema del pittore, e la vita sua ritirata ed il suo talento sempre impiegato in sotto ordine vale a dire sotto Raffaello d'Urbino, sotto Giulio, Vasari e altri. Bisogna riflettere che la scuola d'allora era fiorente e che un pittore che oggi comparirebbe giustamente valente non era allora che quasi commune; ed avere molti emuli a lui in tutta l'Italia aggiungerò che il Raffaellino che ha certamente fatto delle opere insigni che ho veduto in gran parte sia in città di Castello che in Borgo S. Sepolcro, Perugia e finitamente in Roma nella Sala di Costantino quasi tutta dipinta da lui meno la Battaglia e il Battesimo; il Lanzi però sbaglia nel dire che più tenera allo stile di Giulio che a quel di Raffaello lo sono tutto il contrario non ha però ne l'originalità nell'espressione di Giulio, ma ha più semplicità e più bellezza, e soprattutto nel dipingere e nel colorire, ma siccome era altresì di un genio limitato non ha potuto che starsene dietro a Raffaello, da lui ha preso tutti i suoi pensieri e molte composizioni ed mi ricordo fra l'altro di aver veduto a Borgo S. Sepolcro in casa del conte Alberto (ascendente de Cherubino Alberti Pittore e incisore) una raccolta di disegni di Raffaellino fra i quali una capitale rappresentante l'incoronazione di M.V. in stato quasi simile al quadro di tal soggetto che esiste al Vaticano e che proviene dal Monasterio di Monteluce di Perugia quadro dipinto nel 1524 da Giulio Romano e Francesco Penni sopra il cartone che Raffaello fece nel 1517 circa e così di molti altri che pensavano originali ma i pensieri no. V.S. dovrà dedurre non a colpa del Vasari come dice il Lanzi ed altri. Li scarsi d'oggi che ne fanno ma alla non originalità del pittore, e sempre così succederà quando li uomini cercano di volare colle ali altrui, come ha fatto un Innocenzo da Imola e altri. Bisogna convenire che ci siamo immersi in oggi in un abisso di piccole ricerche che nulla con-

ANNALI 2021.indd 93 07/02/22 11:52







cludono il che indica una visibile decadenza delle arti Si discorre assai ma poco si leva. Le rimando la sua nota

Gradisca il mio rispetto ed attaccamento,

Gio. Batta Cav. Wicar

[nota a margine: Anch'io non ho mai veduto il suo nome nella moltitudine d'opere che ho veduto di lui]

- - - - -

BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», lettere di Filippo Agricola

## A.56.32-1

Descrizione della celebrazione del centenario dantesco del 13 settembre 1821

Questo dì 13 Settembre 1821, si sono radunati presso il Ponte Milvio: S.E. di Pietro de Principi Odescalchi il Cav. Giuseppe Tambroni, il Cav. Luigi Biondi L'Abate Girolamo Amati il Sig. Domenico De Carolis, Francesco Cicilia, Salvatore Betti L'avvocato Francesco Vannutelli Filippo Agricola per celebrare il Sagro giorno Anniversario della Morte del Divino Dante Alighieri, doppo cinque secoli dal dì che esso Dante fu tolto ai viventi. Nella Sala a ciò destinata è stata collocata l'immagine di Dante in Scultura Sopra la quale è stata posta la seguente Iscrizione composta per Salvatore Betti fatta delineare in bellissimi Caratteri da Agricola. Durante il pranzo convivio i raggionamenti sonosi aggirati intorno la vita e le opere del gran Poeta, e si è anche considerato che due secoli doppo la morte di lui nello stesso anno ventunesimo cessò pur di vivere il primo ornamento e Lume della Pittura Raffaello d'Urbino.

Rimosse le mense di Pietro Odescalchi, e Giuseppe Vannutelli, anno coronato di alloro l'Immagine del Poeta fra i plausi de circostanti.

Quindi sono stati recitati varj poeti componimenti così latini come itagliani ed è stato stabilito che il di 14 del prossimo Decembre le lodi di Dante saranno ripetute in una grande adunanza che si terrà in casa degli Odescalchi dove sarà eseguita una cantata appartenuta al medesimo soggetto. L'Agricola a presentato l'idea di un monumento da erigersi al Alighieri.

Pietro Odescalchi, Cicilia Francesco, Salvatore Betti, Tambroni, Vannutelli, Biondi, De Carolis, G Amati, Agricola









## A.56.32-6

## Amico Carissimo

Il Conte Antonio Diedo mi ha scritto da Venezia, ed io ti riporto parte della sua lettera facendoti conoscere quanto abbia gradita la nomina che la nostra Insigne Accademia a fatto di lui in Socio Onorario.

= Accolgo pertanto con doppio piacere, e con infinita soddisfazione questa preziosa testimonianza della loro graziosità per un titolo che onora in me l'accademia di Venezia. A questa raccolta nel suo pieno numero ho già annunziato l'impartitomi onore, e dalla stessa mi è imposto il grato dovere di attestarle la più viva riconoscenza, come di una distinzione ancora a se fatta. Ho già ricevuto la preziosissima lettera di aggregazione a cotesta insigne e rinomata accademia. Adempirò tosto al mio debito rendendo alla largitrice le più vive azioni di grazie.=

Monsignor Muzzarelli mi à passato il suo scritto sopra il mio dipinto rappresentante Tasso ed Eleonora, mi ha detto ancora che a te l'ha raccomandato acciò sia pubblicato nel Giornale Arcadico. Ti prego che dovendo porci li titoli che mi appartengano ci unisci ancora quello di socio onorario della S. R. Accademia di Belle Arti di Venezia; giacchè devi sapere che essendo io in quella Beata Città, tutti quelli gentili artisti, in un pranzo ch'ebbi da loro, mi fecero intendere che alla apertura della accademia volevano farmi appartenere alla loro famiglia, il che anno fatto.

Mi raccomando ancora a te acciò procuri io non sia tanto molestato dalla Invidia, ricordo per quello che il nostro Monti diceva, che non isfronda l'alloro il soffitto della Invidia ma lo feconda, il che spero che succeda.

Addio.

Il sempre tuo,

Filippo Agricola

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 95

Lì 12 Decembre 1832

#### A.56.32-8

Mio carissimo Betti,

Siate benedetto le mille volte per l'articolo che avete scritto nelle notizie del giorno N. 13 veramente li artisti che hanno avuto li principi della Classica Scuola Italiana non possono che amarvi teneramente, e io credo che Raffaello stesso e Lionardo vi benedicano dal bel posto che a loro gli è stato concesso nel Cielo. Seguitate a proteggervi

ANNALI 2021 indd 95 07/02/22 11:52







li vostri Italiani, che questo ci farà essere il più meritevole nelle arti del nostro secolo. Fatemi la grazia di dire al nostro Presidente che la tornata di Lunedì non è adatta a cose rilevanti come sono accennate, giacché essendoci un divertimento come la girandola pochi artisti verranno, spero la rimetterai a altro momento Addio Betti mio.

Il Tuo Agricola

28 Marzo 1834

## A.56.32-10

Betti mio carissimo

Se domani mattina dopo essere stati in Campidoglio ti facesse commodo andare a vedere il ritratto della Eleonora unico oggetto amato dal nostro Tasso, io sarei a tua disposizione.

Fa quello che credi purché me ne dai risposta, amami sempre e credemi Il tuo,

Agricola

4 Luglio 1835

# A.56.33-2

Carissimo Betti

Sebene io sia malato in letto, e con fierissima febbre reomatica, pure desidero sapere da voi quanti dipinti anno presentato all'accademia li giovani artisti per il concorso Clementino. Desidero pure anzi mi farete un favore d'indicarmi cosa ne pensano i miei colleghi, e di che razza di stile sono inventati e dipinti; io spero sieno dell' loro Michelangiolo (s'intende paolo uccello) giacché il medesimo a fatto bella mostra del suo stile in un cavallo e una figura sopra di grandezza colossale nel Domo di Firenze.

In questo momento per tutti li motivi dovevo star bene primo per raggionare su queste opere, e dar giudizio, l'altro per essere alla seduta di Giovedì 3 decembre all'adunanza dell'archeologia e voi ne sapete il perché. Pazienza vogliatemi bene, e mantenetemi la vostra amicizia credendomi per sempre

Il tutto vostro Filippo Agricola

Casa, 1 dicembre 1835





## Betti carissimo

Vi rimetto il programma per il concorso scolastico del presente anno essendo stato commandato dall'Eccmo nostro Cav. Presidente, io poi dirò agli alunni di pregarvi a voi per la spiegazione sopra il soggetto tratto dal Eneide, giacché una delle parti per bene inventare un soggetto è quello di essere diretto per la parte filosofica da un distinto conoscitore, e da un sommo letterato come voi siete.

Domenica avrò il piacere di vedervi, intanto credetemi per sempre il tutto vostro,

Filippo Agricola

Dallo studio lì 6 Maggio 1836

## A.56.33-7

Betti mio carissimo,

Eccovi le poche notizie intorno Polidoro, e alcuni luoghi di Roma ove nelle facciate d'abitazione dipinsero; e in chiaro scuro, e in graffito, e ancora color bronzo. Verificaj ieri al giorno con ogni diligenza, ciò che alcuni de' giovani alunni si erano immaginati, e veramente posso dirvi essere stato un sogno giacché tutto trovaj siccome doveva essere. Alla carissma amicizia vostra mi raccomando

Il vostro Filippo Agricola

dallo studio 21 Agosto 1839

Polidoro giunse in Roma nel tempo che per Leone decimo si fabbricavano le logge del Palazzo Vaticano con ordine e direzzione di Raffaello da Urbino, servì egli per manuale a muratori, portando a quelli il vasajo della calcìna: e prendendo pratica con quei giovani dipintori cominciò a disegnare, eleggendosi per compagno Maturino Pittore Fiorentino, che in quell'epoca era tenuto buon disegnatore; Polidoro adunque in pochissimo tempo fece tal frutto che ognuno restò stupito. Fatti comuni i danari, e le opere, lavorarono con Maturino lungo tempo insieme. Fecero la facciata su piazza Capranica dove vi erano le virtù teologali, con molti ornamenti di chiaro scuro. [nota a margine: *a ingresso*]. Di loro mano si vedevano in Roma, una facciata di graffito in Borgo Nuovo (questa maniera si intende di tratteggiare le figure nelli scuri come se fosse un disegno) [nota a margine: *non c'è più*]. Altra alla Pace, un poco distante da





questo luogo per la Famiglia Spinoli nella via Parione nella facciata della loro casa espressero, le lotte antiche, i Sagrifizi e la Morte du Tarpeja [nota a margine: *a ingresso non c'è più*]. Sotto Corte Savelli una facciata rappresentando sabine rapite, e la istoria di Scevola, e di Orazio, [nota a margine: *c'è ed è ad ingresso*]. Nella facciata di San Pietro in Vincolo eravi di loro mano le istorie del Principe degli Apostoli, con alcuni Profeti figure molto maggiori del vero [nota a margine: *a ingresso*]. Passato la Minerva dipinsero una facciata con alcune istorie Romane, e un freggio di putti tinti a bronzo. Di molte cose perdute l'incisore Santi Bartoli ce ne ha lasciato le idee, che possono vedersi nelle raccolte di stampe, non che molti disegni originali che li possiede la R. raccolta del Gran Duca di Toscana.

#### A.56.33-8

# Betti mio Carissimo

La carissima vostra l'ebbi la sera alle ore due in presenza di alcuni giovani concorrenti alle pieghe desiderando egli da me qualche ora di più di quelle assegnate.

Io quest'oggi mi porto alla Sala del nudo, e vedrò tutti li concorrenti di Pittura sentendone dalli medesimi l'assicurazione se vogliano concorrere in composizione.

Da quel locale medesimo vi spedirò una risposta positiva, è credo che domani si potranno invitare i nostri illustri colleghi.

Il dirvi cosa sento per la malattia del nostro Biondi voi che ne siete amicissimo potete figurarla, datevi coraggio Betti mio,

Addio

Agricola per sempre vostro

Sabbato 1 7mbre 1839

#### A.56.34-5

Amico Carissimo,

Il latore di questa mia, e il valente scultore Sig. C. Pistrucci, figlio di quel Pistrucci incisore di medaglie onore nostro, e di tutta Italia, che risiede in Londra.

Esso per commissione dei Romani a eseguito in marmo il ritratto di Pio Nono, di quel sovrano che tu ne senti nel nominarlo quella venerazione intima da offrirgli tutti per Lui, la gentilezza dei miei compatriotti dedicano questo lavoro a Bolognesi per situarlo



nella loro sala communale. Pistrucci dunque vorrebbe esporlo per il giorno 17 di questo mese nella Sala del Popolo per essere veduto ed ammirato.

D'altronde so essere quella sala occupata da modelli, li quali debbano essere scelti per erigere il monumento di Gregorio XVI. La preghiera che ti fa l'amico tuo è questa, se si potesse far luogo per pochi giorni alla situazione di questo ritratto sarebbe di comune allegrezza, a tutti quelli li quali anno immaginato questo bellissimo progetto.

Addio Betti Carissimo, ama sempre chi ti stima per li tuoi meriti, e credilo per sempre Il Tuo

Filippo Agricola

Casa 10 Luglio 1847

# A.56.36-1

#### Betti Carissimo

Essendo premuroso di vedere monsignor Ministro onde conoscere l'affare della vendita della Galleria Camuccini come si trovava ed esporgli le lagnanze dei nostri colleghi, mi ha informato di tutto, e mi ha concluso che non s'incomodi nessuno a scrivere ne fare alcun passo sull'oggetto perché è stata volontà SSma, e tutto si era ponderato.

Ciò siate d'avviso, e credemi

Il tutto tuo

Filippo Agricola

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 99

Casa 28 Maggio 1855

## A.56.37-10

## Mio Carissimo Amico

Mi dimandate sapervi dire quale delli Profeti dipinti dal Buonaroti nella Cappella Sistina sia il più reputato presso qli artisti e intelligenti, vi dirò mio caro Betti che tutto ciò si ritrova in quel locale è un vero miracolo del Arte della Pittura, e Michelangelo à voluto contentar tutti avendo dipinto in quella classica maniera. Se poi volette sentire il mio debole parere, vi dirò che fra li bellissimi Profeti il più che mi piace è l'Ezechiele, tanto per la composizione come pure per il disegno e colorito; ma non date ascolto a ciò che vi dico, giacchè per giudicare di Michelangelo bisogna esser grande in arte







e siccome era lui a Firenze ho veduto li disegni originali bellissimi fatti parte in lapis rosso e parte in nero.

La incisione del profeta Isaia dipinto di Raffaelo non dà la idea di quel bellissimo quadro, Giuseppe Cereda Milanese e il suo autore, ora si opera a Parigi una nuova incisione, speriamo bene.

Credetemi intanto Il vostro

Agricola

- - - - -

BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», lettere di Giovanni Silvagni

## A.79.13-6

# Rispettabile amico

Ieri tornai di nuovo dal Cav. Fabris per persuaderlo a ritirare l'istanza che mi dette per reclamare i suoi diritti come vice Presidente ma lo trovai ostinato e non si volle rimovere per cui vedo che bisogna proporre tal domanda al futuro consiglio. Trovai ancora in casa una domanda di Pietro Righetti per copiare le Bolle Pontificie esistenti nell'Archivio dell'Accademia di San Luca come ancora un manifesto di associazione diretto al Presidente dell'Accademia che le invio. Ella saprà se quest'ultimo si debba o no proporre all'Accademia. In breve procurerò di vederlo intanto mi creda suo

Amico Affmo G Silvagni

Casa 21 Agosto 1844

# A.79.13-8

#### Prof. Amatissimo

Ne vengo dal cardinal camerlengo in questo momento e dopo averli domandato il permesso di tenere il nudo nella scuola di Scultura è andato in iscandescenze dicendo che si volevano fare sempre innovazioni e che si cercava d'ingannarlo. Io gli ho barattato





bene le parole per buono pezzo alla fine à concluso che vol vedere le carte, sono dunque a pregarla se tolto domani/lunedì che il suddetto ha un congresso Ella potesse andarci con il processo verbale dell'anno 1835 oppure con la sola lettera del Camerlengato che dava la facoltà di servirsi del denaro che servirà per persuadere questo nuovo camerlengo che io non l'ho voluto ingannare e che l'accademia pensava a tal cosa fin da molto tempo. In fine la prego a portare ciò che crede, per sollecitare la cosa, altrimenti non se ne farà più niente conoscendo già noi che razza di uomo sia costui.

Seguite d'amarmi e da credermi suo amico Silvagni

Domenica 17 Maggio 1846

## A.79.14-5

Ill.mo Sig. Cav,

Doppo di aver scritto a Mons Maestro di Camera di S. Santità ottenni di avere udienza da Nostro Signore la sera di Sabato 5 corrente, in cui quel Grande, quel Magnanimo, Quel Vero Dio in Terra , mi trattò con tanta affabilità e dolcezza che potrei dire con il Petrarca =poco mancò che non restassi in Celo, tanta dolcezza infuse nel mio cuore quel Divino. Vidde le medaglie poco appresso il corso del S. Luca, e poi mi diede la benedizione per la sua pontificia accademia ed lo potrò mettere in atti e riferire al primo Consiglio.

Avendo ricevuto Lettere da S. Eccnza Mons Tesoriere mi ci portaj ieri Lunedì 7 corrente per ricevere i suoi ordini. Mi disse che un proprietario di un botteghino de Lotti essendo restato debitore del governo di più de mille scudi ne potendo pagare aveva esibita alla Santità di Nostro Signore due quadri di autore in sconto del suo debito. Sua Santità con la solita bontà di animo ne aveva accettata la offerta e aveva dato ordine al sud. Mons. Tesoriere di farli stimare e non volendo mettere il piede in fatto desiderava che la nostra accademia li giudicasse e ne dasse il giusto prezzo e che a tale oggetto teneva i quadri in una camera di sopra a comodo de li Signori Professori. Io credendo del nostro dovere il compiacerlo gli promisi che domenica mattina 12 del corrente avrei radunato la classe e poi ne avrebbe avuta analoga e legale risposta. Lei si compiacerà d'invitare la classe nel sud. indicando il motivo per mezzaora avanti il mezzogiorno.

Nella stessa sera S. Ecc.nza mi parlò de quattro quesiti relativi alla Fabbrica di S. Paolo che doveva sciogliere la nostra accademia e che sua santità tra sè aveva riservati a se stesso e che non restava a scegliere che quello che riguardava la facciata di cui ne aveva già parlato al signor Moreschi. Le risposi che il sig. Moreschi non c'era stato mai da me; ma che desiderando Egli che si dovesse definire e rispondere a questo quesito avrei





condotto la Congregazione Generale il giorno 20 corrente a San Paolo per quest'oggetto; ed intanto lo farà sapere al Sig. Moreschi per le Carrozze, e scriverà alli sig. Cav. Folchi, ed Azzurri pregandoli di essere pronti con il rapporto che fu ad essi commesso dalla Deputazione.

Venerdì 11 corrente alla mezza ora di notte potrà di nuovo invitare la classe degli Sig. Architetti per eleggere il nuovo professore: ma in questa circostanza mi piacerebbe che i sig. Prof. che favoriranno si sottoscrivessero in un foglio e veduto che il numero non sia sufficiente mandare un contro invito.

Il Martedì 15 corrente a sera si potrà tenere il Consiglio per la elezzione del vicepresidente de Censori del Segretario di Consiglio e per trattare degli altri affari in corrente V.S: Illustrissima nella domenica avanti si compiacerà mandarmi la solita nota delle cose che si dovranno trattare.

Questo è quanto mi occorreva farle sapere, ma nel caso ella avesse da farmi qualche osservazione che io non avessi previsto o dimenticato sia per la procedura sia per la regolarità, si compiacerà di farmene avvisato che prenderò altra partita.

Casa 8 Xmbre 1846

Affmo Servo Cav. Gio Silvagni Presidente

#### A.79.15-2

Sig. Cavaliere Eccmo

Se vostra Sig.a Illma vorrà favorirmi per vedere il ritratto di Sua Santità sono di studio alli cento prati, via delle coccocelle n 19 2° piano entro la Cascina de soldati io sono raggiungibile e dalle tre e mezza in poi fino sera. S'ella vorrà portare con sè alcuni de suoi amici io lo farò ad onore della casa e io vi prego di pria di venire con occhi d'indulgenza perché non l'ho potuto copiar del vero mi creda, tanto con vera stima suo. Il tuo amico

Casa dicembre 1848

Gio Silvagni

ANNALI 2021 indd 102 07/02/22 11:52







BNCR, Fondo autografi, «Carteggio Salvatore Betti», lettere di Antonio Solá

#### A.76.19-1

Madrid, 30 Giugno 1831

Carissimo amico Betti,

Volevo darvi le mie nuove prima del presente, lusingandomi potervi dare ancora quelle del ricevimento del mio Gruppo, ma come l'arrivo del medesimo si è prolungato fino al mese prossimo non voglio far passare più tempo senza dirvi, che il mio viaggio e l'ottima accoglienza che ho trovato costi, tanto delli amici, che di tutta la corte non mi lascia niente a desiderare.

Seben non si sia veduta ancora la mia opera, già ho l'incarico di diverse statue, e mi si ha pasato di officio la nomina di Direttore dei Pensionati Spagnuoli in Roma, carica che mi ristituisce alla Capitale del Mondo Artistico, e vicino à molti amici, trà li quali il mio caro Betti è dei primi.

Già avvrete saputa la morte del nostro colega On. Ramon Barba, scultore.

Vi prego à voler avere la Compiacenza di presentare li miei amichevoli e distinti saluti, alli signori Agricola, Salvi, Folchi, Deste e Pozzi, come pure al marchese Biondi, e al caro Amati. Il mio ritorno a Roma credo non sarà prima del mese di Novembre, già che devo aspettare che la Corte ritorni a Madrid, dal sito Reale di Sant'Idelfonso in dove e andata di pocchi giorni.

Ho fatto li ritratti delle loro Maestà Il Re, e la Regina, dicono tutti con il miglior successo. Il museo di Pitture di Madrid, è una cosa sorprendente, per la grandissima quantità di capi d'opera che rinchiude, e per il suntuoso edificio.

Addio caro amico, mi ripeto con tutta la stima vostro di cuore,

Antonio Solà

#### A.76.19-2

Preggiatissimo Professore Betti,

Studio 20 Aprile 1832

Li Giovani Latori del presente sono li Pensionati di S.M. Cattolica che sono sotto la mia Direzzione, li quali desiderosi di profittare delle sue erudite lezzioni di mitologia e







costumi, si presentano a V.S. per essere ammessi nella sua scuola, profitando del permesso ottenuto dell'Eminentisimo Cardinal Camerlengo.

Profitto di questa circostanza per rinovarli li sentimenti di stima e considerazione con li quali sono devotissimo servitore

Antonio Solà

#### A.76.19-3

Il latore del presente Signor Francesco Montaner Spagnuolo desidera di approfittare dello studio del nudo nelle scuole della Nostra Insigne Accademia, mi prega di ottenerli le dovute licenze, e perciò lo raccomando a V.S. acciò li faciliti la ammissione alla medesima salvo li requisiti che si essiggono delle leggi stabilite.

Profitto di questa circostanza per rinovarle li sentimenti dell'alta stima con la quale mi presento da VS suo

Roma 23 Aprile 1837

Dev.o e Um.o servitore Antonio Solà

#### A.76.19-4

Pregiatissimo Sig.e Prof.e Betti,

Mio carissimo amico: il Sig.r Milà latore del presente, amarebbe farli vedere una sua composizzione, acciò ella possa darli qualche valevole consiglio intorno alla parte Archeologica o del costume. E sapendo per prova quanto ella si compiaccia di giovare coi suoi lumi, o chi ne fa ricerca, resto nella fiducia, che il signor Milà resterà soddisfatto nei suoi desideri; e anticipandoli i miei più vivi ringraziamenti paso à dichiararmi con tutta la stima e particolar amicizzia di lei suo.

Dev.o e Um.o Servitore Antonio Solà

Casa 20 Luglio 1837



# Carissimo Amico Betti,

Da Domenica fino oggi sono stato al Letto con il chiamato Eripsciò che mi ha impedito di vedervi e dirvi, che se volete vedere il modello terminato della statua per Torlonia sarà visibbile fino a Domenica. Vi prego a farmi il piacere di dirlo ancora al nostro marchese Biondi, e tutta la compagnia della Nicchia.

Credo che domani non potrò asistere al Consiglio della nostra Accademia State sano e credete all'Amicizzia del vostro aff.o

Solà

Casa lì 17 Maggio

#### A.76.21-8

Carissimo Betti

## Casa 31 Xmbre

La settimana passata ordinai secondo il solito di tutti i mesi che fosse avvisato il cavalier Agricola per mettere l'azzione del Nudo in Campidoglio il prossimo mese di Gennaro. Al presente mi dà per risposta il modello Scaccia, che doppo averli fatto la mia imbasciata, rispose che voleva questo mio ordine per iscritto. Dà un secolo a questa parte si sono avvisati li professori per quest'oggetto sempre benevolmente, io non intendo di aderire a questa nuova palonata, la quale non può essere risentimento, perché successe il giovedì passato 24 e voi sapete se io le sono stato contrario. Vi prego amico mio d'un consiglio, che faccia stare me ed il pallonaro nei rispettivi posti che ci competono. In attenzione di una risposta mi rispetto vostro Affto

Solà

#### A.76.22-2

## Carissimo Betti

Ho riletto la lettera del mio amico Madrazo, e come questo mi scrive l'ambasciata del sig. Marciale Arturo Lopez Secretario dell'Accademia di Belle Arti di Madrid, è un poco







confusa ma per altro parmi si può tener per certo che voi siate nominato accademico corrispondente di quella dell'Istoria e di Archeologia. Vi copio qui appresso l'articolo in ispagnuolo e poi lo tradurrò il meglio che saprò in italiano.

Dice lo spagnuolo "Dije à On marcial lo que me se encargaba y este me ha contestado se diya a v. que le escribió con fecha de 20 de Febrero del presente ano, incluyendole los oficios de la Academia de historia de su nombramiento y del Secretario Betti de Academicos correspondiente por la Archeologia; el oficio de contestacion à la de on Lucas y poco tiempo despues por medio de la hermana de Ponciano dirigió los diplomas que le digo llevaria un amigo suyo que pasaba à Roma y contro ellos iva el del Ponciano de academico de San Ferdinando.

#### Traduzzione

Dissi a On. Marciale la vostra incombenza e questo mi ha contestato vi dica che si servisse in data del 20 Febraro del presente anno accludendovi li dispacci dell'Accademia dell'Istoria della sua nomina e del Secretario Betti di Accademici corrispondenti per l'archeologia; ed il dispaccio ossia lettera di contestazione a quella di San Luca, e poco tempo doppo per mezzo della sorella di Ponciano diresse le Patenti le dissero avrebbe portato un amico suo che andava a Roma. Fra li quali vi era quello di Ponciano l'academico di San Fernando.

Di manera che non mi pare abbastanza chiaro se io sia compreso pure nella nomina di accademico corrispondente dell'Istoria per tutti quelli plurali che vi sono. Cosa per altro che la credo impossibile sapendo le qualità che vi vogliono per essere ammesso in tale accademico. Io ho scritto per aver migliori schiarimenti essendo la tale imbasciata alquanto confusa, per la parte che tocca a voi non mi pare vi possa essere errore se vi viene di capire lo spagnuolo potrete forze entrare meglio di me nello spirito dello scritto.

Addio e credetemi vostro,

106 VANDA LISANTI

Affo amico Solà

ANNALL 2021 indd 106









1. Pietro Tenerani, *Salvatore Betti*, 1851, Roma, Accademia Nazionale di San Luca © Accademia Nazionale di San Luca, Roma



2. Angelo Biasioli da Jean Baptiste Wicar, *Salvatore Betti*, 1827, stampa, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, inv. SCR 1009 © Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna



3. Francesco Podesti, *Salvatore Betti*, 1850, litografia, Cesena, Biblioteca Malatestiana, inv. SFC 606 © Biblioteca Malatestiana, Cesena





4. Filippo Agricola, *Monumento a Dante Alighieri*, 1821, inchiostro acquerellato su carta, 335 x 225 mm, Roma, Museo Napoleonico, inv. MN 1396 © Sovrintendenza Capitolina-Museo Napoleonico



5. Antonio Rivera, *Salvatore Betti*, 1882, stampa da "L'illustrazione italiana" © Vanda Lisanti





6. Ignoto romano, *Salvatore Betti*, 1870-1882, Pesaro, Biblioteca Oliveriana © su gentile concessione del Comune di Pesaro-Servizio Beni e Attività Culturali

IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI 109







## REMBRANDT 1906. DUE ARTICOLI DI WILHELM R. VALENTINER\*

Marco M. Mascolo

1. Uno degli aspetti più affascinanti dell'esperienza e degli studi di Wilhelm R. Valentiner (1880-1958) è sicuramente la sua capacità di legare assieme l'arte del passato e quella a lui contemporanea<sup>1</sup>. Con uno sguardo capace di arricchire entrambi i fenomeni sia, cioè, sul versante antico che su quello moderno, in molti scritti Valentiner seppe proporre una (a tratti comune) chiave interpretativa di fenomeni apparentemente distanti tra loro<sup>2</sup>. Basterà ricordare il caso delle sue penetranti letture della scultura medievale italiana che, accostata a movimenti d'avanguardia come l'Espressionismo, guadagnava una dimensione di senso nuova e ulteriore. Avvicinando il passato e il presente, l'occhio del critico stabiliva dei nessi e dei rimandi che permettevano - questo il punto fondamentale - di cogliere di più e meglio alcune delle precipue caratteristiche di quelle opere. Uno dei tratti salienti di quelle letture era nondimeno la capacità di riuscire a dar vita a un circolo ermeneutico in grado di sorreggere tanto l'interpretazione e l'apprezzamento di ciò che è antico quanto, con tutta evidenza, di ciò che è contemporaneo. Non si tratta di cosa di poco conto. In primis, significava rintracciare un medesimo manifestarsi di forme in epoche diverse: così le semplificazioni formali del gotico di Tino di Camaino valgono come quelle di Kolbe nel Novecento. Ma è anche un modo, questo, per riuscire a collocare i fenomeni del presente all'interno di una genealogia, in una storia che, quindi, offra la possibilità di comprendere le forme d'arte contemporanee senza lasciarle isolate e apparentemente inspiegate.

Se certo a questi esiti contribuirono in larga parte le vicende biografiche di Valentiner, che tra la Prima guerra mondiale e gli anni immediatamente successivi a Berlino si trovò a stretto contatto con gli ambienti degli intellettuali e degli artisti dell'Espressionismo, è pur vero che anche negli anni della sua formazione Valentiner poté sperimentare

REMBRANDT 1906 111



<sup>\*</sup> Un vivo ringraziamento al direttore della rivista Massimiliano Rossi e agli anonimi referees che hanno dato il loro parere su una precedente versione del testo.

<sup>1</sup> Per un inquadramento generale resta sempre utile M. Sterne, *The Passionate Eye. The Life of William R. Valentiner*, Detroit 1980. Più di recente, mi sia consentito il rimando a M.M. Mascolo, «*Un occhio finissimo*». *Wilhelm R. Valentiner* (1880-1958) storico dell'arte tra Germania e Stati Uniti, Roma 2017.

<sup>2</sup> Come, ad esempio, negli scritti sulla scultura gotica senese: W.R. Valentiner, Studies in Italian Gothic Plastic Art. I. Tino di Camaino, "Art in America and Elsewhere", XI, 6, 1923, pp. 275-306 e Id., Studies in Italian Gothic Plastic Art. II. Agostino di Giovanni and Agnolo di Ventura, "Art in America", XIII, 1, 1924, pp. 3-18. Su questi scritti e sul loro rapporto con la scultura contemporanea di Auguste Rodin e Georg Kolbe cfr. M.M. Mascolo, A Medieval way to Modernity: Wilhelm R. Valentiner, Late Medieval Sculpture and German Expressionism, "Visual Resources", XXXII, 2016, pp. 50-75.



qualcosa di simile, quando tutta la Germania guglielmina fu investita dall'appassionata *vague* rembrandtiana.

2. Per comprendere al meglio i principali momenti che, al principio del Novecento, segnarono l'ascesa delle fortune del pittore olandese in Germania, sarà sufficiente tratteggiare l'avvio e la chiusura dei *roaring Nineties*, cioè il decennio del XIX secolo che definì in modo duratutro l'immagine del pittore, tanto che fu quella determinante sino al Novecento inoltrato<sup>3</sup>.

Dunque, il 1890. Fu in quell'anno che venne pubblicata la prima edizione del libro di Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*<sup>4</sup>. Il successo, immediato e duraturo, che arrise al volume, determinò una vera e propria fiammata di interesse verso l'artista<sup>5</sup>. Non è questa la sede per entrare nel dettaglio delle idee di Langbehn a proposito di Rembrandt, essendo queste ben note<sup>6</sup>. Basterà ricordare che il testo fu recensito in modo entusiastico da Wilhelm Bode sulle pagine del *Preussischer Jahrbücher*, cioè lo studioso in quel momento più influente – non solo in Germania – in fatto di pittura olandese<sup>7</sup>. Bode era entrato nei ranghi dell'amministrazione museale imperiale proprio nel 1890, e in brevissimo tempo avrebbe dato un fondamentale contributo nell'arricchimento delle collezioni di arte olandese<sup>8</sup>. Furono anni di intense attività di studio e di viaggi, che portarono Bode a visitare anche molte collezioni private tra Stati Uniti e Canada in vista del lavoro per il monumentale catalogo generale dell'opera pittorica dell'artista redatto assieme a Cornelis Hofstede de Groot<sup>9</sup>.

A chiudere il decennio cadde la più grande esposizione sino ad allora mai dedicata all'artista, che riunì nelle sale dello Stedelijk Museum 124 dipinti e 350 disegni di (o attribuiti a) Rembrandt<sup>10</sup>. Un evento che corse sostanzialmente parallelo all'uscita dei primi due volumi del già ricordato catalogo generale curato da Bode e Hofstede de Groot. L'esposizione consegnava al pubblico (e agli studi) un'immagine dell'artista che era sostanzialmente

- 3 Cfr. C.B. Scallen, *Rembrandt in the Nineties*, in *Rethinking Rembrandt*, a cura di A. Chong e M. Zell, Waanders 2002, pp. 195-207, e i riferimenti nelle note successive.
  - 4 J. Langbehn, Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen, Leipzig 1890.
  - 5 A solo un anno dalla prima edizione, nel 1891 il libro era giunto già alla trentasettesima.
- 6 Si veda la traduzione italiana del libro di Langbehn: Rembrandt come educatore, a cura di V. Pinto, Torino 2013, e ivi il saggio di V. Pinto, Rembrandt come educatore. La «ricerca» di una ragione analogica, pp. 369-397. Sulla figura di Langbehn in generale, cfr. V. Pinto, Apoteosi della Germanicità. I sentieri di Julius Langbehn, critico della cultura, tedesco di fine Ottocento, Lecce 2009.
- 7 W. Bode, recensione a J. Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, "Preussischer Jahrbücher", LXV, 1890, pp. 301-314. Sugli studi di Bode dedicati a Rembrandt anteriori al 1890 cfr. C.B. Scallen, *Rembrandt*, *Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam 2004, pp. 38-84.
  - 8 Cfr. almeno Scallen, Rembrandt, Reputation, cit. (vedi nota 7), pp. 84-95 e 163-169.
- 9 W. Bode, C. Hofstede de Groot, *The Complete Work of Rembrandt, History, Description and Heliographic Reproduction of all the Master's Pictures, with a study of his life and his art*, I-VIII, Parigi 1897-1906. Su quest'impresa cfr. Scallen, *Rembrandt, Reputation*, cit. (vedi nota 7), pp. 169-179.
- 10 Importanti le considerazioni di F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e la nascita delle mostre*, Milano 2008, pp. 139-142. Fondamentale sull'esposizione è P.J.J. van Thiel, *De Rembrandt-tentoonstelling van 1898*, "Bulletin van het Rijksmuseum", XL, 1, 1992, pp. 11-93. Cfr. anche Scallen, *Rembrandt*, *Reputation*, cit. (vedi nota 7), pp. 132-134.

112 MARCO M. MASCOLO





quella costruita dagli studi di Bode, Hofstede de Groot e Abraham Bredius, all'epoca direttore del museo Mauritshuis dell'Aia. La spettacolarità dell'evento avviò un ampio dibattito, che accrebbe ancor di più l'interesse per l'artista<sup>11</sup>. Tanto che alla mostra di Amsterdam seguì, nel 1899, un'altra esposizione, questa volta alla Royal Academy di Londra e che, sebbene pensata indipendentemente da quella olandese dell'anno precedente, innescò in Inghilterra un grande interesse per il pittore, così ben rappresentato nelle collezioni del Paese<sup>12</sup>.

3. È da questa costellazione di studi, ricerche ed esposizioni brevemente delineata nel paragrafo precedente che si (ri)definì l'immagine di Rembrandt con la quale anche il giovane Valentiner si trovò a fare i conti nei suoi primi contributi dedicati all'artista. Sin dalla tesi dottorale infatti, discussa a Heidelberg con Henry Thode nel 1905, Valentiner si era confrontato con gli studi di Bode e di Hofstede de Groot<sup>13</sup>. Fu proprio come collaboratore di quest'ultimo che venne invitato a L'Aia, dove rimase per tutto l'anno<sup>14</sup>, per poi raggiungere, nel 1906, Bode a Berlino. Lì svolse un periodo come assistente dello studioso, all'epoca da due anni Generaldirektor dei Musei Imperiali<sup>15</sup>.

I due testi di cui qui si pubblica la traduzione costituiscono i primi esiti degli studi di Valentiner dopo la tesi dottorale e, assieme all'articolo pubblicato su The Burlington Magazine in occasione dell'acquisizione dell'Accecamento di Sansone da parte dello Städel Museum di Francoforte, essi sanciscono l'ingresso dello studioso nella cerchia degli specialisti del grande pittore del Seicento<sup>16</sup>. Bisogna sottolineare la data, il 1906. Quello, infatti, non fu un anno come gli altri. Nella sempre copiosa attività pubblicistica ed espositiva sull'artista, il 1906 fu un anno di celebrazioni in occasione del ricorrere del trecentesimo anniversario della nascita di Rembrandt. Il Rijksmuseum, ad esempio, ampliò le sue sale per far spazio alla Ronda di notte, e fu finalmente approntata da Hofstede de Groot l'edizione dei documenti noti relativi alla vita del pittore<sup>17</sup>.

Proprio per uno dei molti libri pubblicati in questo frangente Valentiner scrisse il testo sull'importanza di Rembrandt per l'arte moderna. Il ricco volume curato da Wilhelm Bode – che in sostanza prestò il proprio nome e scrisse l'introduzione – pubblicato dalla casa editrice berlinese di Richard Bong, era un'edizione di lusso. Al testo di Valentiner, infatti, seguivano ben 60 riproduzioni calcografiche di alta qualità che, affiancate

- 11 Per tutti i riferimenti cfr. Scallen, Rembrandt, Reputation, cit. (vedi nota 7), pp. 134-154.
- 12 Scallen, Rembrandt, Reputation, cit. (vedi nota 7), pp. 154-159.
- 13 W.R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, Strasbourg 1906. Circa il volume di Valentiner cfr. Mascolo, «Un occhio finissimo», cit. (vedi nota 1), pp. 50-53.
  - 14 Mascolo, «Un occhio finissimo», cit. (vedi nota 1), pp. 48-60.
  - 15 Per questi anni cfr. Mascolo, «Un occhio finissimo», cit. (vedi nota 1), pp. 60-68.
- 16 W.R. Valentiner, The New Rembrandt at Frankfurt, "The Burlington Magazine", IX, 39, 1906, pp. 168-175. Su questo contributo dello studioso cfr. Mascolo, «Un occhio finissimo», cit. (vedi nota 1), pp. 54-60.
- 17 Per una panoramica delle molte pubblicazioni apparse nel 1906 cfr. Scallen, Rembrandt, Reputation, cit. (vedi nota 7), pp. 213-219. L'edizione dei documenti è Die Urkunden über Rembrandt, a cura di C. Hofstede de Groot, Den Haag 1906.

ANNALI 2021.indd 113 07/02/22 11:52





REMBRANDT 1906 113





alle illustrazioni nel testo, offrivano una panoramica sufficientemente ampia sull'opera di Rembrandt. È interessante sottolineare che per queste illustrazioni furono scelti per la maggior parte dipinti provenienti dai musei tedeschi, a sottolineare l'assoluta centralità della Germania – e di Berlino in special modo – nel campo della *Rembrandtforschung*.

Il testo di Valentiner è suddiviso in due ampi capitoli. Al primo (*Lebensgang*), che ripercorre la vita dell'artista a partire da tre grandi momenti, gli anni di Leida (1606-1630), «gli anni della celebrità» (1631-1649) e «gli anni della solitudine» (1650-1669), segue il secondo, per l'appunto *Rembrandts Bedeutung für die moderne Kunst*. Lo stesso testo era comparso anche sulle pagine della rivista *Jugend*, che dovette ben accogliere uno scritto in cui si sosteneva la centralità di un antico e rinomato maestro per la moderna arte otto-novecentesca.

A partire dal complesso rapporto di Rembrandt con i propri committenti, Valentiner può rintracciare una sensibilità che lo accomuna agli artisti contemporanei, il rifiuto cioè di sottostare ai compromessi dettati dal mercato e dagli acquirenti. Così, recuperando gli aneddoti tramandati da Arnold Houbraken o da Gerard de Lairesse, Rembrandt diviene un pittore assai prossimo ai contemporanei. E ciò è tanto più vero quanto più si considerino le semplificazioni formali delle opere del suo ultimo periodo creativo che, scrive Valentiner, hanno aperto la strada proprio all'arte contemporanea. A queste date per lo studioso il punto di riferimento è soprattutto l'Impressionismo, con la sua fondamentale rivoluzione legata alla luce e al colore. Sono proprio questi, sostiene Valentiner, alcuni degli elementi più ricchi di futuro nell'arte di Rembrandt. L'aver compreso la necessità della scomposizione dei colori per riuscire a rendere le variazioni locali della luce, ad esempio; o ancora le stesure materiche e ruvide che, col loro aggetto, catturano lo sguardo e lo costringono a percorrere la superficie del dipinto.

Se in questo articolo pare di poter rintracciare, in embrione, alcuni degli elementi che saranno poi tipici delle acute letture dei fenomeni artistici messe in atto da Valentiner soprattutto per quanto riguarda la scultura del basso Medioevo italiano, nel saggio su Rembrandt alla Scuola Latina Valentiner mette in campo altri strumenti d'analisi.

4. La frequentazione della Scuola Latina da parte del pittore è testimoniata dalla breve biografia che gli dedicò Jan Orlers nella seconda edizione della *Beschrijvinge der Stadt Leyden* (1641)<sup>18</sup>. In un breve passaggio, infatti, il borgomastro ricorda che «i suoi genitori lo mandarono a scuola perché imparasse il latino»<sup>19</sup>. Era in effetti quello il principale compito dell'istituzione fondata nel 1600. Come ricorda lo stesso Valentiner nel testo, furono le ricerche di Laurentius Knappert che permisero di comprenderne al meglio il funzionamento e il programma di studi. In un percorso che durava sette

114 MARCO M. MASCOLO



<sup>18</sup> J. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, Leida 1641, p. 375. La prima edizione del testo risale al 1614, e non vi figurava una biografia dell'artista. Cfr. almeno S. Slive, *Rembrandt and his Critics 1630-1730*, Den Haag 1953, pp. 35-37; A. Golahny, *Rembrandt's Reading. The Artist Bookshelf of Ancient Poetry and History*, Amsterdam 2003, pp. 51-45

<sup>19</sup> Orlers, Beschrijvinge, cit. (vedi nota 18), p. 375.



anni, essa era l'unica scuola cittadina che consentisse diretto accesso all'Università<sup>20</sup>. Rembrandt dovette attendere alle lezioni indicativamente tra i 7 e i 14 anni, dunque tra il 1614 e il 1620<sup>21</sup>. I genitori dell'artista dovevano aver riposto qualche speranza nell'ultimo dei loro sei figli: «essi, scrive infatti Orlers, speravano che crescesse preparato per utilizzare la sua conoscenza a servire e sostenere gli interessi della città e il bene comune»<sup>22</sup>. Che il giovanissimo Rembrandt – all'epoca doveva avere 14 anni – avesse compiuto tutto il percorso di studi previsto dalla Scuola Latina lo dimostrerebbe la sua successiva iscrizione proprio all'Università di Leida: nel 1620, infatti, è registrato come «studiosu[us] litterarum» nel volumen inscriptionum per gli anni 1618-1631, cioè una delle quattro Facoltà in cui erano suddivisi i corsi – le altre erano Teologia, Diritto e Medicina – e il giovane dovette anche pagare la tassa d'iscrizione di circa 15 stuivers<sup>23</sup>.

La distinzione tra Scuola Latina e Università è importante, e Valentiner vi insiste in modo da dissipare ogni dubbio sul fatto che il pittore abbia frequentato entrambe le istituzioni. A lungo, e già all'epoca in cui Valentiner scriveva, si sono guardati questi primissimi anni del percorso di Rembrandt con un certo scetticismo. Poiché Scuola Latina e Università di Leida erano di fatto assai legate, l'iscrizione tra le matricole del 1620 è stata interpretata più come un mero atto d'ufficio che altro. Entrare nei ranghi degli studenti universitari comportava una serie di vantaggi, come ad esempio non dover prestare servizio nella milizia cittadina<sup>24</sup>. La recentissima scoperta di una nuova immatricolazione del futuro artista ha gettato però una luce diversa su queste vicende. Nel 2019, infatti, tra i registri delle reiscrizioni (Recensielijst) per l'anno 1622, è emerso il nome di Rembrandt: «Rembrandus / \* 14 15 Hermanni bij sin ouders » 25. Le pratiche venivano di solito svolte all'inizio dell'anno solare, a febbraio, e non come le iscrizioni al primo anno al principio dell'anno accademico<sup>26</sup>. Quindi, con un certo margine di verisimiglianza, è stato possibile stabilire che dal 20 maggio 1620 ad almeno il 1622, Rembrandt fosse iscritto all'Università di Leida.

20 Cfr. Golahny, Rembrandt's Reading, cit. (vedi nota 18), pp. 55-57. Conosciamo l'ordinamento della Scuola Latina nel dettaglio solo a partire dal 1625, anno in cui fu varata un'ampia riforma, detta schoolordre. È verosimile pensare, tuttavia, che anche quando la frequentò Rembrandt i programmi non dovevano discostarsi di molto da quelli fissati nel 1625.

- 21 Cfr. M.M. Mascolo, Rembrandt. Un artista nell'Europa del Seicento, Roma 2021, p. 18.
- 22 Orlers, Beschrijvinge, cit. (vedi nota 18), p. 375.
- 23 Cfr. The Rembrandt Documents, a cura di W.L. Strauss, M. van der Meulen, con l'assistenza di S.A.C. Dudok van Heel e P.J.M. de Baar, New York 1979 (d'ora in poi: RD), 1620/1. Il documento indica altresì che Rembrandt viveva allora presso la casa di famiglia. Cfr. anche M. van Duijn, Rembrandt als student aan de Leiden Universiteit, in Rembrandt en de Universiteit Leiden, a cura di J. Schaeps e M. van Duijn, Leiden 2019, pp. 25-31.
- 24 In merito, le posizioni degli studi sono state via via differenti. Cfr. almeno B. Haak, Rembrandt. La sua vita, la sua opera, il suo tempo, Milano 1969, pp. 18-19; G. Schwartz, Rembrandt: His Life, His Paintings, New York 1985, pp. 20-22; B. Binstock, The Birth of Rembrandt, in Rembrandt 2006, vol. I: Essays, a cura di M. Roscam Abbing, Leiden 2006, pp. 267-278.
- 25 Recensielijst 1622, Archieven van Senaat en Faculteiten, inv. 30. Maart van Duijn ha ipotizzato che la correzione dell'età di Rembrandt sia dovuta al fatto che nel momento in cui si recò dal Rettore per la reimmatricolazione questi abbia soprascritto l'età del giovane. Cfr. van Duijn, Rembrandt als student, cit. (vedi nota 23), p. 30.
  - 26 Cfr. van Duijn, Rembrandt als student, cit. (vedi nota 23), p. 29.

ANNALI 2021 indd 115





REMBRANDT 1906 115



Non sappiamo, ovviamente, se effettivamente frequentasse le lezioni o se, invece, la sua fosse solo una formalità cui adempiere per evitare il servizio nella milizia. In una certa misura, però, il documento pare dar ragione a quanto intuito da Valentiner nel 1906, e cioè che l'artista non era affatto digiuno in quanto a cultura classica, e che a questi anni risale la sua familiarità con quei testi cui, poi, avrebbe attinto anche in futuro per le proprie opere. Per dimostrare quest'assunto lo studioso passa in rassegna i dipinti e i disegni che raffigurano scene tratte da testi latini. Così come per il corpus documentario la vicinanza a Hofstede de Groot fu cruciale, altrettanto lo fu per lo studio dei disegni, di cui proprio l'olandese stava ultimando il catalogo generale, poi pubblicato più tardi in quello stesso 1906<sup>27</sup>.

Più che sulle singole attribuzioni, spesso aggiornate e riviste, Valentiner coglie nel segno nel proporre un'analisi che dimostra la pervasività dei temi antichi nell'arte di Rembrandt. Basterà considerare che, a distanza di quasi un secolo, le puntuali ricerche di Amy Golahny riguardo al *Ratto di Proserpina* della Gemäldegalerie di Berlino hanno dimostrato la familiarità dell'artista con il testo di Claudiano, *De raptu Proserpinæ*, mai tradotto in olandese e diffuso, invece, grazie alla sua inclusione proprio nei testi scolastici utilizzati alla Scuola Latina<sup>28</sup>.

5. I due testi qui ripubblicati offrono una duplice chiave d'interesse. Innanzitutto, essi permettono di sondare i modi in cui Valentiner leggeva l'artista seicentesco, restituendo così al lettore un'idea della complessità dell'approccio messo in atto dallo studioso. D'altro canto, essi si pongono come una testimonianza assai viva di un'intensa stagione di studi, in un momento in cui si stava via via affermando l'autorità di Valentiner nel pantheon delle indiscusse autorità sull'artista. Se certo molte delle attribuzioni dei disegni paiono oggi un po' generose, e sono state riviste e corrette in favore dell'ambito della bottega, ciò che emerge chiaramente è la familiarità del pittore con la cultura e, forse, con i testi classici. Non si spiegherebbe altrimenti la perspicua restituzione visiva di scene dei miti narrati da Ovidio, o delle storie tramandate da Livio.

Nel corso degli anni seguenti Valentiner avrebbe dedicato ampi sforzi e ricerche a Rembrandt e ai suoi allievi ma, a ben vedere, le origini del successivo percorso dello studioso è possibile rintracciarle proprio nelle attività legate agli studi compiuti nel 1906.

116 MARCO M. MASCOLO

<sup>27</sup> C. Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschribenden und kritischen Katalogs, Haarlem 1906.

<sup>28</sup> A. Golahny, *Rembrandt's* Abduction of Proserpina, in *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting*, numero speciale "Papers in Art History from the Pennsylvania State University", 3, a cura di R.E. Fleischer, S. Scott Munshower, Pittsburgh 1988, pp. 28-46; Golahny, *Rembrandt's reading*, cit. (vedi nota 18), pp. 100-102; Mascolo, *Rembrandt*, cit. (vedi nota 21), pp. 38-39. E. Jan Sluijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006, p. 111, ha avanzato l'ipotesi che fosse stato Constantijn Huygens a suggerire il soggetto. Schwartz, *Rembrandt*, cit. (vedi nota 24), p. 123, ha invece richiamato l'attenzione sulla lettera inviata da Caspar Barlæus a Huygens in cui il mittente si riferiva proprio a Claudiano. Al di là o meno dell'intervento di un umanista, merita sottolineare, sulla scia delle ricerche di Amy Golahny, la stretta aderenza all'antico poemetto.



## INCOSCIENTE PROTESTANTESIMO: PASOLINI, LA D.C., LA CONFERENZA SU ROMANINO (IN UNA REDAZIONE INEDITA)

Tommaso Mozzati

a Mina Gregori

«In questi giorni si sta pensando di allestire una mostra dedicata a Romanino. Costerà 35 milioni. Che ne pensa?»¹.

La lettera risale all'8 novembre 1962 e introduce due protagonisti della storia che si ha intenzione di raccontare: Bruno Boni – mittente del messaggio e sindaco di Brescia, eletto per la prima volta nel 1948<sup>2</sup> – insieme con Elvira Cassa Salvi, sua destinataria, *domina* della scena artistica cittadina a partire dal decennio dei cinquanta<sup>3</sup>.

Il documento chiarisce anche i tempi della laboriosa organizzazione per la monografica dedicata a Girolamo Romanino, apertasi nel maggio 1965 ma prevista in origine per l'anno precedente (fig. 1).

Il programma iniziale, condannato a subire ritardi e slittamenti, ben si accorda con il contenuto della missiva: un biennio poté infatti apparire sufficiente, almeno sulla carta, per progettare un'esposizione che si voleva monumentale e che avrebbe incluso «settantasei dipinti e [...] venticinque disegni (senza tener conto delle opere collaterali)»<sup>4</sup>. Del resto, il *vernissage* fissato dapprincipio per il 1964 si doveva caricare di una valenza propagandistica. Nel novembre di quell'anno, infatti, il Boni avrebbe affrontato un'ennesima tornata elettorale, al centro di equilibri partitici in rapida trasformazione: un evento di forte impatto civico si sarebbe prestato da volano, supportandone la candidatura<sup>5</sup>.

- 1 Vorrei ringraziare Maria Cristina Bandera, Daniele Benati, Silvia Boffelli, Graziella Chiarcossi, Giuseppe Frangi, Elena Fumagalli, Gigliola Gorio, Stefano Grigolato, Alessandro Nova, Piera Tabaglio, Bruno Toscano, Franco Zabagli. La lettera dell'8 novembre 1962 è citata in P. Corsini, M. Zane, *Carisma democratico. Bruno Boni sindaco e politico (1918-1988)*, Brescia 2018, p. 265 e nota 97.
  - 2 Sul Boni si veda Corsini, Zane, Carisma democratico, cit. (vedi nota 1).
- 3 Sulla Cassi Salvi si veda M. Corradini, La stagione di Elvira Cassa Salvi. Viaggio a Brescia nell'arte del secondo dopoguerra, in La stagione di Elvira Cassa Salvi. Viaggio a Brescia nell'arte del secondo dopoguerra (1957-1974), catalogo della mostra (Brescia, Associazione Artisti Bresciani, 23 settembre-18 ottobre 2017), a cura di M. Corradini, Brescia 2017, pp. 11-28. Sui rapporti privilegiati fra il Boni e la Cassa Salvi si veda F. De Zan, Non volle essere solo un uomo politico, in Omaggio a Bruno Boni, a cura di G. Valzelli e F. De Zan, Brescia 1998, p. 123.
- 4 G.A. Dell'Acqua, *Prefazione*, in *Mostra di Girolamo Romanino*, catalogo della mostra (Brescia, maggio-settembre 1965), a cura di G. Panazza, Brescia 1965, p. 22.
- 5 Corsini, Zane, *Carisma democratico*, cit. (vedi nota 1), pp. 290-292. Non a caso la presentazione della mostra fu programmata a Milano per il 10 novembre 1964, a pochi giorni dal voto del 22; si veda Brescia [d'ora in poi BS], Archivio dei Musei di Arte e Storia [d'ora in poi AMAS], Cartella 113 (Mostra del Romanino [d'ora in poi Romanino]), fasc. Comunicati stampa 1964-1965 [d'ora in poi Comunicati]: comunicato n. 2 (10 novembre 1964).

PASOLINI, LA D.C., LA CONFERENZA SU ROMANINO (IN UNA REDAZIONE INEDITA) 117



ANNALI 2021 indd 117



07/02/22 11:52



Il percorso su Romanino avrebbe richiamato alla mente dei suoi concittadini la grande mostra tenutasi nell'immediato dopoguerra, quella cioè dedicata nel 1946 alla pittura bresciana fra XIII e XIX secolo<sup>6</sup>. In quel frangente l'amministrazione (governata dal socialista Guglielmo Ghislandi) colse l'opportunità di allestire una rassegna grazie alle opere "sfollate" per l'emergenza bellica<sup>7</sup>. Si trattò di un atto simbolico di riappropriazione al termine del ventennio di dittatura mussoliniana: analogamente, il piano di Boni non poteva che venir letto come un'espressione di orgoglio civico da parte di una municipalità affidata da oltre un quindicennio a giunte democristiane e che prevedeva, in coda all'affondo su Romanino, una serie di appuntamenti volti a censire la cultura figurativa bresciana fin dentro al Settecento<sup>8</sup>.

Tale stratificazione di memorie sarebbe stata sancita nella premessa al catalogo, vergata da Gian Alberto Dell'Acqua<sup>9</sup>: tuttavia, l'idea stessa di affidare la cura dell'evento a quel Gaetano Panazza che nel 1946 si era occupato dell'altra manifestazione, basterebbe a sottolineare un'idea di continuità, legata a un funzionario vieppiù autorevole sulla scena bresciana.

Anche Boni, nel discorso di lancio pronunciato nel novembre 1964, si era soffermato su un identico parallelo: «La città di Brescia intende riprendere la bella tradizione delle grandi mostre d'arte che presentarono [...] nel 1934 la pittura bresciana dell'Ottocento, nel 1935 quella del Seicento e del Settecento, nel 1939 i grandi pittori del Rinascimento, e, infine, nel 1946 le opere tornate dai rifugi in cui erano state poste durante le vicende belliche» 10.

È al proposito significativo che il giorno dell'apertura, il 3 maggio 1965, la rappresentanza istituzionale (raccolta attorno al Ministro della Pubblica Istruzione, Luigi Gui) avesse scelto di far precedere il taglio del nastro da una visita in Val Camonica «a Edolo, dove [Gui] era intervenuto alla cerimonia celebrativa del ventennale della Resistenza, della battaglia del Mortirolo»<sup>11</sup>. Proprio nella stessa valle, ma a Breno, si era predisposta una seconda sede della mostra, mentre era stato apparecchiato un itinerario speciale, comprendente «quattro ore di belle strade attorno ai laghi»<sup>12</sup>, per

<sup>6</sup> Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento, catalogo della mostra (Brescia, 1946), a cura di G. Panazza e C Boselli, Brescia 1946.

<sup>7</sup> F. Lechi, Introduzione alla mostra, in Pitture in Brescia, cit. (vedi nota 6), pp. 7-8.

<sup>8</sup> Si veda BS, AMAS, Cartella 120 (Romanino), fasc. Conferenza stampa a Milano 10-11-1964 [d'ora in poi Conferenza]: B. Boni, *La mostra del Romanino*, intervento letto a Milano per il lancio della mostra. La notizia di una serie d'iniziative fu ripresa dalla stampa. Si veda L. Borgese, *Nei ritratti del Romanino*, *un'arte fresca e bizzarra*, "Corriere della Sera", 5 maggio 1965, p. 3.

<sup>9</sup> Dell'Acqua, Prefazione, cit. (vedi nota 4), p. 21.

<sup>10</sup> Si veda BS, AMAS, Cartella 120 (Romanino), fasc. Conferenza: B. Boni, *La mostra del Romanino*, intervento letto a Milano per il lancio della mostra.

<sup>11 [</sup>s.a.], La mostra del Romanino inaugurata a Brescia, "Corriere della Sera", 3 maggio 1965, p. 2.

<sup>12</sup> R. Giani, *La mostra del Romanino a Brescia*, "L'Osservatore romano", 2 luglio 1965, p. 3. L'itinerario era già annunciato nel comunicato stampa del 10 novembre 1964; BS, AMAS, Cartella 113 (Romanino), fasc. Comunicati: comunicato n. 2 (10 novembre 1964). Boni aveva cercato di far inaugurare la mostra dal Presidente della Repubblica, Giuseppe Saragat; Corsini, Zane, *Carisma democratico*, cit. (vedi nota 1), p. 345.



consentire ai visitatori di ripercorre con agio l'attività di Romanino nell'alto bresciano (fra Pisogne e Royato): anche questa logistica – che prolungava in "stazioni" provinciali il suggestivo allestimento in Duomo Vecchio - si offriva come un manifesto, inteso per rendere "figurale" il tracciato biografico di Romanino.

Dopo il primo messaggio di Boni alla Cassa Salvi, venne rapidamente nominato il comitato esecutivo (sotto alla presidenza di Giovanni Vezzoli)<sup>13</sup>, mettendo anche mano a quello scientifico: quest'ultimo incluse Edoardo Arslan, Anna Maria Brizio, Luigi Crema, Giuseppe Fiocco, Piero Gazzola, Giovanni Paccagnini, Nicolò Rasmo, oltre allo stesso Dell'Acqua.

Con una lettera dell'agosto 1963 anche Roberto Longhi accettava l'invito, venendo inserito fra le personalità chiamate a decidere delle opere in mostra<sup>14</sup>. La freddezza della risposta – oltre alla caparbia assenza dello studioso da tutte le riunioni autunnali del comitato<sup>15</sup> – lascia tuttavia trasparire con quanto poco entusiasmo questi si fosse determinato ad aderire all'iniziativa. Il suo scontento venne infine esplicitato in un messaggio del 23 dicembre, sempre spedito a Vezzoli:

Voglio ora dirle en confidence che mi duole non vedere fra i nomi del comitato scientifico né il nome del Pallucchini né quello della dott.ssa Ferrari che, al postutto, è l'autrice della migliore, fino ad oggi, monografia sull'artista [...]. E trovo che anche la prof. Gregori, autrice di buoni studi su Altobello e affini, avrebbe avuto buoni titoli di inclusione e sarebbe stata utile all'impresa. Se avessi saputo come stavano le cose [...] avrei preferito restarne fuori. Vuol dire che un'altra volta ci starò più attento. Ciò però non m'impedisce di porgerle i migliori auguri per la buona riuscita dell'impresa<sup>16</sup>.

Tale frattura non appare sanata nelle lettere seguenti, che pure ostentano cordialità e stima reciproca. Del resto, dovette trattarsi di una pesante presa di posizione, in grado di imporre una linea di contromosse per l'intera gestione dell'evento.

Da parte sua Longhi avvertiva sottorappresentato il proprio magistero e trascurata la "scuola" alla quale di certo attribuiva il merito di aver dissodato il campo "vergine" degli studi sulla pittura lombarda del XVI secolo: ecco dunque che Dell'Acqua, nella

ANNALL 2021 indd 119 07/02/22 11:52





<sup>13</sup> Il comitato fu nominato in una giunta del 5 aprile 1963; BS, AMAS, Cartella 117 (Romanino). Vezzoli, nel 1965, avrebbe prefato il volume sugli affreschi di Romanino a Pisogne; si veda G. Vezzoli, Gli affreschi di Girolamo Romanino a Pisogne nella chiesa di S. Maria della Neve, in Gli affreschi di Girolamo Romanino in Pisogne. Chiesa di S. Maria della Neve, a cura di G. Vezzoli, Brescia 1965, pp. 5-23.

<sup>14</sup> BS, AMAS, Cartella 117 (Romanino), fasc. Comitato esecutivo 1963-1965 [d'ora in poi Comitato]: lettera di R. Longhi da Firenze a G. Vezzoli in Brescia, s.d. [con timbro di ricezione del Municipio di Brescia, 30 agosto 1963].

<sup>15</sup> Il primo incontro era stato fissato per il 19 ottobre 1963; BS, AMAS, Cartella 117 (Romanino), fasc. Comitato.

<sup>16</sup> BS, AMAS, Cartella 117 (Romanino), fasc. Comitato: lettera di R. Longhi da Firenze a G. Vezzoli in Brescia, 23 dicembre 1963.



prefazione al catalogo, si affanna a censire il «contributo rilevantissimo» dello studioso, ripartendo dal saggio del 1917 sulle *Cose bresciane del Cinquecento* per arrivare alla «vivacissima recensione apparsa sull'Arte del 1926», e cioè la stroncatura della monografia romaniniana scritta da Giorgio Nicodemi appena un anno prima<sup>17</sup>.

D'altronde, a trascorrere il testo del lungo commento pubblicato da Longhi nel 1926 in una lettura sinottica col catalogo, non si ha l'impressione che le sue proposte – riprese, per la maggior parte, dalla monografia della Ferrari – fossero state tenute in gran conto. Si pensi a dipinti – certo accessibili sul piano dei prestiti – come la giorgionesca *Madonna con Bambino* della Collezione Cook<sup>18</sup> o il sensibile *Ritratto di gentiluomo* di Isola Bella<sup>19</sup>, entrambi assenti a Brescia nonostante le altre, numerose concessioni da raccolte italiane e straniere; ma si può far riferimento a dissensi più espliciti, come quello sorto attorno a un «bel ritratto proposto dall'amico Fiocco», che il Longhi riteneva della mano di Moretto e che il Vezzoli intendeva esibire sotto il nome di Romanino in accordo con il resto del comitato<sup>20</sup>.

Anche a seguito di divergenze siffatte, "Paragone" avrebbe riservato all'appuntamento un'incuria *nonchalante*: di fronte a una tanto disinvolta distrazione, appare allora più squisita la crudeltà concessasi dalla rivista nell'ospitare con perfetta sincronia, nel numero di maggio del 1965, un articolo della Ferrari su Callisto Piazza, contributo che – non a caso, alla luce delle proteste longhiane – apriva su una velenosa rivendicazione di merito: «Il discorso avviato sul Romanino alcuni anni or sono (1961), nel volume che mi lusingo possa essere stato in qualche modo di stimolo all'iniziativa della sua laboriosa "personale" ormai prossima in Brescia [...]»<sup>21</sup>.

Quanto quel "laboriosa" riecheggiasse ad est di Milano lo lasciano intuire le mosse successive degli organizzatori, sollecitate perfino dalla corposa rassegna stampa seguita all'apertura della mostra. Il rimando a Longhi vi ricorreva infatti frequente, dalla verbosa riflessione di Virgilio Guzzi su "Tempo" alla recensione di Marziano Bernardi su "La Stampa", a quella di Gino Nogara su "La Fiera letteraria" 22.

Non stupisce pertanto che, nell'immaginare un volano contro il calante interesse riconosciuto all'iniziativa già fra il primo e il secondo mese di visite (ai 16.117 biglietti

<sup>17</sup> Dell'Acqua, *Prefazione*, cit. (vedi nota 4), pp. 25-27. Per i contributi di Longhi si veda R. Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento*, "L'Arte", XX, 1917, pp. 99-114; Id., *Di un libro sul Romanino*, "L'Arte", XXIX, 1926, pp. 144-150. Per Nicodemi: G. Nicodemi, *Girolamo Romanino*, Brescia 1925.

<sup>18</sup> Longhi, Di un libro sul Romanino, cit. (vedi nota 17), p. 147; M.L. Ferrari, Il Romanino, Milano 1961, p. 23, tav. 4.

<sup>19</sup> Longhi, *Di un libro sul Romanino*, cit. (vedi nota 17), p. 148; Ferrari, *Il Romanino*, cit. (vedi nota 18), tav. 72. Per il giudizio in tutto favorevole della Ferrari sulle ricerche romaniniane di Longhi si veda Ivi, p. 10.

<sup>20</sup> BS, AMAS, Cartella 117 (Romanino), fasc. Comitato: lettera di R. Longhi da Firenze a G. Vezzoli in Brescia, 14 dicembre 1963; lettera di R. Longhi da Firenze a G. Vezzoli in Brescia, 23 dicembre 1963.

<sup>21</sup> M.L. Ferrari, "Calisto de la Piaza", "Paragone. Arte", XVI, 183, 1965, p. 17.

<sup>22</sup> Si veda V. Guzzi, Romanino, "Tempo", XXII, 164, 16 giugno 1965, p. 3; M. Bernardi, Girolamo Romanino maestro del Rinascimento, "La Stampa", 4 maggio 1965, p. 3; G. Nogara, Il Romanino rustico e sontuoso, "La Fiera letteraria", XL, 24, 20 giugno 1965, p. 12.



di maggio sarebbero seguite le 10.650 entrate di giugno e risultati ancora peggiori avrebbero caratterizzato il bimestre luglio-agosto)<sup>23</sup>, si pensasse a un'occasione utile a risarcire – almeno in parte – la fronda longhiana, uscita a tal punto frustrata dalle fasi preparative della rassegna.

La proposta di una possibile soluzione al cul de sac comunicativo e alla conseguente perdita d'attrattiva sofferta dalla mostra alle soglie dell'estate venne ancora una volta dalla Cassa Salvi. In una lettera a Panazza del 19 giugno la studiosa aveva potuto render note le lamentele giuntele da alcuni giornalisti, nel caso specifico da Marcello Venturoli (allora impiegato sulle pagine de "Le Ore"), al riguardo delle scarse facilitazioni garantite per chiunque intendesse recensire l'evento<sup>24</sup>. È allora sintomatico che venti giorni più tardi si pensasse a un «dibattito sul Romanino» come all'«occasione migliore per quella richiesta di collaborazione alla stampa [...] di cui s'è parlato». La Cassa Salvi riteneva che l'annuncio avrebbe reso «l'invito [...] più dignitoso e più vantaggioso»: l'appello non sarebbe cioè suonato come «frutto di un tardivo ripensamento dovuto a un supposto cattivo andamento della manifestazione», offrendo semmai uno «spunto attuale» di cui i giornalisti hanno «imprescindibilmente bisogno»<sup>25</sup>.

L'idea, formulata nella stessa lettera, era quella di convocare in città un manipolo di conferenzieri, prescelti «in base alla fama dei nomi e al loro forte richiamo sul pubblico, in base alla loro garanzia di competenza specifica come di interesse di sensibilità aperta anche ai problemi del tempo attuale, in base infine alle attitudini e capacità comunicative già collaudate». La rosa proposta dalla Cassa Silva includeva «[Franco] Russoli, [Guido] Piovene, [Giovanni] Testori, [Renato] Guttuso (fra l'altro ottimo e acuto scrittore)»; temendo qualche rifiuto la studiosa aveva pensato a possibili sostituti: «[Francesco] Arcangeli, [Pier Paolo] Pasolini, [Mina] Gregori, [Alessandro] Parronchi<sup>26</sup>. L'elenco dimostra quanto, in quest'occasione, il fantasma "longhiano" fosse presente nel dettare scelte e richieste, al di là dei curriculum personali di ogni invitato. Sia Arcangeli, che Testori, che Pasolini (per non parlare di Mina Gregori), pur dotati di profili autoriali autonomi, potevano esser percepiti come voci prossime alle posizioni dello studioso piemontese, secondo personali declinazioni del suo magistero; lo stesso si può dire per Guttuso, la cui presenza costante sulle pagine di "Paragone" (oltre che su quelle de "L'Unità"), doveva sostanziare il complimento rivoltogli fra parentesi dalla Cassa Salvi<sup>27</sup>.



<sup>23</sup> Per i numeri della mostra si veda BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti alla tavola rotonda – inviti e corrispondenza 1965 [d'ora in poi Partecipanti].

<sup>24</sup> BS, AMAS, cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di E. Cassa Salvi da Brescia a G. Panazza, in Brescia, 19 giugno 1965.

<sup>25</sup> BS, AMAS, cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di E. Cassa Salvi da Collio a G. Vezzoli e G. Panazza in Brescia, 9 luglio 1965.

<sup>26</sup> Si veda nota 24.

<sup>27</sup> Sul tema complesso dei rapporti fra Longhi e Pasolini si veda il résumé di T. Mozzati, ad vocem Longhi, Roberto, in Tout sur Pasolini, a cura di R. Chiesi, J. Gili, H. Joubert-Laurencin, P. Spila, Roma c.d.s.. Sui rapporti con Guttuso si veda M. Pratesi, Roberto Longhi nel vivo dell'arte del '900, Pisa 2020, pp. 119-156.



Del resto, un altro, diverso rimando inserito in missiva consolida una deduzione siffatta. Nei propositi della studiosa la «tavola rotonda» avrebbe dovuto ripetere il successo dell'incontro «affollato, spettacolare, svoltosi a Parma sulla mostra Guttuso»<sup>28</sup>. Il rinvio è al dibattito che aveva visto scontrarsi, nel gennaio 1964, proprio Arcangeli e Pasolini nel Ridotto del Teatro Regio di Parma, in concomitanza con l'imponente retrospettiva dedicata all'artista e presieduta dallo stesso Longhi.

In quell'occasione Pasolini aveva criticato aspramente le tesi del collega, alieno alla durevole fedeltà al figurativo espressa dal pittore siciliano; nelle testimonianze dei cronisti, il colloquio – al quale avevano preso parte Giovanni Previtali e Luigi Carluccio – aveva però assunto il sapore di una tribuna politica, a commento di un evento – la monografica alla Pilotta – che già in fase di organizzazione si era caricata di pesanti polemiche di parte<sup>29</sup>.

Un qualche calcolo di natura ideologica va d'altronde individuato fra i moventi dell'incontro bresciano, così come esso venne pensato dall'amministrazione. In una città governata sin dal 1948 da una giunta "bianca", il cui timone era stato retto per oltre tre lustri dal Boni, l'invito rivolto a intellettuali di appartenenza diversa poteva simbolizzare il ruolo che, sin dall'inizio degli anni sessanta, il primo cittadino aveva inteso giocare sul piano locale oltre che su quello nazionale, traducendo nell'agone bresciano l'apertura a sinistra intrapresa dalla DC a partire dal 1962<sup>30</sup>. Così, per le amministrative del 1964, la quinta nomina di Boni a capo del Comune era stata supportata dai voti dei socialisti, poi coinvolti nella rosa degli assessori; d'altronde la fama di mediatore conquistata dal sindaco era passata, nel corso dei diversi mandati, dall'apertura nei confronti delle voci meno intransigenti fra le fila comuniste, tradotta in una paternalistica disponibilità al dialogo "pubblico" più che in una convinta assunzione delle istanze sostenute dagli esponenti d'opposizione<sup>31</sup>. In quest'ottica è anzi significativo che la prima lista di possibili invitati al convegno prevedesse fra gli eventuali sostituti anche Mario De Micheli (il quale, in maggio, aveva recensito la mostra sulle pagine de "L'Unità")<sup>32</sup>.

28 Si veda nota 24.

29 Sulla tavola rotonda di Parma, tenutasi il 28 gennaio, si veda A.M. Martini, *La mostra di Renato Guttuso a Parma nel 1963-64*, in *Guttuso. Passione e realtà*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 11 settembre-8 dicembre 2010), a cura di S. Roffi, Milano 2010, pp. 25-26. Si veda anche T. Marcheselli, *La tavola rotonda su Guttuso trasformata in polemica personale*, "Gazzetta di Parma", 30 gennaio 1964, p. 5. In ultimo si veda A. Galansino, 1964, "Prospettiva", 149-152, 2013, p. 89.

30 Si veda M. Lovatti, *Democrazia cristiana, mondo cattolico e apertura a sinistra a Brescia (1958-1965)*, "Storia in Lombardia", 1-2, 2012, pp. 117-183. Si veda anche Corsini, Zane, *Carisma democratico*, cit. (vedi nota 1), pp. 266-272, 276-292.

31 Si veda ad esempio Corsini, Zane, *Carisma democratico*, cit. (vedi nota 1), pp. 259-263. A proposito della personalizzazione operata da Boni sull'iniziativa si veda [s.a.], *I suoi anni d'oro*, in "*Rieccolo! Il governatore ripescato*", a cura di C. Ponzanelli e G.C. Scotuzzi (supplemento a "Scegliere", 11, 1985), p. 54: «La gente è venuta a sentire i grandi nomi invitati. [...] Boni, si pensa, si limiterà a un breve saluto per lasciar spazio agli illustri intervenuti. Invece parla per tre quarti d'ora. Partono alcuni fischi».

32 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di E. Cassa Salvi da Collio a G. Vezzoli e G. Panazza in Brescia, 9 luglio 1965. Per la recensione si veda M. De Micheli, *Narratore sanguigno delle valli bresciane*, "L'Unità", 8 maggio 1965, p. 6. È interessante notare che De Micheli, il 4 febbraio 1963,



Analogamente a quanto avvenuto a Parma, si sarebbe opzionato, come sede del dibattito, il Ridotto del Teatro Grande: le aspettative circa un'ampia affluenza di pubblico – complice la gratuità del biglietto – spinsero dapprincipio a ipotizzare l'ingresso in platea, nel loggione e in galleria<sup>33</sup>.

La medesima formulazione del tema sottoposto ai conferenzieri sembra debitrice dell'appuntamento emiliano. Se al Regio si era deciso di discutere dell'attualità della pittura di Guttuso – un contemporaneo "storicizzato", di cui si riassumeva allora il longevo catalogo nelle sale della Pilotta<sup>34</sup> – a Brescia, scartata la proposta di fissare un'intestazione generica (qualcosa sul tipo dell'"Incontro col Romanino" o "Il realismo di Romanino"), ci si risolse per un'opzione militante, consegnando agli ospiti la traccia poi passata a titolo della conferenza, e cioè "L'arte di Girolamo Romanino e il tempo nostro"<sup>35</sup>.

Non desta certo stupore che il linguaggio di schietta matrice naturalistica, il lessico violentemente sprezzato del pittore potessero assurgere a sorprendente anticipazione per partiti formali impostisi nel secondo dopoguerra. È anzi eloquente che, proprio negli anni sessanta, la categoria maggiormente discussa nel dialogo sostenuto dall'Associazione Artisti Bresciani – in rapporti stretti con l'amministrazione e con lo stesso Panazza, allora direttore dei Civici Musei – fosse quella del "realismo esistenziale" d'impronta milanese, sul modello di nomi come Giuseppe Banchieri e Gianfranco Ferroni<sup>36</sup>. Quale miglior scenario poteva suggerire la burbera eppur sincera spiritualità del girovago lombardo se non la scelta di allestirne le opere in Duomo Vecchio, «monumento di fede cristiana» predisposto all'uopo dall'intervento severo dell'architetto Luciano Baldessari<sup>37</sup> (fig. 2)?

L'epica "montanara" di Romanino, seducendo le prospettive pauperiste sostenute dal riformismo cattolico, si offriva anche a lisciare l'ortodossia estetica del partito comunista – di cui, per l'appunto, Guttuso era voce autorevole – alludendo a un realismo di forte presa popolare, sorretto da un immaginario costellato di squarci d'umanità sofferente. Non a caso, mentre la stampa di sinistra – definendolo il «narratore sanguigno delle valli bresciane» – ne apprezzava la capacità di esprimere una «realtà minuta», [gli] «umori di

era intervenuto a Brescia a un dibattito sulla "mostra celebrativa" di Mario Sironi voluta dall'Associazione Artisti Bresciani; alla stessa iniziativa avevano partecipato Francesco Arcangeli, Antonello Trombadori, Roberto Tassi; si veda Corradini, *La stagione di Elvira Cassa Salvi*, cit. (vedi nota 3), p. 19.

33 Sul Ridotto si veda V. Terraroli, *Antonio Tagliaferri e l'intervento di restauro del 1894*, in *Il Ridotto del Teatro Grande di Brescia*, a cura di V. Terraroli e M. Fasser, Brescia 2016, pp. 116-131. Per il primo contatto con la Deputazione Teatro Grande si veda BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti 965: lettera da Giovanni Vezzoli in Brescia a Pier Giuseppe Beretta in Brescia, 14 agosto 1965.

34 F. Belloni, "A Parma ci sono tutto intero, con la mia esistenza consumata sui quadri". Renato Guttuso alla Pilotta nel 1963, in Renato Guttuso. Nuovi studi, a cura di B. Tomassi, Cinisello Balsamo 2019, pp. 31-37.

35 La Cassa Salvi consigliava all'inizio un tema più generico, «lasciando ai convenuti, data la loro autorità, di determinarlo o per iscritto o in un breve incontro preliminare»; Brescia, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di E. Cassa Salvi da Collio a G. Vezzoli e G. Panazza in Brescia, 9 luglio 1965.

36 Si veda R. Ferrari, L'Associazione Artisti Bresciani. Un difficile cammino nell'arte e nella cultura (1945-1995), Brescia 1995, pp. 82, 87.

37 Per materiali sull'allestimento si veda Rovereto, Archivio del '900, Fondo Luciano Baldessari, Bal.I.471; Bal.II.70; Bal.V.25. Per la citazione sul duomo si veda Giani, *La mostra del Romanino*, cit. (vedi nota 12).







un giorno», [la] «cronaca» e [la] «storia» 38, Paolo VI avrebbe ricevuto in dono una copia del catalogo nel corso dell'udienza privata accordata al Boni nel settembre del 1965 39. Si trattò di un vero e proprio «sigillo conciliare» concesso dal pontefice di origini bresciane, allora a capo del Vaticano II, giunto ormai in dirittura d'arrivo; e d'altronde una voce ufficiale come quella dell' "Osservatore romano" aveva riservato ampio spazio all'iniziativa 40.

Gli inviti per il convegno vennero spediti il 15 luglio: le indicazioni della Cassa Salvi furono però sottoposte a un vaglio ambizioso, se si arrivò a includere fra i destinatari Mario Soldati, oltre a Luchino Visconti e Marco Valsecchi<sup>41</sup>. Incassati i primi rifiuti, ci si mosse in direzione di nuovi ospiti: furono così contattati Guido Piovene, il 26 luglio, Ermanno Olmi (cui si scrisse il 2 agosto) e Pier Paolo Pasolini (a cui vennero indirizzate due lettere, il 2 e il 10 agosto, per un errore d'intestazione)<sup>42</sup>.

Le ultime manovre si rivelarono fruttuose: la schiera dei conferenzieri si trovò infatti rimpinguata di presenze, oltre a quelle di Russoli, Testori, Guttuso e Dell'Acqua che avevano accettato di intervenire a Brescia, così come aveva fatto lo stesso Soldati. Gli ospiti furono ringraziati con un messaggio circolare nella terza settimana di agosto<sup>43</sup>; tuttavia fra la fine del mese e l'inizio di settembre l'organizzazione dovette registrare alcune defezioni. Il primo a comunicare la propria rinuncia fu il regista de *La donna del fiume*, trattenuto in Liguria da gravi motivi di salute<sup>44</sup>; più tardi si sarebbero sfilati

38 Si veda De Micheli, *Narratore sanguigno*, cit. (vedi nota 32). De Micheli desumeva queste espressioni dalla prefazione di Dell'Acqua (*Prefazione*, cit. [vedi nota 4], p. 29) che, a sua volta, citava dalla Ferrari ("*Calisto de la Piaza*", cit. [vedi nota 21], p. 11).

39 La notizia è riportata in [s.a.], *Prorogata a Brescia la mostra del Romanino*, "Corriere della Sera", 27 settembre 1965, p. 9. Si era provveduto a diffondere notizia dell'evento con un comunicato stampa; BS, AMAS, Cartella 113 (Romanino), fasc. Comunicati: comunicato n. 11 (27 settembre 1965). Nel 1964, Paolo VI avrebbe voluto riconoscere a Boni un'onorificenza per il suo impegno politico ma si era scontrato con le resistenze del sindaco; Corsini, Zane, *Carisma democratico*, cit. (vedi nota 1), p. 296 e nota 26. Nell'archivio dell'architetto Baldessari si conserva traccia della spedizione alla segreteria di Paolo VI di un album illustrante l'allestimento; Rovereto, Archivio del '900, Fondo Luciano Baldessari, Bal.I.183, corrispondenza con Angelo Dell'Acqua.

40 Si veda Giani, La mostra del Romanino, cit. (vedi nota 12); G. Da Vià, Ancora sul Romanino. Duttilità vigile di un pittore, "L'Osservatore romano", 24 luglio 1965, p. 3.

41 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), ff. Partecipanti: lettera del Comitato esecutivo da Brescia a M. Soldati in Milano, 15 luglio 1965; lettera del Comitato esecutivo da Brescia a L. Visconti in Milano, 15 luglio 1965; lettera del Comitato esecutivo da Brescia a M. Valsecchi in Milano, 15 luglio 1965. È interessante notare come il Valsecchi fosse già stato invitato in città il 2 febbraio 1963 per presentare la «mostra celebrativa» di Mario Sironi; Corradini, *La stagione di Elvira Cassa Salvi*, cit. (vedi nota 3), p. 19. Il fatto che nell'assai puntuale documentazione conservata a Brescia, manchino le risposte di Visconti e Valsecchi fa pensare che queste non dovettero arrivare, almeno per iscritto.

42 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera del Comitato esecutivo da Brescia a G. Piovene [s.l.], 26 luglio 1965; lettera del Comitato esecutivo da Brescia a E. Olmi in Milano, 2 agosto 1965; lettera del Comitato esecutivo da Brescia a P.P. Pasolini in Roma, 2 agosto 1965; lettera del Comitato esecutivo da Brescia a P.P. Pasolini in Roma, 10 agosto 1965. La prima lettera di Pasolini venne indirizzata alla redazione di "Vie nuove", la seconda al recapito dello scrittore in via Carini.

43 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: le lettere a Guttuso, Olmi, Piovene, Russoli, Soldati furono inviate il 12 agosto; quella a Pasolini il 20.

44 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di M. Soldati da Le Rocce, Tellaro (La Spezia) al Comitato esecutivo in Brescia, 24 agosto 1965.



anche Olmi e Testori, con telegrammi di scuse spediti tra il 6 e il 7 settembre<sup>45</sup>. Comunicazioni tanto tardive resero impossibile pensare a dei sostituti per tutti gli assenti: solo il posto lasciato vacante da Soldati fu allora occupato da padre Ernesto Balducci<sup>46</sup>.

L'incontro, come previsto, si tenne il 7 settembre alle 21. Gli ospiti, giunti a Brescia il giorno stesso, ebbero agio di visitare sia la mostra che l'itinerario in Val Camonica, trovandosi poi a cena all'Albergo Miramonti<sup>47</sup>: in particolare Pasolini e Piovene, non avendo potuto recarsi prima in città, colsero l'occasione per familiarizzarsi con le opere esposte<sup>48</sup>.

A tal proposito è anzi eloquente la reazione del poeta all'invito per la conferenza, resa nota con una missiva timbrata al 18 agosto:

Cari amici, accetto di venire [...] alla tavola rotonda sul Romanino. A patto però che mi mandiate del materiale su questo pittore che io conosco quasi solo di nome: una essenziale bibliografia, e, se l'avete disponibile, qualche pubblicazione. Spero che accettino tutti quelli che avete invitati: non vorrei trovarmi solo e nudo come un verme... Vi ringrazio molto per aver pensato a me<sup>49</sup>.

Oltre alla spedizione del catalogo (recapitato a ciascun conferenziere), il comitato avrebbe messo a disposizione anche un'essenziale rassegna stampa. Sappiamo, ad esempio, che Guttuso – tramite la Cassa Salvi, con la quale intratteneva rapporti cordiali – aveva sollecitato l'invio degli articoli di «Borgese (Corriere), Biasion (Oggi), Bernardi (Stampa)», assieme a quelli della studiosa e amica apparsi sul "Giornale di Brescia" si potrebbe pertanto ritenere che lo stesso, smilzo *pressbook* venisse fornito a Pasolini.

L'evento fu favorito da una grande affluenza di pubblico. La stampa locale è concorde nel descrivere la platea gremita del Ridotto, registrando la buona accoglienza

45 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: telegramma di E. Olmi da Asiago al Comitato esecutivo in Brescia, 6 settembre 1965; telegramma di G. Testori da Milano a G. Vezzoli in Brescia, 7 settembre 1965. Si può ricordare come Testori sarebbe dovuto intervenire anche al dibattito su Guttuso, impegno a cui si sottrasse all'ultimo momento; si veda Marcheselli, *La tavola rotonda su Guttuso*, cit. (vedi nota 29).

46 Il primo documento a citare Balducci in rapporto all'evento è BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera del Comitato esecutivo da Brescia al Questore della Provincia di Brescia in Brescia, 3 settembre 1965.

47 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di G. Vezzoli da Brescia a A. e G. Pacini in Caino, 9 settembre 1965.

48 Quest'informazione si desume da una nota manoscritta apposta su BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera del Comitato esecutivo da Brescia a L. Baldessari in Milano, 3 settembre 1965. Si veda anche infra in testo.

49 BS, AMAS, cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di P.P. Pasolini da Roma al Comitato esecutivo in Brescia, s.d. [ma con timbro 18 agosto 1965]. L'impegno a Brescia è menzionato brevemente in una lettera del poeta alla madre datata al 25 agosto 1965; si veda P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino 1988, p. 585.

50 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di E. Cassa Salvi da Miramare a una «Cara Signorina» in Brescia, 18 agosto 1965. Per gli articoli citati: Borgese, *Nei ritratti del Romanino*, cit. (vedi nota 8); Bernardi, *Girolamo Romanino*, cit. (vedi nota 22); R. Biasion, *Un po' strambo il pittore atleta*, "Oggi", 15 luglio 1965, pp. 67, 69.

PASOLINI, LA D.C., LA CONFERENZA SU ROMANINO (IN UNA REDAZIONE INEDITA) 125



ANNALL 2021 indd 125





riservata alle diverse comunicazioni<sup>51</sup>. Del resto, anche alcune testate nazionali s'interessarono al simposio<sup>52</sup>: l'obiettivo della Cassa Salvi e del comitato esecutivo poteva ritenersi raggiunto. La chiusura della mostra fu prorogata di qualche giorno, spostandone il termine conclusivo al 17 ottobre.

Una "sbobinatura" della tavola rotonda ha permesso di conoscere i contenuti degli interventi: venne edita nel 1975 per onorare la cruenta scomparsa di Pasolini, sotto il patrocinio della Fondazione Calzari Trebeschi<sup>53</sup>. A leggere il libricino, risulta evidente la dimensione "parlata", persino estemporanea di ogni contributo<sup>54</sup>. D'altra parte, l'incontro previde, oltre alle allocuzioni moderate da Dell'Acqua, un vivace botta e risposta fra i conferenzieri, anch'esso registrato dallo smilzo volumetto: uno scambio che, in chiusa al dibattito, concorre a sottolineare la natura occasionale delle riflessioni presentate in quel consesso. Tuttavia, trattandosi dell'unico testimonio fino a oggi noto, la "lezione" del volumetto è stata accolta nei *corpus* canonici dei singoli autori. È il caso ad esempio dell'*opera omnia* pasoliniana, che ha incluso la conferenza del poeta nei due tomi dei *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, curati nel 1999 da Walter Siti e Silvia De Laude<sup>55</sup>.

51 Si può far riferimento a: [s.a.], *Un folto pubblico assiste al dibattito su Romanino*, "Giornale di Brescia", 8 settembre 1965, p. 4; [s.a.], *Il pubblico bresciano scopre il Romanino*, "L'Eco di Brescia", 11 settembre 1965, p. 9.

52 [s.a.], *Ieri, oggi, domani*, "La Fiera letteraria", 5 settembre 1969, p. 8; [s.a.], *Per il Romanino, tavola rotonda a Brescia*, "Avanti", 9 settembre 1965, p. 5. La reazione della stampa nazionale fu suscitata da un comunicato *ad hoc*: BS, AMAS, cartella 113 (Romanino), fasc. Comunicati: comunicato n. 10 (agosto 1965). Avrebbe parlato del convegno anche Radio Monte Ceneri; si veda BS, AMAS, Cartella 120 (Romanino), fasc. Divulgazione della mostra su Giornali e riviste 1964-1965: lettera di Antonio Manfredi [s.l.] alla Segreteria della Mostra Romanino in Brescia, s.d. (post 7 settembre 1965).

53 L'arte di Romanino e il nostro tempo. Balducci, Dell'Acqua, Guttuso, Pasolini, Piovene, Russoli, Brescia 1975. La smilza prefazione, senza firma, tace sull'origine del testo, non consentendo di identificarne la "matrice"; si veda Ivi, s.n.p. (ma p. 9). Il convegno ha attirato scarsa attenzione critica: si veda ad esempio G. Agosti, Scarrozzanti in Lombardia, in Testori a Brescia, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 21 dicembre 2003-14 marzo 2004), a cura di D. Dall'Ombra, Cinisello Balsamo 2003, pp. 32-33; F. Frangi, Per un percorso di Romanino, oggi, in Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano, catalogo della mostra (Trento. Castello del Buonconsiglio, 29 luglio-29 ottobre 2006), a cura di L. Camerlengo, E. Chini, F. Frangi, F. de Gramatica, Cinisello Balsamo 2006, p. 14; F. Larovere, Romanino testimone inquieto, in Girolamo Romanino, il testimone inquieto, catalogo della mostra (Bergamo, Fondazione Creberg, 9-30 ottobre 2015), a cura di A. Piazzola e F. Larovere, Bergamo 2015, p. 6. Per la storia editoriale del volumetto del 1975 si veda Perché non posso dirmi bresciano. Intervista a Giovanni Testori, in Testori a Brescia, cit. (vedi supra), pp. 19-21.

54 Si veda la nota 55 per l'identificazione di un brogliaccio dattiloscritto nel caso dell'intervento di Pasolini.

55 P.P. Pasolini, [L'arte del Romanino], in Id., Saggi sulla letteratura e sull'arte, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, II, pp. 2786-2799. Il testo della conferenza è pubblicato nella sezione "Dichiarazioni, inchieste, dibattiti [1953-1975]". I curatori danno conto dell'esistenza di un «dattiloscritto, senza titolo, con appunti relativi all'intervento», preparatorio per la conferenza; il dattiloscritto è contenuto in «una cartella (leggera, color caffelatte) destinata a Archivio Pasolini presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze» e recante «l'intestazione d'autore Nuove questioni linguistiche» (cc. 120-129, 133-135, I-II); si veda Saggi sulla letteratura e sull'arte, cit. (vedi supra), II, pp. 2871, 3031. Il testo della conferenza, tradotto in francese nel 1997 (P.P. Pasolini, Écrits sur la peinture, Paris 1997, pp. 41-59), è stato pochissimo commentato; si veda al proposito F. Galluzzi, Pasolini e la pittura, Roma 1994, pp. 34-37; A. Marchesini, Citazioni pittoriche nel cinema di Pier Paolo Pasolini, Firenze 1994, pp. 41-42, 46.



Il fortunato ritrovamento delle bozze, corrette dagli autori e approntate già nel 1965 per la pubblicazione degli atti, consente però di ricostruire una storia editoriale fin qui sconosciuta, mettendo a disposizione dei lettori versioni di quegli stessi interventi sottoposte a un severo *imprimatur*. Presso l'archivio dei Musei di Brescia si conserva infatti una filza contenente i materiali predisposti per una tale impressione, cui si lavorò a partire dalle settimane successive alla tavola rotonda<sup>56</sup>. Si trattò di un progetto perseguito fino al disegno della copertina e alla produzione di una prova di stampa. Per ragioni che non è stato possibile ricostruire, gli atti non videro però mai la luce nella forma progettata fra il settembre 1965 e la primavera 1966<sup>57</sup>, privando così i lettori dei materiali annunciati dall'amministrazione in risposta alle «continue richieste di studiosi e giornalisti» <sup>58</sup>.

La segreteria del convegno produsse innanzitutto uno stenogramma (di cui esiste una copia integrale, fedele in linea di massima alla versione resa nota nel 1975). Da questo dattiloscritto furono verosimilmente desunti i fascicoli forniti agli autori, corrispondenti con le sezioni di pertinenza di ciascuno: ce lo testimonia un telegramma di Guttuso del 15 novembre, con il quale il pittore sollecitava il rinvio su Roma della trascrizione stenografica del suo intervento, essendo impossibilitato a consultare la copia già speditagli da Brescia<sup>59</sup>.

A partire da queste minute, ogni conferenziere poté rilavorare la stesura del proprio saggio da affidare al volume collettaneo. Entro ottobre Panazza aveva già ricevuto i testi di Russoli e Piovene<sup>60</sup>, mentre stava sperimentando delle difficoltà nel contattare Pasolini, allora implicato nella vita di set del suo ultimo lungometraggio, *Uccellacci e uccellini*. Ancora in novembre, il regista si giustificava per il ritardo, chiedendo qualche giorno supplementare di lavoro: tuttavia un'ennesima lettera, datata stavolta al 9 dicembre, avrebbe cercato di intercettarlo tramite la redazione di "Vie nuove" per sollecitare la spedizione del pezzo<sup>61</sup>. La presenza di un dattiloscritto con numerose correzioni a penna di sua mano testimonia che il letterato fu in grado di ottemperare all'impegno<sup>62</sup>; nel maggio del 1966 Panazza poteva quindi discutere della copertina del

56 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Testi della tavola rotonda 1965 [d'ora in poi Testi].

57 In una lettera a Dell'Acqua del 20 maggio 1966, il Panazza dice di aver «fatto stampare i vari interventi della "tavola rotonda"»: è però difficile stabilire la diffusione che quest'impressione poté avere, dal momento che la cartella conserva una "prova" di impaginato – come abbiamo avuto modo di ricordare – ma nessuna bozza di copertina; bozza sulla quale tuttavia il Panazza avrebbe lavorato coi suoi collaboratori nella primavera del 1966; si veda *infra*.

58 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di G. Panazza da Brescia a P.P. Pasolini in Roma, 9 dicembre 1965.

59 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: telegramma di R. Guttuso da Roma a Segreteria Mostra del Romanino in Brescia, 15 novembre 1965.

60 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di G. Piovene da Parigi a G. Panazza in Brescia, 28 settembre 1965; lettera di F. Russoli da Milano a G. Panazza in Brescia, 15 ottobre 1965.

61 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: telegramma di P.P. Pasolini da Roma a Mostra Girolamo Romanino in Brescia, 16 novembre 1965; lettera del Comitato esecutivo da Brescia a P.P. Pasolini in Roma, 9 dicembre 1965.

62 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti. Il dattiloscritto di nove pagine (più una,







libro da associare alla prova di stampa, richiedendo a Dell'Acqua e a Russoli l'invio di un ritratto fotografico<sup>63</sup>. Sappiamo, sempre dai materiali presenti nella filza, che gli atti dovevano per l'appunto venir introdotti da un montaggio dei volti dei conferenzieri (fig. 3). Al proposito, è interessante notare come lo scatto riservato a Pasolini fosse stato fornito dalla Telefotoitalia e effigiasse lo scrittore «all'uscita del commissariato Ponte di Roma»<sup>64</sup> (fig. 4). Appare non casuale che i collaboratori di Panazza optassero per un'immagine legata a circostanze nelle quali il poeta si era visto coinvolto durante l'estate del 1960, subendo un duro linciaggio mediatico. Alla fine di giugno di quell'anno Pasolini era infatti finito al centro di una brutta rissa in via Panico, a Roma, passando poi per un interrogatorio poliziesco. All'uscita dal commissariato – quello appunto nei pressi della Questura centrale – la sua *silhouette* fu catturata dall'istantanea prescelta per gli atti di Brescia ma già apparsa su alcune testate nazionali, ad esempio sulla "Stampa", per commentare i fatti che lo avevano visto involontario protagonista<sup>65</sup>.

Certo, il ritardo accumulato nello spedire il testo poteva aver inasprito i rapporti con gli organizzatori; tuttavia, si può ritenere che la stessa lettera del contributo avesse scontentato l'ufficialità bresciana, accentuandone i sospetti nei riguardi di una figura complessa come quella del cineasta, che pure era servita – almeno in un primo tempo – da testimonio perfetto per il messaggio politico e culturale sotteso alla tavola rotonda. Non bisogna dimenticare come Pasolini, sul 1965, provenisse dall'esperienza del *Vangelo secondo Matteo* e dal clamore che, anche in ambienti cattolici, la pellicola aveva suscitato. Nell'accostare l'ispirazione di un intellettuale marxista al dettato canonico del Nuovo Testamento, il lungometraggio si era garantito consensi (e critiche) del tutto trasversali. È anzi qui opportuno ricordare come il film – dopo aver vinto il premio OCIC al venticinquesimo festival di Venezia – fosse stato richiesto da papa Montini per una visione privata e come, proiettato in Notre Dame a Parigi nel gennaio del 1965, avesse suscitato un pubblico dibattito, coinvolgendo il mondo della teologia transalpina<sup>66</sup>.

contenente una risposta a Russoli e Guttuso), compilate solo sul fronte, non riporta un titolo (ma solo il nome dell'autore, manoscritto, apposto da una mano diversa da quella di Pasolini; da ora qui identificato come dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini"). I fogli presentano numerose correzioni a penna, attribuibili a Pasolini, sul testo scritto a macchina (fig. 7).

63 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: lettera di G. Panazza da Brescia a G.A. dell'Acqua, 20 maggio 1966; lettera di G. Panazza da Brescia a F. Russoli in Milano, 20 maggio 1966. La cartella Testi della tavola rotonda contiene una foto di Dell'Acqua, ritoccata, da cui è desunta un'altra foto di dettaglio: si può dunque ritenere che, almeno in parte, la richiesta di Panazza fosse stata ascoltata.

64 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Testi. L'identificazione dello scatto si può leggere in una nota dattiloscritta, spillata sul retro della fotografia; la stessa nota riporta il nome dell'agenzia fotografica distributrice (la Telefotoitalia) e il numero di riconoscimento dell'immagine (2614).

65 Sulla vicenda si può ascoltare la "voce" dello stesso Pasolini; si veda P.P. Pasolini, *La mia avventura a Panigo*, "Paese sera", 4-5 luglio 1960, p. 1. Per il numero de "La Stampa" sul quale apparve la foto si veda M.T., *Lo scrittore Pasolini coinvolto ieri notte in un episodio di teppismo nella vecchia Roma*, "La Stampa", 30 giugno 1960, p. 5.

66 Su questi fatti si veda N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino 1989, pp. 284, 286-288, 294. Sulle polemiche suscitate, trasversalmente, dal Vangelo si veda F. Grattarola, *Pasolini, una vita violentata*, Roma 2005, pp. 183-206.



Dovette quindi lasciare perplessi che il regista – per il suo commento alla pittura di Romanino – ne separasse gli esiti formali da un sentimento di religiosità popolana, preferendo leggerli alla luce delle teorie di un pensatore comunista come Lucien Goldmann, discepolo di György Lukács<sup>67</sup>; ma sopra ogni cosa poté urtare la sensibilità del comitato l'accentuazione, in sede di contributo scritto, del profilo "protestante" dell'artista, da riconnettersi all'ampio clima della Riforma europea.

Bisogna infatti sottolineare quanto, nel passaggio dalla conferenza agli atti, le intuizioni dello scrittore andassero affinandosi con l'assumere una solida consistenza speculativa e una precisione lessicale determinata; per tale processo, alcune proposte formulate a Brescia in chiave tentativa raggiunsero la perentorietà dell'idea a lungo meditata, caratterizzandosi per un intenso scandaglio concettuale.

In questo senso lo schema offerto dalla prospettiva critica di Goldmann si carica di un peso ancor più rilevante, nonostante il ricorso meno esplicito al nome dello studioso. Pasolini conosceva il recentissimo Pour une sociologie du roman, uscito sulla metà del 1964 e ristampato con una nuova prefazione l'anno seguente<sup>68</sup>. Se durante la tavola rotonda il pensatore ungherese è citato come fonte già nel corso della comunicazione (e non solo nella risposta a un rilievo di Russoli)<sup>69</sup>, le bozze cancellano il primo rinvio: tuttavia vi si sente quanto il saggio di Romanino fosse stato interpretato nelle forme di una messa alla prova, su testi figurativi piuttosto che letterari, della metodologia d'indagine illustrata dal volume del '64. In maniera pionieristica, Goldmann proponeva, in apertura alla sua raccolta, che «le tout premier problème» di una sociologia del romanzo fosse «celui de la relation entre la forme romanesque elle-même et la structure du milieu sociale à l'intérieur duquel elle s'est développée»<sup>70</sup>: la fascinazione esercitata dalla lettura recente suggerì allora allo scrittore italiano di verificare un presupposto analogo su fatti culturali diversi, applicandolo a uno spettro cronologico di vasto respiro.

Tale consonanza di metodo è dichiarata in apertura, seguendo in questo la scaletta della conferenza<sup>71</sup>. Nei primi paragrafi, infatti, si mette in chiaro la volontà di analizzare la «pittura di Romanino nel portarla» in un «laboratorio con intendimenti extrapittorici», conducendo una «ricerca strutturalistica» pur viziata «da abitudini di





<sup>67</sup> Pasolini aveva incontrato proprio Lukács a Budapest all'inizio del 1965; N. Naldini, Pasolini, una vita, cit. (vedi nota 66), p. 294.

<sup>68</sup> Si veda L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris 2008 (riproduzione fotomeccanica della seconda edizione: Paris 1965). La prima traduzione della raccolta di scritti di Goldmann venne edita nel 1967 per Bompiani, L. Goldmann, Per una sociologia del romanzo, traduzione di G. Buzzi, Milano 1967. Il volume di Goldmann è censito in edizione italiana fra i volumi appartenuti a Pasolini; si veda La biblioteca di Pier Paolo Pasolini, a cura di G. Chiarcossi e F. Zabagli, Firenze 2017, p. 166.

<sup>69</sup> L'arte di Romanino, cit. (vedi nota 53), pp. 34, 44.

<sup>70</sup> Goldmann, Pour une sociologie, cit. (vedi nota 68), p. 35. È interessante che, nel primo dei saggi, Goldmann citi a più riprese il Don Chisciotte (pp. 23 nota 1, 25, 28, 29, 30, 32), perché questa occorrenza giustifica la menzione del Cervantes - piuttosto imprevista - nella conferenza e nel testo definitivo di Pasolini su Romanino.

<sup>71</sup> L'arte di Romanino, cit. (vedi nota 53), p. 29.



stilcritica». Una simile *démarche* poteva apparire innovativa: per esemplarla (così come era già successo al Ridotto di Brescia)<sup>72</sup> Pasolini la paragona a «un'indagine poliziesca». Nel far questo, il rimando si costruisce attorno a un recente *fait divers*, e cioè l'omicidio della baronessa Sylvaine Thibon de Courtry, notizia che aveva occupato le colonne del "Corriere della Sera" sin dall'inizio di settembre<sup>73</sup>. Come ricordato in conferenza, proprio il 7 il quotidiano aveva dato conto del coinvolgimento nelle indagini di Georges Simenon. Stando appunto all'articolo, il giallista, interpellato dalla polizia, aveva dichiarato: «è molto difficile dare una spiegazione plausibile ad un dramma di cui non si conoscono le circostanze esatte. Dovrei fare una lunga inchiesta sulla personalità della morta, sul suo ambiente, sulle sue abitudini per costruire un'ipotesi valida»<sup>74</sup>.

L'idea di una prospettiva "ambientale" consuonava con certi postulati espressi da Goldmann: tuttavia è facile supporre quanto l'«apparizione manierista» di una donna – «una specie di "suora laica"», secondo il "Corriere" – legata e trafitta con una «spada da samurai» avesse sconcertato l'uditorio, tornando a urticare la sensibilità degli organizzatori quando la medesima immagine venne ripresa nel saggio definitivo, perdendo qualsiasi giustificazione di occasionalità...

D'altronde (e come già proposto), gli stessi esiti dell'analisi pasoliniana dovettero dimostrarsi difficilmente digeribili, stante il peculiare contesto bresciano. Il testo consegnato per gli atti termina infatti su una conclusione perentoria che, in settembre, si era rivestita di contorni meno netti<sup>75</sup>:

Il Romanino non produce una pittura omologa al suo contesto sociale: non è un uomo del Rinascimento italiano (se mai, in modo irregolare e intuitivo, del Rinascimento europeo). [...] ciò che il Romanino ha [...] prefigurato – ma meglio sarebbe dire, non trattandosi di un fatto figurale – previsto, è stata un'Italia che non si sarebbe avuta, una cultura italiana soltanto potenziale e mai realizzata. In altre parole, egli ha previsto e vissuto una cultura italiana quale sarebbe stata se la borghesia delle città italiane avesse accettato la rivoluzione protestante, e, insomma, se non ci fosse stato il concilio di Trento<sup>76</sup>.

Quanto simili direttrici critiche scontentassero l'*intelligencija* democristiana è stato di recente messo in luce per la gestione del centenario leonardesco del 1952, nella contesa sorta fra Milano e Roma al riguardo di un'interpretazione mediterranea o settentriona-

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Il primo articolo dedicato alla vicenda dal "Corriere" apparve sul numero del 3-4 settembre 1965 del "Corriere informazione"; [s.a.], *Giovane baronessa parigina trovata uccisa con un pugnale nella schiena*, "Corriere informazione", 3-4 settembre 1965, p. 12.

<sup>74</sup> L. Bo., Simenon è stato interrogato sull'oscuro assassinio della baronessa. La polizia non trova la soluzione, "Corriere della sera", 7 settembre 1965, p. 5.

<sup>75</sup> L'arte di Romanino, cit. (vedi nota 53), pp. 36-37.

<sup>76</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 9r.



le del genio di Vinci (protagonisti del dibattito Giorgio Castelfranco, Achille Marazza e Fernanda Wittgens)<sup>77</sup>; una medesima resistenza poté dunque attivarsi a Brescia, tanto più che il contributo presentato in ultimo da Pasolini torna a diverse riprese sull'idea di un Romanino "luterano". Già prima delle righe finali la sua pittura è considerata l'espressione di «certi elementi contraddittori della civiltà rinascimentale»:

il Romanino ha vissuto questa contraddittorietà in modo estremo, come un fatto inamalgamabile. La rivoluzione riformistica e protestante – ossia quella cultura europea che nata dall'umanesimo italiano, lo supererà in un altro, più vasto, contesto storico - si traduce nel Romanino nella possibilità anticipatrice di guardare realisticamente la gente, il popolo e la borghesia, in un ambito culturale, quello italiano [...] profondamente immaturo a una tale rivoluzione, [...] e capace se mai di assorbirla come fenomeno contraddittorio, di sublimarla nel proprio segno stilistico<sup>78</sup>.

Del resto - nel rispetto di un'immagine longhiana, rintracciabile nella recensione del 1926 - Pasolini sottolinea l'internazionalità dell'artista, segnalandone l'espanso catalogo di fonti figurative che «da Roma» arriva al «Danubio»<sup>79</sup>. Anche il suo presunto goticismo è ricondotto, in quest'ottica, alla conoscenza delle «stampe tedesche importate abbondantemente in Val Padana» 80, in parte restringendo l'interpretazione già offerta in tal senso dallo studioso piemontese. Nonostante alcune discrasie, le osservazioni desunte da simili rilievi sono tuttavia pur sempre affidate alle parole di Longhi:

Ma questo cosa significa, [...] è forse un fatto a sé, autosufficiente? Esso in realtà non è che un sintomo: non è che il dato apparente e dimostrato di una più profonda esperienza culturale. Quelle stampe - quei modelli che, come dice il Longhi, scendevano dal Reno attraverso le valli alpine - [...] portavano con sé e in sé, evidentemente, una diversa ideologia, un diverso modo di vedere la vita, una diversa cultura<sup>81</sup>.

A tal riguardo, è poi utile sottolineare quanto simili osservazioni, nel contributo "scritto", si intersechino con l'aspetto riflessivo della comunicazione, aggiornandone il dettato su problematiche formali e concettuali in tutto urgenti nel percorso di Pasolini.

ANNAL I 2021 indd 131 07/02/22 11:52





<sup>77</sup> Si veda T. Mozzati, "Il sentimento dei servigi": Giorgio Castelfranco, Leonardo e la mostra didattica per l'anniversario vinciano del 1952, "Bollettino d'arte", CI, 32, pp. 89-104.

<sup>78</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 8r. 79 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 2r. Per la "citazione" da Longhi si veda Longhi, Di un libro sul Romanino, cit. (vedi nota 17), p. 147. Già notava questa dipendenza Galluzzi, Pasolini e la pittura, cit. (vedi nota 55), p. 36.

<sup>80</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 5r. 81 BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 5r. Per il testo longhiano si veda Longhi, Di un libro sul Romanino, cit. (vedi nota 17), p. 149. Si veda ancora Galluzzi, Pasolini e la pittura, cit. (vedi nota 55), p. 36.



Pensiamo ad esempio al passaggio, assente in conferenza, dedicato ai "tipi" romaniniani, consonante con la poetica dei volti e dei primi piani del padre di *Accattone*:

Nella sgradevolezza del loro brutto non c'è nulla di magico. I popolani più o meno poveri [...] non hanno assolutamente nulla di stravagante o di divertente: sono assolutamente seri – severi, non devoti (quei giovani con l'aria di coscritti, quelle donne con l'abito buono per la messa). Tale capacità di vedere e di "scegliere" questo mondo di personaggi non era certamente dovuto alla cultura dominante della società italiana in cui il Romanino operava. I suoi erano quei contadini che aspettavano la parola di Lutero (e la cui rivolta [...] doveva aver visto coi suoi occhi durante la sua permanenza a Trento).

Del resto, secondo il poeta, tale «simpatia per certi personaggi, costanti, dalla fisionomia, psicologicamente e sociologicamente, popolare» nasce appunto dall'«incosciente protestantesimo del Romanino (severamente cattolico)»; anch'esso un «fatto culturale», derivante dalla complessa situazione italiana sulla metà del XVI secolo<sup>82</sup>.

Perfino i riferimenti espliciti al concetto di "manierismo", che nel saggio rastremano e insieme approfondiscono quelli già consegnati al pubblico del Teatro Grande, evocano questionamenti ultimi dell'autoriflessivo operare del regista. Quando vi si legge che nel pittore vivono, da un lato, prefigurazioni pur meccaniche di Caravaggio<sup>83</sup>, dall'altro «ambigui frammenti» d'eccentricità cinquecentesca («subito riassorbiti dalla severità dell'insieme»)<sup>84</sup>, il pensiero torna alla tessitura bipartita de *La ricotta*, il mediometraggio del 1963 nel quale il cineasta aveva incastonato calchi dal Merisi e *tableaux vivants* ispirati a capolavori iconici di Rosso e di Pontormo. In realtà il primo nome della coppia, menzionato al Ridotto di Brescia, cade nel testo definitivo assieme ai rimandi alle *Deposizioni* dipinte dai due artisti lungo il terzo decennio del secolo<sup>85</sup>: tuttavia – grazie a un'eco nitida del volume di Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, stampato nel 1961<sup>86</sup> – più trasparente si fa l'idea connessa a questa «scrittura principe» del Cinquecento. La «critica interna» condotta dal manierismo sulla vulgata classicista – pensiero di germinazione brigantiana, per l'appunto<sup>87</sup> – viene definita dallo scrittore come un atteggiamento «cinico» e «estetizzante», oltre che «miscredente»,

<sup>82</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 6r.

<sup>83</sup> Già nella conferenza Pasolini sottolineava come Longhi avesse disconosciuto questa gemmazione; *L'arte di Romanino*, cit. (vedi nota 53), p. 36; si veda Longhi, *Di un libro sul Romanino*, cit. (vedi nota 17), 1926, p. 148. Anche la Ferrari aveva del resto negato, su basi longhiane, il rapporto Romanino-Caravaggio; si veda Ferrari, "*Calisto de la Piaza*", cit. (vedi nota 21), p. 11.

<sup>84</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 7*r*. 85 *L'arte di Romanino*, cit. (vedi nota 53), p. 34.

<sup>86</sup> G. Briganti, *La maniera italiana*, Roma 1961, pp. 8, 10-11. Briganti faceva ricorso anche a un riferimento alla "Riforma" per interpretare la pittura di Pontormo; si veda Ivi, p. 24.

<sup>87</sup> Si veda in ultimo C. Falciani, *Dario Trento*, *Pontormo*, *Pasolini fra filologia e temperamento*, in *Dario Trento*. *Una storia aperta*, a cura di E. Longari, Milano 2020, pp. 53-54.



mentre la «stupenda poesia» prodotta nel quadro di una siffatta «categoria culturale» trova ragione innanzitutto nella «squisitezza in quanto perdizione» 88. Simili pensieri – solo in parte ortodossi rispetto al magistero di Longhi e alla lezione dei suoi allievi – consentono di ricollocare all'interno del discorso pasoliniano gli ambigui fantasmi consegnati all'episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, sulla cui valenza ironico-avversativa si è a lungo discettato 89; allo stesso tempo chiariscono il punto di vista del regista sulla genesi «contraddittoria» del linguaggio del Romanino. Questi sarebbe infatti stato incapace di qualsiasi sintesi interna, tentato perfino dal virtuosismo coloristico (la "Madonna" del Palazzo della Congrega [fig. 5]) o da una deriva ammanierata (ad esempio nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, del quale lo scrittore ricorda l'«estenuato capriccio» di una «benda bianca» [fig. 6])90.

Secondo Pasolini, «il rifiuto del classicismo – come categoria culturale del Rinascimento – e della sua critica "interna", il manierismo [...] dimostrano che il Romanino era un fenomeno fuori dal suo tempo (di qui la sua mancanza di identità stilistica), ma gli toglievano naturalmente la possibilità di averne chiara coscienza. Perciò le sue ricerche e le sue adozioni stilistiche sono pretestuali [...]: prima, per evitare il classicismo e il manierismo [...]; secondo, per sfuggire, ossessivamente, e quindi "a salti" a una propria realtà, che, come in un incubo, per la mancanza degli strumenti conoscitivi necessari non poteva emergere ed esprimersi» 91.

È interessante che nel testo scritto, diversamente da quanto era stato possibile ascoltare in conferenza, i termini eclettico/eclettismo vengano associati a quelli di *pasticheurlpastiche*<sup>92</sup>, insieme negando al «sincretismo culturale» del Romanino qualsivoglia «omologia» goldmanniana rispetto al contesto d'origine. Si tratta di definizioni che compaiono nella strumentazione critica del poeta già dal 1947 (in un passaggio dedicato, guarda caso, al pittore-amico Giuseppe Zigaina)<sup>93</sup> e che subiscono poi una messa a punto lungo tutti gli anni cinquanta fino alle formulazioni definitive degli scritti raccolti in *Passione e ideologia*, per le quali il *pastiche* viene segnalato fra i codici di una «lingua

PASOLINI, LA D.C., LA CONFERENZA SU ROMANINO (IN UNA REDAZIONE INEDITA) 133

ANNALI 2021.indd 133 (a) 07/02/22 11:52





<sup>88</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 7r.

<sup>89</sup> Si veda in ultimo G.M. Annovi, Pier Paolo Pasolini, performing authorship, New York 2017, pp. 80-84.

<sup>90</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", cc. 2*r*, 7*r*. I due dipinti, citati solo genericamente in conferenza (*L'arte di Romanino*, cit. [vedi nota 53], pp. 30, 34), sono identificati con precisione nel testo scritto.

<sup>91</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", cc. 7r-8r.

<sup>92</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 2*r* [«Mentre il presunto eclettismo di Romanino è infinitamente più complesso: il suo sincretismo non vive dentro un ambito culturale, ma o gli è anteriore o gli è posteriore; o è in ritardo o è in anticipo indietro, si rifà all'arcaismo gotico (e senza il gusto del pasticheur), avanti arriva addirittura a prevedere, se non a prefigurare il Caravaggio»], c. 4*r* [«Il riferimento continuo, "interno", al gotico: ma, preciso subito, non al gotico inteso soltanto come arcaicità – provinciale, o da "pastiche" che sia, come dinamismo repressivo e magari coatto ai due secoli precedenti – ma piuttosto al gotico come espressione culturale d'una società non italiana»].

<sup>93</sup> L'articolo, dedicato più in generale ai "pittori friulani", venne pubblicato nel "Messaggero veneto" il 21 settembre 1947; si veda Saggi sulla letteratura e sull'arte, cit. (vedi nota 55), I, p. 231.



[...] eletta e squisita, classicistica nella sostanza, con le tangenti però della dilatazione semantica, [...] della pre-grammaticalità pseudo-realista»<sup>94</sup>.

Ricorrendo a lemmi a tal punto pregnanti, lo scrittore dichiara assente dalla pittura del Romanino quell' «unità stilistica» che – per restare in tema d'"iconografia cristiana" – riteneva al contrario personalmente raggiunta nella prova del *Vangelo*, pur nell'affastellarsi magmatico delle fonti disparate e dei linguaggi divergenti<sup>95</sup>. Così infatti, in perfetta assonanza coll'intervento bresciano, Pasolini avrebbe commentato gli esiti formali della pellicola del 1964 in una lunga intervista concessa a quattro anni dall'uscita del lungometraggio: «La prima volta che visionai il film subito dopo averlo finito, pensai che aveva unità di stile, e la cosa mi sorprese; poi mi convinsi che questo dipendeva dal fatto che avevo raccontato la storia io stesso [...] Quell'unità stilistica era soltanto la mia propria inconscia religiosità, venuta fuori a dare unità al film» <sup>96</sup>.

Si tratta cioè, per Pasolini, di individuare nell'artista le ragioni della sua disorganicità, constatandone l'insuccesso nel pensare "strutturalmente" un dissenso critico; quella che dunque l'intellettuale descrive è la crisi religiosa di un «severo credente provinciale», incapace di definirsi «luterano» nonostante la distanza conclamata dal *background* caratterizzante il mondo agli «sbocchi delle valli alpine» <sup>97</sup>.

Sempre come un riflesso autoriale, connesso a un lemmario privato, va poi inteso l'uso persistente della parola «angoscia» (ampiamente adoprata nel corso della conferenza ma inclusa anche negli atti, seppur con maggior parsimonia, per chiarire la funzione culturale del pittore rispetto all'epoca che lo vide protagonista)<sup>98</sup>. Si tratta infatti di un sostantivo caro a Pasolini ed estraneo alla lettura "psicologistica" del Cinquecento, condotta ad esempio dagli interventi di Briganti<sup>99</sup>. Basterà qui ricordare l'impiego altamente «riassuntivo» fattone nella lirica *Supplica a mia madre*, inserita in quella che sul 1965 era la più recente fra le sillogi di versi del poeta, cioè *Poesia in forma di rosa*<sup>100</sup>.

Quei distici strazianti individuano nella figura materna, nella sua "benedetta" prescienza la fonte della pena esistenziale e della solitudine disperata dello scrittore: «Per questo devo dirti ciò che è orrendo conoscere:/è dentro la tua grazia che nasce la

<sup>94</sup> Ivi, I, p. 486. Sull'uso del termine *pastiche* si veda in ultimo C. Sorin, *Pasolini*, *pastiche et mélange*, Paris 2017.

<sup>95</sup> Si veda al proposito M.A. Macciocchi, Cristo e il marxismo, "L'Unità", 22 dicembre 1964, p. 3.

<sup>96</sup> Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday, Parma 1992, p. 85.

<sup>97</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", cc. 7r, 8r.

<sup>98</sup> BS, AMAS, Cartella 114 (Romanino), fasc. Partecipanti: dattiloscritto "Pier Paolo Pasolini", c. 3*r* [«Il fondo dei quadri del Romanino è sempre di "color perso", l'angoscia, il grigiore»], c. 8*r* [«La potenziale cultura europea del Romanino (che egli condivideva – naturalmente nella loro stessa inconsapevolezza, o quasi, coi contadini) non poteva riprodursi direttamente, e non poteva che limitarsi a sfuggire alle strutture della società, in una perpetua crisi, in un'angoscia impotente»].

<sup>99</sup> Si veda Briganti, La maniera italiana, cit. (vedi nota 86), pp. 6, 8, 10, 11-13.

<sup>100</sup> P.P. Pasolini, Le poesie, a cura di W. Siti, Milano 2003, I, p. 1102.



mia angoscia». Una simile traccia segnala la matrice freudiana del termine, in stretta relazione con le teorie espresse da disamine come Hemmung, Symptom und Angst del 1926, riferite ai nodi del distacco, della perdita e al conseguente disorientamento degli aspetti pulsionali: non meno pregnante, sul piano "formale", è pertanto l'adozione del termine al fine di descrivere l'inane sfida del lessico romaniniano, che nelle parole di Pasolini assume - guarda caso - un'assonante valenza "anti-graziosa". Se già al teatro di Brescia, la «carriera» del pittore lombardo era stata ridotta a «una serie di salti violentissimi angosciati di una esperienza stilistica, dall'adozione di un linguaggio a un altro», nel saggio finale «la potenziale cultura europea» dell'artista – mancando il riconoscimento col contesto italiano - si risolve in «un'angoscia impotente», incapace di uscire da una «crisi perpetua» 101, analoga – per via di metafora – a quella dell'infante separato dal ventre o dal seno materno (la Chiesa, in figura, col suo credo rassicurante). Nella medesima ottica, seppure traducendo l'analogia su un piano formale, Pasolini definisce "angoscioso" perfino il «color perso» cui sono sempre consegnati i fondi nei quadri del pittore: quel «grigiore» si trasforma in uno "specchio oscuro", il riflesso «severo» di un dissidio profondo, di un'irrisolta congiuntura.

Il ricorso a un dizionario a tal punto siglato, aiuta a capire il peso che – fatto sconto dell'ispirazione occasionale – il poeta poté attribuire al proprio contributo, almeno nella forma definitiva da esso assunta attraverso una meditata fase di riscrittura; e anzi alla luce dell'analisi sin qui condotta, è possibile considerare quanto una revisione estensiva, volta a precisare idee guida e scelte lessicali, abbia allineato il dettato del saggio con il più generale "discorso" condotto da Pasolini sulla metà degli anni sessanta.

Non solo: l'analisi delle bozze ritrovate a Brescia evidenzia fino a che punto la "verifica" cui venne sottoposto il primo stenogramma trasformi il "nuovo" dattiloscritto in un vero e proprio "inedito", caricato di intenzioni in buona parte ricalibrate rispetto a quelle rimesse alla conferenza del settembre 1965.

Grazie a questo ritrovamento si può anzi meglio comprendere il rilievo attribuito da Enzo Siciliano al rapporto del poeta con l'arte del Romanino, pur in un cortocircuito cronologico oggi contraddetto dai documenti. Nella sua biografia pasoliniana, lo scrittore e amico sottolineava infatti come, fra le immagini di Accattone, si potesse riconoscere il gergo del pittore bresciano, specialmente nel «furore anomalo», «anti-umanistico, anti-rinascimentale, e profondamente cattolico-rurale» che il cineasta unisce in pellicola «alla sensibilità serpentina del manierismo figurativo cinquecentesco» 102. Pasolini, sul 1960, conosceva forse poco le pale e gli affreschi disseminati dall'artista lombardo nel territorio stretto fra la Pianura padana e le valli alpine: è però certo che di lì a non molto avrebbe riflettuto profondamente su quelle opere, facendo di esse il focus di uno scritto assai ponderato e in stretto dialogo con la produzione della sua maturità.

101 Si veda la nota 98.

102 E. Siciliano, Vita di Pasolini, Milano 1978, p. 230.









- 1. Lavori di preparazione della mostra in Duomo Vecchio, 1965, Brescia, Archivi Musei di Storia e Arte
- 2. Allestimento della mostra in Duomo Vecchio, 1965, Brescia, Archivi Musei di Storia e Arte



136 TOMMASO MOZZATI



3. Ritratto fotografico di Gian Alberto Dell'Acqua (modificato), 1966





4. Ritratto fotografico di Pier Paolo Pasolini, Telefotoitalia, 1960





- 5. Girolamo Romanino, *Madonna con il Bambino incoronata da due Angeli*, 1538 circa, Brescia, Palazzo della Congrega della Carità Apostolica
- 6. Girolamo Romanino, Sposalizio mistico di santa Caterina, 1540-1545 circa, Memphis, Memphis Brooks Museum of Art



138 TOMMASO MOZZATI



# PIER PAOLO PASOLINI

A Parigi à stata trovata, un giorno di quest'inverno, una donna assassinata, con product di anuncio conficcata nel seno, com le mani e pidi legati. Di fronte a questa apparisione manieristica, i civilissimi fliod di Parigi hanno chiamato, come competente, a cercare di risolvere'il mistero di un così estetizzante assassinio, lo scrittore Sinemon. Nell'indagare sulla pittura del Romanino - nel portarla mel mio laboratorio con intendimenti extrapittorioi - io mi composto un po' con la modestia e la presunzione di Simeno davanti a un delitto vero. Sarà intanto, dunque, la mia, la relezione di un'indagima polizionea (com'è ogni impagine strutturalistica, soprattutto poi se viziata da abitudini di stiloritica » [non tuttavia idealistica])

Prima di tuttos qual'è il corpo del reato, o il"fatto" delittuoso, su cui, viaggiando da Brescia alla Val Camonica ho svolto tele mia indagine?

Il"corpo" o il "fatto" sono di difficile definizione: si potrebbe parlare di "reato d'incoerenza stiliatica" o di "disuguaglianza di rendimento" se queste non fossero piutto sto cause che risultati. Tutto sommato prefere definire il caso negativamente: ossia una mancanza di unità artistica, un'assenza di percessittà.

All'inisio dell'indagine, infatti, all'esposizione dei quadri del Romanino Vogni des disposizione quadre ero costretto a rifarmi l'idea che ni ero appena fatta del Romanino. "Ma il more Romanino, dov'è, qual'è?" ero costretto a chiedermi, in un'esaltazione interrogativa degna di Soldati. "Dov'è, qual'è, il popp Romanino, a tout compte il bomatage"

Al ritorno della Val Camonica, dopo aver visto anche i suoi affrachi, ni ripetevo ancora la stessa domanda. Ed ero costretto ad amattere - in armonia con la cattiva abitumine che noi abbiamo di voler subito avere dentro di noi, come un carisma, l'idea describitatione de l'acceptante di un poeta (coviant dentro di noi, in comune, la describitatione de l'intigenti della contra di ciò che è "Tisiano", vdi ciò che è "Lotto" ecc. ecc.) - che il Romanino, secondo le nostre abitudini e le nostre pretese, non c'ara.

Di fronte a questa scomparsa traumatica, allo scopo di recuperare quel poeta assente, o rapito, ho subito seguito le piste che qualsiasi détective vavrebbe seguito, cercando di rispondere va queste tre domande e "ingraus":

I) IT Economico, se non era un "petit-maître strettamente unitario, era dunque un eolettico?

Hi of & volute pooc per capire che any nonvera, was saint thou. Non lo era all'minterno

7. Dattiloscritto del testo su Romanino di Pier Paolo Pasolini, Brescia, Archivio dei Musei di Arte e Storia, Cartella 114 (Mostra del Romanino), fasc. Testi della tavola rotonda

 $\bigcirc$ 

PASOLINI, LA D.C., LA CONFERENZA SU ROMANINO (IN UNA REDAZIONE INEDITA) 139



07/02/22 11:53



«QUELLO CHE PRATICÒ CON TUTTI E 3 LI CARRAZZI». RICORDI ROMANI DI FRANCESCO ALBANI

«Quello che praticò con tutti e 3 Li Carrazzi». Francesco Albani's Roman memories

Ilaria Miarelli Mariani

The paper is based on the discovery of one of the famous letters sent in the last years of his life by Francesco Albani to his pupil and friend Girolamo Bonini, letters which had already been owned by Malvasia and which were unfortunately dispersed between the 18th and 19th centuries. An analysis of the letter highlights the leading role that the painter claimed for himself, even after many years, as the protagonist of that fundamental pictorial season of Bolognese and Emilian painters in early 17th century Rome. In particular, Albani recalls his own primary role in the execution of one of Annibale's most important works in Rome, the decoration of the Herrera Chapel in San Giacomo degli Spagnoli, whose frescoes, detached in the 19th century, are now in Madrid and Barcelona.







### IL CARTEGGIO ARTISTICO DI SALVATORE BETTI SEGRETARIO E PROFESSORE DI MITOLOGIA ALL'ACCADEMIA DI SAN LUCA NELL'OTTOCENTO

The artistic correspondence of Salvatore Betti as Secretary and Professor of Mythology at the Accademia di San Luca in the nineteenth century

Vanda Lisanti

The article analyses the unpublished artistic correspondence of Salvatore Betti (1792-1882), secretary and professor of history and mythology at the Accademia di San Luca and editor of the "Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti" and of "L'Ape Italiana delle Belle Arti". The 232 artistic letters preserved in the Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, a selection of which is published in the appendix, add new information on the most flourishing period of the Accademia di San Luca, which saw the classicists Vincenzo Camuccini, Jean Baptiste Wicar, Filippo Agricola and Giovanni Silvagni in dialogue with the purists Tommaso Minardi, Friedrich Overbeck and the Spanish pensionados under the guidance of Antonio Solá. In addition to collecting events, editorial news and theoretical questions, the secretary's manuscripts clarify the role of the teaching of history, mythology and customs at the academy, confirming its close correlation with the outline prints used by Betti for teaching purposes.







#### REMBRANDT 1906, DUE ARTICOLI DI WILHELM R. VALENTINER

Rembrandt 1906. Two essays by Wilhelm R. Valentiner

Marco M. Mascolo

The article proposes the translation of two essays by the German-American art historian Wilhelm R. Valentiner (1880-1958). These essays, published for the first time in German in 1906, offer an important key to understanding the research interests of Valentiner, who at the time was a young assistant to Wilhelm Bode and had a long stay in The Hague where he worked with Cornelis Hofstede de Groot. In the first essay, the focus is on Rembrandt's value for contemporary art: his attention to colour and light are investigated, as well as his search for effective means of expression comparable to those used by modern artists. The second essay, on the other hand, is more traditional in structure, and focuses on the complex theme of the artist's attendance at the Latin School (*Lateinsche School*) and the University in Leiden. Having remained isolated in the mass of studies on the painter for a long time, the theses of this article have been confirmed by the very recent discovery of Rembrandt's re-enrolment at the University for the year 1622.







INCOSCIENTE PROTESTANTESIMO: PASOLINI, LA D.C., LA CONFERENZA SU ROMANINO (IN UNA REDAZIONE INEDITA)

Reckless Protestantism: Pasolini, the Christian Democracy Party, the lecture on Romanino (in an unpublished intervention)

Tommaso Mozzati

The article reconstructs the contacts and political motivations that, in Brescia, led to the opening of a large exhibition dedicated in 1965 to Girolamo Romanino: this event was followed by a round table in which Renato Guttuso and Pier Paolo Pasolini spoke as main guests along with Ernesto Balducci, Gian Alberto Dell'Acqua, Guido Piovene, Franco Russoli.

Thanks to new archival research, the essay also comments on the final, unpublished re-writing of the lecture delivered by Pasolini during this same debate. The text was sent to Brescia at the request of Mayor Bruno Boni in view of the publication of the papers of the conference.

Although the volume was never printed, this discovery highlights the final version of a very unusual contribution by the poet, entirely dedicated to an early modern artist and known – until now – only thanks to the transcription of his oral intervention.











# LETTERATURA ARTISTICA











## APPARATI EFFIMERI A BRESCIA TRA IL 1590 E IL 1690. CENT'ANNI DI *FESTIVAL BOOKS* E DI APPUNTI PER I POSTERI

Francesco Baccanelli

Adottando come estremi cronologici le date relative ai due principali *festival books* della storia di Brescia, il presente contributo intende concentrarsi sui libri nati per documentare gli eventi pubblici allestiti in città tra il 1590 e il 1690. Come si avrà modo di chiarire caso per caso, si tratta di pubblicazioni perlopiù già note agli studi di storia dell'arte, almeno nei loro contenuti principali, ma quasi sempre considerate limitatamente ai dati forniti, e dunque senza particolare interesse per le coordinate della forma letteraria adottata, per la struttura del testo, per l'autore. Insomma, fatta eccezione per il *festival book* dedicato alla cerimonia d'insediamento del vescovo Giovan Francesco Morosini, che è stato oggetto di indagini approfondite, gli altri volumi sono stati citati finora solo per le informazioni che contengono, oppure, nei rari casi in cui compare un apparato illustrativo interessante per qualità artistica o almeno per iconografia, per le incisioni.

Nel presente contributo le attenzioni, più che ai contenuti in sé, saranno rivolte alle modalità e agli strumenti, anche grafici, di cui queste pubblicazioni si sono di volta in volta servite per meglio descrivere gli apparati effimeri, i dipinti e i lavori di scultura coinvolti, e cercheranno di evidenziare i caratteri specifici di ciascuna di esse, il loro modo di interpretare la forma e i *topoi* del *festival book*. Ci si interrogherà sulla tipologia di lettori a cui erano destinate in origine, sulla scala di priorità riservata dagli autori ai diversi aspetti degli eventi, e si valuteranno le analogie e le differenze nella forma e nel contenuto tra le pubblicazioni dedicate a uno stesso evento.

L'entrata solenne del vescovo Giovan Francesco Morosini (1590)

Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illustre et reverendissimo vescovo suo il cardinale Morosini, il primo volume di cui ci occupiamo, l'unico tra quelli presi in considerazione in questa sede a poter vantare una notevole fortuna critica<sup>1</sup>,

1 B.C. Zamboni, Memorie intorno alle pubbliche fabbriche più insigni della città di Brescia, in Brescia, per Pietro Vescovi, 1788, p. 91, nota 20; A. Peroni, L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI, in Storia di Brescia, II, Brescia 1963, pp. 619-887, in particolare pp. 866, 868; L. Anelli, Il solenne ritorno a Brescia del cardinale Morosini, "Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", n.s., V, 1, 1970, pp. 10-11; R. Massa, Apparati effimeri nelle feste bresciane dei secoli XVI e XVII, "Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", n.s., XIX, 4-6, 1984, pp. 77-88, in particolare pp. 77-83; Il volto storico di Brescia, a cura





è un *festival book* vero e proprio<sup>2</sup>. Descrive gli archi di trionfo montati in città per festeggiare l'arrivo di Giovan Francesco Morosini: il 10 giugno 1590, dopo ben cinque anni dalla nomina a vescovo, il prelato veneziano s'insediò nella sua nuova diocesi<sup>3</sup>.

Nel frontespizio figurato, inciso dal veneziano Giacomo Franco (fig. 1), il titolo è scritto su una pelle di cervo aperta dal leone simbolo di Brescia e circondata da rami di melograno ed è accompagnato dallo stemma della famiglia Morosini sormontato dal galero cardinalizio.

Il testo spetta all'ideatore iconografico dell'intero complesso decorativo, Publio Fontana, parroco di Palosco dal 1569 al 1609<sup>4</sup>. Uomo di cultura dagli svariati interessi, Fontana ci ha lasciato composizioni poetiche in latino e scritti di musica, arte, botanica, matematica, fisiognomica e chiromanzia. Tra le sue pubblicazioni più curiose merita un

di G. Panazza con la collaborazione di R. Boschi, V, Brescia 1985, p. 129; R. Boschi, Idealità e pratica architettonica nel Cinquecento a Brescia, in Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo, atti del VII seminario sulla didattica dei beni culturali (Brescia, 21 febbraio-23 maggio 1985), a cura di M. Pegrari, Brescia 1988, pp. 33-54, in particolare pp. 37-38; I. Giustina, "L'edizione è magnifica, in bel carattere incisa". Un esemplare 'festival book' a stampa del tardo Cinquecento per l'ingresso trionfale del vescovo Morosini a Brescia, 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. 41-103 (si tratta del più completo e approfondito contributo sull'argomento); Ead., "Un arco grande, e magnifico, che tutto marmo parea". Ingressi trionfali, apparati effimeri e cultura architettonica a Brescia nel pieno Cinquecento, in Architettura, arte e società a Brescia nel secondo Cinquecento, atti del convegno (Brescia, 16 ottobre 2015), a cura di F. Piazza ed E. Valseriati, Brescia 2016, pp. 163-186; F. Baccanelli, Un frontespizio sconosciuto di Tommaso Bona, "Civiltà Bresciana", n.s., II, 2, 2019, pp. 169-179, in particolare pp. 172-176; Id., Frontespizi e ritratti incisi nei libri bresciani del secondo Cinquecento, "Civiltà Bresciana", n.s., III, 1, 2020, pp. 27-48, in particolare pp. 41-42.

2 Ampia e articolata è la bibliografia che riguarda questo particolare genere di pubblicazioni. Tra i contributi principali, vanno ricordati almeno: B. Mitchell, Italian civic pageantry in the high Renaissance. A descriptive bibliography of triumphal entries and selected other festivals for state occasions, Firenze 1979; R.C. Strong, Art and power: Renaissance festivals 1450-1650, Woodbridge 1984; B. Mitchell, The majesty of the state: triumphal progresses of foreign sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600), Firenze 1986; H. Watanabe-O'Kelly, Festival books in Europe from Renaissance to Rococo, "The Seventeenth Century", 3, 1988, pp. 181-201; Ead., The early modern festival book: function and form, in 'Europa triumphans': court and civic festivals in early modern Europe, a cura di J.R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly, M. Shewring, Aldershot 2004, I, pp. 3-18. Uno strumento assai prezioso per la conoscenza e lo studio dei festival books di epoca rinascimentale è l'archivio digitale Treasures in full. Renaissance festival books (https://www.bl.uk/treasures/festivalbooks/homepage.html, consultato il 25 gennaio 2021).

3 Sull'insolita procedura che determinò la nomina di Morosini a vescovo di Brescia e sulle vicende che rallentarono il suo ingresso ufficiale in città si veda E. Bonora, ad vocem *Morosini, Giovan Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII, Roma 2012, pp. 132-135.

4 Già a quei tempi, come oggi, Palosco dipendeva sul piano politico da Bergamo e su quello religioso da Brescia. Grazie al ruolo centrale ricoperto nella preparazione dell'apparato decorativo per l'ingresso trionfale di Giovan Francesco Morosini, Fontana divenne cittadino onorario della città di Brescia. Questo riconoscimento è alla base di un malinteso sulle sue origini: «Per tal occasione venne con gratioso privilegio alla bresciana cittadinanza aggregato, onde poi appresso molti ne passò la fama che bresciano fosse, tanto più che nell'ultimo suo testamento cittadino di Brescia ei medesimo s'appella; quantunque l'origine, la patria, i parenti, la fameglia, la nascita lo dichiarassero bergamasco, et ei stesso in più componimenti non semplicemente civis come dice di Brescia, ma bergomensis s'addimandi» (D. Calvi, Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi aperta alla curiosità de' suoi concittadini, in Bergamo, per li figliuoli di Marc'Antonio Rossi, 1664, I, p. 452-453). Per approfondimenti sulla figura di Fontana si vedano: G. Formichetti, ad vocem Fontana, Marco Publio, in Dizionario biografico degli italiani, XLVIII, Roma 1997, pp. 708-709; F. Baccanelli, Antiporte, frontespizi, ritratti incisi. Artisti attivi a Bergamo tra Cinquecento e Settecento al servizio del libro, Bergamo 2020, pp. 39-44.



cenno almeno l'opuscoletto Imago, sive diva Magdalena a Titiano depicta<sup>5</sup>, nel quale il dipinto citato nel titolo, riprodotto nella bellissima incisione che fa da frontespizio, diventa lo spunto per una singolare dissertazione in forma poetica sulle proprietà del nardo. Donato Calvi riferisce che Fontana «si lasciò col pennello alle mani vedere dispensar alle tele i colori, molto nella pittura et scoltura stimato»<sup>6</sup>, ma di questi lavori, al momento, non è noto nulla.

A scegliere il sacerdote bergamasco, che aveva studiato a Brescia e manteneva costanti rapporti con gli ambienti culturali della città attraverso la partecipazione all'Accademia dei Rapiti e a quella dei Vertunni, fu Alfonso Capriolo, uno dei cinque membri del Consiglio generale dei nobili cittadini a capo dell'evento. Capriolo fu anche il principale promotore della pubblicazione del Sontuoso apparato, come suggerisce la presenza della sua firma in calce alla lettera dedicatoria indirizzata a Morosini con cui si apre il volume, un testo utile per ciò che dichiara in merito alle ragioni che hanno portato alla scelta di documentare per iscritto il complesso decorativo:

Se le forze state fossero pari alla grandezza dell'animo, havrebbero non gli huomini soli di questo secolo, ma quelli che saranno nelle future età potuto vedere più d'un arco, splendere i finissimi marmi et in humane forme ad honor di lei spirar i bronzi. Quel nondimeno che dalla fortuna è stato loro negato io per me contener non mi son potuto, che con l'ingegno e con quella commodità che l'arte ci apporta non habbia con ogni sollecitudine cercato d'effettuare. [...] E qual cosa più atta presentar mi si potea che il libero campo di gir raccogliendo l'honorate spoglie della gloria di V.S. illustrissima? E, in quanto per me si potesse, dalla ingiuria del tempo, quasi a viva forza, sottrarle? E quello che da altri per un sol giorno e per un sol luogo operato si era, da me in più che di marmo e in più che di bronzo trasmutato venendo all'eternità dedicarlo, et a più province e nationi del mondo darlo a vedere? Tanto appunto d'haver fatto mi pare<sup>7</sup>.

Non meno interessanti, nelle pagine di Capriolo, sono i dettagli che ci offre sul "dietro le quinte" della cerimonia e del festival book:







<sup>5</sup> M.P. Fontana, Imago, sive diva Magdalena a Titiano depicta, apud Dominicum Nicolinum, Venetiis 1585. Per una breve presentazione dell'opuscolo, a lungo dato per perduto (Formichetti, ad vocem Fontana, Marco Publio, cit. [vedi nota 4] p. 708), si rimanda a Baccanelli, Un frontespizio sconosciuto, cit. (vedi nota 1), p. 175.

<sup>6</sup> Calvi, Scena letteraria, cit. (vedi nota 4), I, p. 451.

<sup>7</sup> A. Capriolo, All'illustrissimo e reverendissimo signore et patron mio colendissimo il cardinale Morosini, vescovo di Brescia, in M.P. Fontana, Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illustre et reverendissimo vescovo suo il cardinale Morosini. Con la spositione de' sensi simbolici che in esso si contengono, appresso Vincenzo Sabbio, in Brescia 1591, s.n.p. Nella trascrizione di questo testo e dei successivi, la punteggiatura, l'uso delle maiuscole, gli accenti e gli apostrofi sono stati conformati all'uso moderno.



L'autore [di questo volume] è stato il molto reverendo monsignor Publio Fontana, il quale con la destrezza dell'ingegno suo, doppo l'essersi fermato fra ambedue noi qual esser dovesse il ripartimento sopra gli archi delle attioni di V.S. illustrissima, in cinque giorni felicemente pose non solo in essere tutto ciò che ne gli archi si vide et si lesse, ma ancora, a prieghi mie particolari, in men d'un mese ha scritto e spiegato quanto hora in questo volume si vede raccolto. E se l'intagliar de gli archi, i quali ho voluto che appuntatamente in rami si sieno fatti, non havesse differito il negotio, già molti giorni e mesi prima, conforme al desiderio di tutti, veduto e letto si sarebbe quello che hora vengo offerendo all'illustrissimo nome suo<sup>8</sup>.

Il sontuoso apparato si distingue per chiarezza e precisione. È inoltre palese la volontà di offrire una documentazione completa, che tenga conto – come del resto si può già notare dalle parole di Capriolo – anche delle primissime fasi organizzative. Nelle pagine iniziali troviamo quindi Fontana e Capriolo impegnati nella scelta dei temi per gli archi trionfali, il sacerdote bergamasco alle prese con l'apparato iconografico e le iscrizioni, l'iter di approvazione del programma<sup>9</sup>. Compaiono subito anche Giulio Todeschini, l'«architetto della città» a cui furono affidate le «piante» degli archi, e il pittore Tommaso Bona, «di architettura molto intendente e prattico» che si occupò della loro decorazione, coinvolgendo anche i colleghi Pietro Marone e Pietro Maria Bagnatore<sup>10</sup>.

Componenti fondamentali di questo *festival book* sono le dodici incisioni relative agli apparati, tutte eseguite da Leone Pallavicino, calcografo attivo tra Brescia e Milano noto soprattutto per aver tradotto su rame il famoso apparato illustrativo realizzato da Giovan Mauro Della Rovere, il Fiamminghino, per *Le gratie d'amore* di Cesare Negri<sup>11</sup>. Da questi fogli è possibile avere un'idea specifica delle facciate e delle planimetrie dei sei archi, che consistevano in strutture in legno rivestite di stucchi e decorate con pitture, sculture e scritte, a cui erano stati assegnati i nomi di arco dell'accoglimento (Bona), delle legazioni (disegnato da Marone, realizzato da Bona), di Costantinopoli (Bona), di Francia (Bagnatore), della giustificazione (Bona) e, infine, della felicità (disegnato da Bona, realizzato da Marone)<sup>12</sup>. È molto probabile che a suggerire l'idea di un ampio

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Fontana, *Il sontuoso apparato*, cit. (vedi nota 7), pp. 1-3. Per approfondimenti sulla questione si veda Giustina, "*L'edizione è magnifica*", cit. (vedi nota 1), pp. 65-70.

<sup>10</sup> Fontana, *Il sontuoso apparato*, cit. (vedi nota 7), p. 3.

<sup>11</sup> C. Negri, Le gratie d'amore, per l'herede del quondam Pacifico Pontio e Gio. Battista Piccaglia compagni, in Milano 1602. Su Pallavicino si vedano E. Sala, in Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 21 marzo-1º luglio 2018), a cura di F. Frangi, Cinisello Balsamo 2018, pp. 38-39, n. 2; G. Nova, Una controversa figura dell'arte cartografica tra Cinque e Seicento: Leone Pallavicino, "Misinta", 51, 2019, pp. 95-100; Baccanelli, Frontespizi e ritratti, cit. (vedi nota 1), pp. 42-43, 46-48.

<sup>12</sup> La denominazione degli archi, fatta eccezione per il primo e l'ultimo, si rifà agli episodi della vita di Morosini celebrati in ciascuno di essi; sul progetto elaborato da Fontana si veda Giustina, "L'edizione è magnifica", cit. (vedi nota 1), pp. 60-62. La particolare suddivisione del lavoro tra Bona e Marone è nota



corredo illustrativo sia stato l'esempio dei *festival books* dedicati all'ingresso di Carlo V a Milano (1541) e di Filippo II ad Anversa (1550)<sup>13</sup>.

Procedendo secondo l'ordine del corteo, il testo di Fontana descrive con grande cura ciascuno degli archi, offrendo particolari in merito anche ai materiali e ai colori dei diversi elementi. Costante e forte è l'insistenza sulle componenti iconografiche e letterarie della decorazione<sup>14</sup>. Per fare un rapido esempio, scegliamo l'arco di Costantinopoli (figg. 2-3). L'autore inizia elencando ogni elemento architettonico impiegato, e ci offre le misure, in braccia bresciane, della struttura intera e delle sue parti principali<sup>15</sup>; accantonata per qualche riga la propria erudizione, ci offre appunti asciutti, chiari, da addetti ai lavori. Prende poi in considerazione l'iconografia dell'arco in relazione alla vita di Giovan Francesco Morosini: ci fa sapere, così, che l'intento è stato quello di «mostrare quelle due virtù, la pietà e la religione, che questo signore scoperse heroicamente in se stesso mentre per tre anni fu bailo presso il gran Turco, in Costantinopoli» 16, e ci spiega, dando finalmente libero sfogo alla propria notevole erudizione, i significati da assegnare al grande drago a due teste che vediamo riprodotto nell'incisione di Pallavicino, nonché i contenuti delle pitture e delle iscrizioni<sup>17</sup>. Non fa economia di parole. Approfondire, fornire una descrizione minuziosa della ricchezza dell'apparato iconografico è per lui il modo più efficace e saggio per suscitare ammirazione nei lettori, sia in quelli del suo tempo sia, soprattutto, in quelli del futuro.

L'ultima parte del volume, inaugurata dalle parole «Dell'entrata di monsignor illustrissimo cardinale Morosini in città» 18, prende invece in considerazione l'evento vero e proprio e ci consente di avere un'idea definita del percorso del corteo, della disposizione dei diversi archi e dei momenti principali della festa. In queste pagine, ovviamente, non

anche in relazione ad altre commissioni: si vedano, al riguardo, F. Frisoni, Pietro Marone e Tommaso Bona, le 'Storie di san Pietro' nell'antica cattedrale, in Brescia nell'età della Maniera. Grandi cicli pittorici della Pinacoteca Tosio Martinengo, catalogo della mostra (Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, 10 novembre 2007-4 maggio 2008), a cura di E. Lucchesi Ragni e R. Stradiotti, Cinisello Balsamo 2007, pp. 194-215; G. Fusari, in Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere. Secoli XII-XVI, a cura di M. Bona Castellotti ed E. Lucchesi Ragni con R. D'Adda, Venezia 2014, pp. 296-300, nn. 155a-d).

13 G.A. Albicante, Trattato de l'intrar in Milano di Carlo V sempre augusto, con le proprie figure de li archi, et per ordine li nobili vassalli et prencipi et signori cesarei, apud Andream Caluum, Mediolani 1541; C. Schrijver, Spectaculorum in susceptione Philippi Hispaniae principis divi Caroli V Caesaris filii, pro Petro Alosten impressore iurato typis Aegidii Disthemii, Antverpiae 1550. La conoscenza dei due volumi e di quello – brevissimo e privo di incisioni – relativo all'ingresso di Carlo V a Firenze (La gloriosa et triomphale entrata di Carlo V imperatore augusto in la città di Firenze, et il significato delli archi triomphali, et statue sopra loro poste, con i loro detti et versi latini, s.n.t.), potrebbe, secondo Irene Giustina, aver influenzato anzitutto Todeschini nella progettazione degli archi (per approfondimenti sulla questione, si veda Giustina, "L'edizione è magnifica", cit. [vedi nota 1], pp. 62-64).

14 Si segnala che, nonostante l'ampia bibliografia di cui gode il volume (vedi nota 1), nessun contributo si è finora concentrato sui contenuti iconografici degli archi.

15 Fontana, *Il sontuoso apparato*, cit. (vedi nota 7), p. 29.

16 Ibidem.

17 Ivi, pp. 29-34.

18 Ivi, pp. 73-76.

ANNALI 2021.indd 151 07/02/22 11:53







può mancare il riferimento ai giudizi entusiastici dei partecipanti, un *topos* dei *festival books*: «i forestieri, che già da molte città e da diverse parti erano concorsi, non satiandosi di lodare tal apparato, affermavano haver ritrovato assai più di quello che per la fama dover essere si erano andati seco stessi imaginando» <sup>19</sup>.

I funerali di Lucrezio Gambara (1602) e i festeggiamenti per l'elezione di Marcantonio Memmo a doge di Venezia (1612)

Tra le seicentine bresciane dedicate alle cerimonie funebri, l'unica veramente interessante sul piano artistico è un opuscolo di Francesco Soldati del 1602, intitolato *Essequie fatte all'illustrissimo signor conte Lucretio Gambara nella chiesa di Sant'Antonio di Brescia*<sup>20</sup>. Il defunto era un giovane di ventidue anni, appartenente alla celebre famiglia nobile bresciana. Normalmente in questo genere di pubblicazioni lo spazio riservato ai catafalchi consta di pochissime righe, come si può ad esempio vedere nella coeva *Relatione dell'infermità*, *morte et essequie dell'illustre signor Alessandro Luciago in Milano et in Brescia*<sup>21</sup>. Qui, invece, partendo da un'anonima incisione di notevoli dimensioni<sup>22</sup> (fig. 4) ripiegata all'interno del volumetto, dell'imponente e sfarzosa struttura allestita nell'occasione viene offerto un dettagliato resoconto: «In mezzo della chiesa poi fu fatto un bellissimo catafalco, il quale con la croce che haveva in cima della piramide di mezzo toccava il soffitto della chiesa, il disegno del quale s'è intagliato in rame»<sup>23</sup>. Soldati sceglie di approfondire a parole «perché in stampa non si può vedere con tutte quattro le sue facciate»<sup>24</sup>, e ci indica così i soggetti delle diciotto «figure, [...] quasi tutte di grandezza d'un huomo» e degli otto macabri che, insieme alla «statua vestita

<sup>19</sup> Ivi, p. 73.

<sup>20</sup> Due soli sono i contributi che si soffermano con una certa attenzione sul volumetto: Massa, Apparati effimeri, cit. (vedi nota 1), pp. 83-84; C. Parisio, 'Morti secche' in territorio bresciano, in Scritti in onore di Gaetano Panazza, Brescia 1994, pp. 251-258, in particolare pp. 252-256. Riferimenti rapidissimi si leggono in U. Spini, Alcune note sull'editoria e i libri figurati bresciani del XVII secolo, "Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia", n.s., XVII, 5-6, 1982, pp. 290-306, in particolare p. 297; R. Massa, Gli altari e gli apparati effimeri a Brescia nei secoli XVII e XVIII. Alcune ipotesi di lettura, "Commentari dell'Ateneo di Brescia", CLXXXIII, 1984, pp. 121-157, in particolare p. 122; M. Mazzetti, L. Ticli, Per «il mantenimento d'una compitissima musica». Il "soundscape" gambaresco fra diletto domestico, erudizione accademica e mecenatismo, in I Gambara e Brescia nell'Italia del tardo Rinascimento. Diplomazia, mecenatismo, cultura e consumi, a cura di B. Bettoni, Milano 2019, pp. 191-230, in particolare p. 213, nota 104.

<sup>21</sup> Relatione dell'infermità, morte et essequie dell'illustre signor Alessandro Luciago in Milano et in Brescia, appresso Pietro Maria Marchetti, in Brescia 1602 (in questo opuscolo, privo di numerazione delle pagine, le rapidissime note sugli apparati montati per il funerale e per le successive messe di suffragio trovano posto nell'ultima carta).

<sup>22 530</sup> x 360 mm; il volume è in quarto.

<sup>23</sup> F. Soldati, Essequie fatte all'illustrissimo signor conte Lucretio Gambara nella chiesa di Sant'Antonio di Brescia, appresso Pietro Maria Marchetti, in Brescia 1602, s.n.p.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Ribadisce poi lo stesso Soldati: «Pretendo solamente d'esprimer con la penna quello ch'il disegno non può. In somma, le altre tre facciate erano simili a quella che si vede nel dissegno» (*Ibidem*).



con un bellissimo vestito del defonto con le sue armi, [...] in tal modo che pareva il vero corpo», costituivano gli elementi principali dell'apparato<sup>25</sup>. L'autore, meticoloso sul piano iconografico e su quello delle singole iscrizioni, purtroppo non ci comunica il nome di chi curò l'allestimento né quelli degli autori delle allegorie. Nella descrizione, com'è facilmente intuibile, dominano i concetti di grandiosità e di stupore.

È dello stesso periodo, ma di argomento del tutto diverso, la Relazion delle allegrezze bresciane per la creazion del serenissimo Marc'Antonio Memmo al principato di Vinezia, pubblicata a Brescia nel 1612<sup>26</sup>. È un opuscolo di venti pagine, opera di Ottavio Rossi, prolifico scrittore ed erudito la cui fama è legata principalmente alle Memorie bresciane e agli Elogi historici di bresciani illustri<sup>27</sup>. Anche in questo caso, come accompagnamento al testo, era stata prevista un'incisione, ma sfortunatamente l'unico esemplare noto del volume<sup>28</sup> ne è privo. L'invenzione spettava a Pietro Maria Bagnatore, che della struttura effimera costruita per i festeggiamenti fu probabilmente l'autore: «le misure e le proporzioni di questa gran macchina si vedono nel disegno del Bagnadore, principalissimo architetto dei nostri tempi»<sup>29</sup>.

Rossi chiarisce immediatamente le ragioni per le quali si decise di omaggiare pubblicamente con grandi onori il nuovo doge: i bresciani a distanza di un decennio si sentivano ancora debitori di Marcantonio Memmo per il periodo sereno che aveva garantito alla comunità cittadina nel ruolo di podestà e non potevano che gioire per il suo nuovo e prestigioso incarico<sup>30</sup>. Benché nel testo venga ricordata ciascuna delle diverse fasi dei festeggiamenti, le attenzioni dell'autore sono rivolte soprattutto all'apparato effimero montato in piazza del Duomo. La descrizione insiste sulla dimensione teatrale ed elenca con pazienza tanto gli elementi che componevano le strutture quanto l'evento in sé:

Si fece la piazza del Domo a guisa d'un teatro, in maniera che nell'imbrunir della notte le si vide d'ogni intorno accesa una infinità di lumi alternatamente vestiti dell'arme dell'invitissima repubblica del serenissimo prencipe e della illustrissima città di una buona quantità di torcie di cera bianca e di quarantaquattro vasi alti sei braccia da terra, pieni di fuochi

ANNALL 2021 indd 153 07/02/22 11:53







<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> L'unico contributo che si è occupato di questa pubblicazione è Massa, Apparati effimeri, cit. (vedi nota 1), pp. 84-88.

<sup>27</sup> O. Rossi, Le memorie bresciane, opera istorica et simbolica, in Brescia, per Bartolomeo Fontana, 1616 (l'edizione definitiva è stata stampata postuma nel 1693, a Brescia, presso Domenico Gromi, a cura di Fortunato Vinaccesi); Id., Elogi historici di bresciani illustri. Teatro, per Bartolomeo Fontana, in Brescia 1620. Su Rossi si veda R. Antonioli, La letteratura bresciana del Seicento, in Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni, a cura di S. Onger, Brescia 2013, pp. 239-255, in particolare pp. 245-248, 253.

<sup>28</sup> Brescia, Biblioteca Queriniana, coll. 7a.D.I.11m13.

<sup>29</sup> O. Rossi, Relazion delle allegrezze bresciane per la creazion del serenissimo Marc'Antonio Memmo al principato di Vinezia, per Gio. Battista et Antonio Bozzola, in Brescia 1612, p. 11.

<sup>30</sup> Ivi, p. 5.



artificiati, colmi di materia luminosa. Nel mezo era un gran monte arduo et iscabroso, con diversi dirupi e roccie scozzesi, tutto piantato di lauri e di mirti, di olive e di varij e diversissimi fiori. Gli arbori eran naturali; i fiori artificiosi, ma così fatti che in questi parve che l'arte avantaggiasse la natura. Nella cima più alta del monte stava il globo della Terra e sopra di questo la statoa della Fama, ch'haveva il vestimento e l'ali bianche, l'uno e l'altro indorato, due trombe d'oro in bocca, et intorno al capo una ghirlanda di lauro e sopra una lucidissima stella, la qual non faceva men bella vista di quel che facesse l'arco celeste che, appoggiato a due bianchissime nuvole scintillanti di raggi d'oro, la circondava<sup>31</sup>.

Vengono riportate per intero le diverse iscrizioni latine in onore di Memmo e descritte anche le «quattro piramidi o vogliam dire obelischi» che trovavano posto «al piè del monte, in considerata distanza»<sup>32</sup>. Largo spazio è, ovviamente, riservato allo spettacolo. Rossi fa chiarezza anche su alcuni aspetti della cerimonia criticati dai contemporanei, allargando il campo a questioni di natura tecnica; l'opuscolo è stato pubblicato anche a questo scopo:

Ma perché questa macchina alta in tutto 52 braccia fu fatta in modo che parve così bella di giorno come di notte, diede cagion a molti curiosi di discorerle intorno, varie cose interpretando. Onde perché le cose publiche devono esser publicamente conosciute, brevemente si sono stampate le ragioni che seguono, dimostranti il fine di quest'opera. Fu fabricato il monte scabroso, erto e ruinoso per due capi: l'uno perché 'l monte della Felicità è salito da puochi [...]; l'altro capo per il quale ragionevolmente il monte si fabricò senza largatura di piede è perché dovendo gettar da diverse parti diversi fuochi, si doveva proveder che non si accendesse prima del tempo ordinato, come pur nondimeno intravenne per cagion del vento; non potendosi abbrucciar tutti i fuochi preparati, se ne salvarono due casse intiere dei più meravigliosi. Ma a queste due ragioni si può molto ben aggionger la terza, ch'è la strettezza della piazza del Domo, che necessariamente doveva farsi commoda al popolo, oltre che si haveva da guardar che le case circonvicine non portassero pericolo nell'incendio ch'ultimamente si doveva fare di tutta questa macchina<sup>33</sup>.

Le processioni con le Sante Croci (1663; 1683)

Nella produzione editoriale bresciana del Seicento troviamo diverse pubblicazioni dedicate al tesoro delle Sante Croci conservato nel Duomo Vecchio e alle processioni straordinarie ad esso legate<sup>34</sup>.

31 Ivi, p. 9.

32 Ivi, p. 11.

33 Ivi, p. 12.

34 Tali processioni venivano indette per invocare l'intervento divino durante i momenti di grave difficoltà della città o per ringraziare in modo solenne per le grazie ricevute; andavano a sommarsi a quelle



Nel giugno del 1663 Brescia stava vivendo settimane difficili a causa di piogge incessanti e allagamenti e, per porre fine a questa calamità, si decise di chiedere l'intervento divino portando in processione per le vie del centro le Sante Croci. A registrare la cronaca dell'evento, diviso in tre giornate, fu il volume *Le Croci bresciane*, privo di data ma collocabile intorno al 1671<sup>35</sup>. Il suo autore, il cancelliere vescovile Giovan Battista Cartari, era un letterato ambizioso che qualche anno prima aveva esplorato il genere della favola pastorale con l'opera *Trialuce*<sup>36</sup>. Se vogliamo conoscere l'aspetto dei quattro archi trionfali montati sul percorso, dobbiamo affidarci esclusivamente al testo; l'unica incisione presente, infatti, è un'acquaforte di fattura non particolarmente felice che raffigura, con una certa libertà, la reliquia della Santa Croce<sup>37</sup>.

Cartari, che in sede di dedicatoria dichiara di aver scritto il volume «per mantener viva la memoria» delle processioni del 1663<sup>38</sup>, comincia descrivendo le Sante Croci. In questo si serve di alcuni precedenti, tra i quali il volume che Ottavio Rossi aveva dedicato al tesoro nel 1622<sup>39</sup>: in più di un'occasione trascrive direttamente le osservazioni dell'illustre erudito. Quando passa a occuparsi delle tre processioni, dopo aver rapidamente ripercorso le fasi organizzative, ci offre moltissime notizie sulle spettacolari azioni teatrali messe in scena lungo il percorso, sugli apparati, sui soggetti delle opere d'arte. Purtroppo, per ciò che riguarda i nomi degli autori, è avaro di informazioni; si limita a ricordare la famosa tela di Grazio Cossali con l'*Apparizione dei santi patroni Faustino e Giovita in difesa di Brescia assediata da Niccolò Piccinino*<sup>40</sup>, portata fuori dalla chiesa di San Faustino Maggiore, e assegna l'invenzione di un «vago giardino con prospettive di pittura molto ben aggiustate», visibile all'incrocio tra gli attuali corso Magenta e via Crispi, a un non meglio identificabile «padre spiritoso di S. Barnaba»<sup>41</sup>.

ordinarie, organizzate ogni anno e limitate nel tragitto a un itinerario che si concludeva alla chiesa di Santa Croce. Sui volumi dedicati a questi eventi si veda soprattutto B. Passamani, Artisti, apparatori, macchine, teatralità per i tridui delle Sante Croci nella "magnifica città di Brescia", in Le Sante Croci. Devozione antica dei bresciani, Brescia 2001, pp. 143-189. Per un elenco aggiornato dei molti contributi relativi alle Sante Croci (nei quali, come si può intuire, è facile trovare citati i volumi sulle processioni), si veda A. Barbieri, Il Reliquiario della Santissima Croce del tesoro del Duomo Vecchio di Brescia, "Arte Lombarda", 164-165, 2012, pp. 25-56, in particolare p. 25, nota 1.

35 Il frontespizio è privo di data; la dedicatoria, rivolta agli «illustrissimi signori deputati pubblici» di Brescia, si conclude con «15 decembre 1670» (G.B. Cartari, Le Croci bresciane, overo discorso sopra le Croci dell'Orofiamma e del Campo, conservate et adorate nella chiesa cattedrale di Brescia, e relatione delle tre processioni nelle quali furono dette Croci solennemente portate l'anno 1663, per li Rizzardi, in Brescia s.d., p. 7). Qualunque sia l'anno preciso di pubblicazione, è questo il volume che inaugura la memorialistica dedicata alle processioni relative alle Sante Croci, un genere che troverà seguito anche nel Settecento (Passamani, Artisti, apparatori, cit. [vedi nota 34], p. 148).

- 36 G.B. Cartari, Trialuce. Favola pastorale, per Policreto Turlino, in Brescia 1655.
- 37 Così è, almeno, per l'unico esemplare del volume oggi consultabile, conservato alla Biblioteca Queriniana di Brescia (coll. 5a.H.VI.15m2).
  - 38 Cartari, Le croci bresciane, cit. (vedi nota 36), p. 3.
  - 39 O. Rossi, La Crocetta pretiosa et l'Orifiamma glorioso della città di Brescia, dal Fontana, in Brescia 1622.

APPARATI EFFIMERI A BRESCIA TRA IL 1590 E IL 1690 155

- 40 Cartari, Le croci bresciane, cit. (vedi nota 36), p. 36.
- 41 Ivi, p. 46.

ANNALI 2021.indd 155 (a) 07/02/22 11:53







La cronaca è lenta e meticolosa, cerca di informare i lettori su ogni cosa; la maggior parte degli aggettivi e degli avverbi utilizzati ruota intorno ai concetti di bene e bellezza. Nel parlare dell'ultima processione, Cartari non si trattiene dall'inserire il *topos* dei partecipati venuti da fuori città: «il numero troppo grande del popolo impediva lo sbrigarsi con la celerità desiderata. [...] Fu detto che non solo da Milano, da Lodi, da Cremona, da Bergamo e da Crema, ma da Padova, da Vicenza, da Verona e fin da Trento e dai territorij loro molti venissero»<sup>42</sup>.

Nel periodo da noi considerato, le Sante Croci sono state portate in processione anche in un'altra situazione particolare. La cerimonia ebbe luogo nel mese di aprile del 1683 e fu divisa, come la precedente, in tre giornate separate; stavolta, i bresciani si trovavano alle prese con un periodo di forte siccità e chiedevano la pioggia. Per saperne di più possiamo rivolgerci a due volumi pubblicati in quello stesso anno: la Succinta relatione delle solennissime processioni di Giovanni Bianchi e I trionfali apparati spiegati alle glorie delle Santissime Croci Oro fiamma e del Campo di Giovan Battista Veneziani.

Nel presentare il proprio resoconto, Giovanni Bianchi, cancelliere vescovile al pari di Cartari, dichiara di aver optato per un testo stringato: «alla verità del racconto congiunsi la purità dello stile, non essendomi stato permesso dalla brevità del tempo, né dalle gravi occupationi intrecciarvi frasi et altri rettorici abbigliamenti»<sup>43</sup>. Aggiunge anche che l'idea di quella pubblicazione è legata al ruolo ricoperto in diocesi: «io ne raccolsi e restrinsi nella qui sotto relatione le più puntuali osservationi, sì a gloria di dette Santissime Croci, come per debito della mia carica, a fin che nella cancellaria episcopale ne restasse delle medesime perpetua memoria»44. Il corredo illustrativo è limitato a una modesta incisione raffigurante la reliquia della Santa Croce, non troppo diversa da quella presente nel volume di Cartari. Quanto al contenuto, Bianchi si dedica invece completamente alle processioni; a chi desidera approfondire la storia e le caratteristiche del tesoro del Duomo suggerisce la lettura del «prolisso racconto» di Ottavio Rossi<sup>45</sup>. In accordo con quanto è precisato in apertura di volume, le pagine di Bianchi descrivono l'evento senza fronzoli né digressioni, ricostruendo gli itinerari con accuratezza ed enumerando giornata per giornata i soggetti coinvolti e i diversi mezzi utilizzati per omaggiare le Sante Croci. Il ruolo dei musici presenti, in particolare, viene sottolineato in diverse occasioni. Per quanto riguarda gli apparati effimeri e le opere d'arte esposte lungo il percorso, i riferimenti non mancano, ma si tratta soprattutto di rapidi appunti; all'autore interessa offrire una visione d'insieme dell'evento.

<sup>42</sup> Ivi, p. 44.

<sup>43</sup> G. Bianchi, Succinta relatione delle solennissime processioni fatte in Brescia quest'anno 1683, portandosi per publico decreto le Santissime Croci dell'Oro fiamma e del Campo con altre sante et insigni reliquie per implorare dalla divina bontà e clemenza la gratia della pioggia, per il Rizzardi stampator episcopale, in Brescia 1683, s.np.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ivi, p. 3. Per il volume di Ottavio Rossi, vedi nota 39.



Più ricco di informazioni è il volume di Giovanni Battista Veneziani, elogiato da Leonardo Cozzando all'interno della prima edizione della Libraria bresciana per aver «con buon stile et elegante modo di dire spiegate eccellentemente bene le pompe sontuose» 46. La descrizione del tesoro del Duomo, più che all'immagine devozionale priva di ambizioni artistiche posta in apertura, è affidata alle pagine introduttive, rivolte soprattutto a chi dell'argomento sa poco o nulla. Nella cronaca delle processioni viene dato ampio risalto alle tante e ambiziose scene teatrali allestite lungo l'itinerario, di cui sono ricordati particolari curiosi come il «molosso della grossezza maggiore che, con le giubbe a posticcio, faceasi credere il vero leone» di san Gerolamo<sup>47</sup>. Veneziani, alquanto sensibile al fascino delle vie e delle piazze addobbate, pur non annotando in modo rigoroso tutte le opere e le strutture che si potevano incontrare lungo il percorso, offre qua e là materiale interessante anche per gli studiosi d'arte. Dalla sua cronaca, veniamo a sapere, ad esempio che nel 1683 l'affresco con il Miracolo del sangue durante il trasporto dei santi Faustino e Giovita realizzato da Moretto sulla parete esterna della chiesa di San Faustino in Riposo era ancora parzialmente visibile<sup>48</sup>, oppure che dalla chiesa di San Faustino Maggiore, per la processione, era stato di nuovo portato fuori, come nel 1663, il dipinto di Cossali con i santi patroni che difendono la città<sup>49</sup>. Talvolta descrive nel dettaglio edifici e monumenti piuttosto noti, a testimonianza di come, nelle sue intenzioni, il resoconto delle processioni dovesse essere chiaro anche ai non bresciani.

Benché il presente contributo limiti le proprie attenzioni ai soli volumi a stampa, va ricordato che ci offre importanti indicazioni sulla processione del 1683 anche il manoscritto I. I.6 della Biblioteca Queriniana di Brescia, che porta, sulla seconda carta, la scritta «I tesori della Divina Providenza racchiusi nelle Santissime Croci di Brescia, con la loro origine, simboli, uso antico, e prodigii, descritti da»<sup>50</sup>; lo spazio riservato al

ANNALL 2021 indd 157 07/02/22 11:53



<sup>46</sup> L. Cozzando, Della libraria bresciana nuovamente aperta. Parte prima, per Gio. Maria Rizzardi, in Brescia 1685, p. 173.

<sup>47</sup> G.B. Veneziani, I trionfali apparati spiegati alle glorie delle Santissime Croci Oro fiamma e del Campo dalla città di Brescia nelle processioni solenni fatte quest'anno 1683, per il Rizzardi, in Brescia 1683, p. 23.

<sup>48</sup> Ivi, p. 8. Veneziani menziona anche la copia, oggi conservata nel palazzo della Loggia, commissionata a Pietro Maria Bagnatore nel 1603, quando le condizioni conservative dell'originale di Moretto già apparivano preoccupanti (sulle due opere si veda P.V. Begni Redona, Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia, Brescia 1988, p. 539).

<sup>49</sup> Veneziani, I trionfali apparati, cit. (vedi nota 47), p. 9.

<sup>50</sup> Per approfondimenti sul manoscritto si vedano anzitutto B. Passamani, Un "reportage" grafico sulle processioni delle Ss. Croci del 1683, in Scritti in onore di Gaetano Panazza, cit. (vedi nota 20), pp. 269-283 (la segnatura del manoscritto riportata in questo contributo è errata); Id., Artisti, apparatori, cit. (vedi nota 34), pp. 166-178. Per ciò che riguarda i testi bresciani del Seicento inerenti al tema degli apparati effimeri che non sono stati dati alle stampe, si ricorda anche la presenza, ancora alla Biblioteca Queriniana di Brescia, di un interessante manoscritto (F. III. 4 m. 7) con il programma delle ambiziose strutture decorative pensate nel 1649 per la traslazione della reliquia del braccio di san Benedetto dal Duomo a San Faustino e mai tradotte in realtà per via della mancata organizzazione dell'evento (brani di questo manoscritto sono riprodotti e commentati in R. Prestini, Vicende faustiniane, in G. Mezzanotte, V. Volta, P.V. Begni Redona, R. Prestini, I. Panteghini, La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino Maggiore in Brescia, Brescia 1999, pp. 237-286, in particolare pp. 256-258).



nome dell'autore è stato lasciato bianco, ma il testo, a partire dalla *Libraria bresciana* di Leonardo Cozzando<sup>51</sup>, viene assegnato a Francesco Leopardo Martinengo da Barco. La componente più interessante di questo manoscritto è senza dubbio l'ampia serie di disegni tradizionalmente attribuita a Francesco Paglia<sup>52</sup> (in anni recenti è stato proposto anche il nome di Pompeo Ghitti<sup>53</sup>), nella quale sono raffigurati i soggetti sacri e gli episodi storici messi in scena nelle azioni teatrali che avevano accompagnato le processioni.

Una processione con la Madonna di san Luca (1686?)

Concludiamo con *La conchiglia celeste*, una pubblicazione molto particolare, pressoché ignorata dagli studiosi, che contamina il genere del *festival book* con la letteratura encomiastica<sup>54</sup>. A differenza di quanto abbiamo visto nei precedenti, in questo volume l'evento descritto non è il protagonista assoluto, ma un pretesto per parlare d'altro.

Della *Conchiglia celeste* esistono più versioni, tutte stampate a Venezia nel 1690 dall'editore di origini tedesche Giovanni Giacomo Hertz<sup>55</sup>. Le pagine numerate sono le stesse in ciascuna<sup>56</sup>, mentre risultano differenti i frontespizi e le pagine prive di numero.

51 L. Cozzando, Libraria bresciana. Prima e seconda parte. Novamente aperta, per Gio. Maria Rizzardi, in Brescia 1694, p. 91.

52 La più antica attribuzione dei disegni all'artista e letterato bresciano sembrerebbe quella espressa in B.C. Zamboni, La libreria di S.E. il N.U. signor Leopardo Martinengo patrizio veneziano, conte di Barco, condomino di Villanuova, feudatario di Pavone e signor di Clanesso, cogli uomini illustri della chiarissima famiglia Martinengo umiliata al medesimo cavaliere dalla spettabile comunità di Calvisano, presso Pietro Vescovi, in Brescia 1778, p. 83. Passamani condivide senza riserve questo riferimento (Passamani, Un "reportage" grafico, cit. [vedi nota 50]; Id., Artisti, apparatori, cit. [vedi nota 34]). Paglia è autore di due degli otto componimenti poetici che nel manoscritto precedono la relazione sulle processioni.

53 A. Loda, Un bilancio per Pompeo Ghitti, artista bresciano del Seicento, "Acme", LIV, 1, 2001, pp. 85-129, in particolare pp. 106-108.

54 Fatta eccezione per le poche pagine iniziali relative alla Madonna di san Luca (analizzate in R. Prestini, Una chiesa, un quartiere: storie di devozioni e di minuta quotidianità, in G. Mezzanotte, V. Volta, R. Prestini, La chiesa e il convento di Santa Maria del Carmine in Brescia, schede di P.V. Begni Redona, Brescia 1991, pp. 121-288, in particolare pp. 205-209), il testo della Conchiglia celeste non è stato finora preso in considerazione dagli studiosi. Diversamente, possono vantare diverse attenzioni critiche le incisioni realizzate per questo volume da Isabella Piccini: G. Moschini, Dell'incisione in Venezia, Venezia 1924, p. 50; A.F. Valcanover, Contributi ad una storia del libro illustrato veneto: suor Isabella Piccini, "Biblioteche venete", n.s., IV, 1, 1985, pp. 29-48, in particolare p. 31; L. Marasso, in Immagini dal mito. La conquista venezian della Morea (1684-1699), catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Querini Stampalia, 26 maggio-26 agosto 2001), a cura di L. Marasso e A. Stouraiti, Venezia 2001, p. 89, n. 38; G. Nova, R. Fontanella, Piante e vedute a stampa di Brescia. XV-XIX secolo, Brescia 2009, pp. 78-79; F. Cocchiara, Il libro illustrato veneziano del Seicento. Con un repertorio dei principali incisori e peintre-graveurs, Saonara 2010, pp. 120-121; F. Baccanelli, L'arte incisoria di Isabella Piccini nei libri veneziani di fine Seicento, in La "splendida" Venezia di Francesco Morosini (1619-1694): cerimoniali, arti, cultura, atti del convegno (Venezia, 19-20 novembre 2019), in corso di pubblicazione.

55 Su Hertz si vedano soprattutto F. Barbierato, *Giovanni Giacomo Hertz. Editoria e commercio librario a Venezia nel secondo '600*, "La Bibliofilía", CVII, 2, 2005, pp. 143-170; Id., *Giovanni Giacomo Hertz. Editoria e commercio librario a Venezia nel secondo '600. II*, "La Bibliofilía", CVII, 3, 2005, pp. 275-289.

56 La Conchiglia celeste è divisa in sette parti, e ciascuna di esse presenta numerazione autonoma.



Una versione ha semplicemente per titolo «La conchiglia celeste»; un'altra, probabilmente pensata per un pubblico non bresciano interessato soprattutto alla dimensione encomiastica dell'opera, aggiunge «Elogii di prencipi ed huomini illustri d'Italia»; un'altra ancora, infine, ripropone il titolo breve accompagnandolo con una dedica al conte Lelio Martinengo da Barco.

L'autore, Giovanni Battista Fabri, parla di Brescia come della propria patria e sul frontespizio si definisce «predicator generale del Terz'ordine di San Francesco». Il contemporaneo Cozzando conferma questi due dati e riferisce che la stesura del testo ebbe inizio a Brescia e fu portata a termine a Venezia<sup>57</sup>.

La conchiglia celeste intende descrivere le strutture effimere, le opere d'arte e gli addobbi esposti nel centro di Brescia durante una fastosa processione religiosa organizzata sul finire del Seicento. Stremati da una persistente situazione di siccità, che aveva determinato gravi problemi alla campagna, i bresciani decisero, come già in altre occasioni nel corso dello stesso secolo, di rivolgersi alla Vergine Maria e di portare per le vie del centro l'icona bizantina conservata nella chiesa di Santa Maria del Carmine nota come Madonna di san Luca, in quanto creduta opera dell'evangelista<sup>58</sup>. Fabri, purtroppo, non ci comunica le coordinate cronologiche dell'evento, ma è molto probabile, come indica Rossana Prestini, che abbia avuto luogo il 30 giugno 1686<sup>59</sup>.

Fabri nomina con solerzia le opere d'arte e gli elementi decorativi esposti ma, invece di offrirci descrizioni accurate, se ne serve come pretesto per elogi di figure più o meno famose e per lunghe divagazioni. Se accenna, ad esempio, a un ritratto esposto, la sua preoccupazione è anzitutto quella di chiarirci, con un profluvio di lodi, chi sia l'effigiato, e di decantarne meriti e successi; pochi i casi in cui si sofferma sulla descrizione dell'opera, ancora più rari quelli in cui nomina l'artista.

La conchiglia celeste è apprezzabile anche per le molte incisioni, tutte realizzate da Isabella Piccini<sup>60</sup>. Nessuna di esse, tuttavia, raffigura archi di trionfo o momenti della cerimonia. Si tratta perlopiù di ritratti dei dedicatari delle diverse sezioni del volume







<sup>57</sup> Cozzando, Libraria bresciana, cit. (vedi nota 51), p. 260.

<sup>58</sup> Prestini, Una chiesa, un quartiere, cit. (vedi nota 54), pp. 205-209. La devozione rivolta all'icona in merito a questioni meteorologiche è alla base del nome popolare "Madonna delle brine" con cui, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento (R. Massa, Gli altari di Santa Maria del Carmine di Brescia, Brescia 2010, p. 44), l'opera viene chiamata dai bresciani.

<sup>59</sup> Prestini, Una chiesa, un quartiere, cit. (vedi nota 54), p. 210. La proposta di datazione della studiosa tiene anzitutto conto del fatto che all'epoca della processione, stando a quanto riferisce Fabri, il podestà di Brescia era Federico Marcello e il capitano Domenico Bragadin, e dunque la processione andrebbe collocata nel 1685/1686, biennio in cui i due ricoprirono in città tali cariche; potrebbe così trattarsi di un evento ricordato nei Diari dei Bianchi in data 30 giugno 1686: «Li padri del Carmine portarono in processione per strade splendidamente ornate l'imagine della B.V. dipinta da S. Luca per ottenere la pioggia» (I Diari dei Bianchi. Continuazione e fine: 1630-1743, in Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX, a cura di P. Guerrini, V, Brescia 1932, pp. 1-148, in particolare p. 36). Alla Madonna di san Luca i bresciani si erano rivolti anche durante le settimane di siccità a cui si è accennato a proposito delle processioni con le Sante Croci organizzate nel 1683 (Veneziani, *I trionfali apparati*, cit. [vedi nota 47], p. 1).

<sup>60</sup> Per la bibliografia relativa a queste incisioni, vedi nota 54.



e di personaggi illustri nominati nel testo, a conferma di come la dimensione encomiastica prevalga sul reportage<sup>61</sup>. Soltanto in calce all'antiporta (fig. 5) e al *Ritratto di Giovanni Battista Fabri* (fig. 6) è specificato il nome dell'inventore: la prima spetta a Giovanni Antonio Fumiani, il secondo a Nicolò Cassana. Il *Ritratto di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia*, la prima donna laureata della storia, è la copia variata di un'incisione che Domenico Rossetti aveva eseguito prendendo parzialmente a modello un dipinto di Antonio Molinari<sup>62</sup>, mentre il *Ritratto di Francesco Leopardo Martinengo da Barco* riproduce un dipinto oggi attribuito a Francesco Paglia<sup>63</sup>. Tra le altre incisioni di Isabella Piccini risulta alquanto interessante, almeno sul piano dell'iconografia, quella raffigurante il lieto fine della vicenda, cioè l'arrivo della tanto desiderata pioggia (fig. 7). La si può quasi considerare una sorta di immagine-riassunto dell'intero volume. Un angelo, in volo, regge un'enorme conchiglia<sup>64</sup>, in cui è collocata un'immagine della *Madonna di san Luca* della chiesa del Carmine: dalla valva inferiore sgorga moltissima acqua, che cade in forma di fitta pioggia sulla campagna intorno a Brescia<sup>65</sup>. A Isabella Piccini, in chiusura di volume, Fabri dedica un sonetto:

61 La fortuna del libro presso i contemporanei fu legata principalmente a questa dimensione. Lo si può dedurre da un foglio volante fatto stampare da Fabri e rilegato con le pagine della *Conchiglia celeste* in un volume della Biblioteca Queriniana di Brescia (legato Martinengo; coll. 10a.B.II.25). Vi si legge che lo scrittore, all'epoca residente nel convento dei Frari di Venezia, sull'onda del successo della *Conchiglia celeste*, aveva intenzione di pubblicare un'opera, intitolata «Heroica galeria d'Italia», che raccogliesse «l'effigie de' più illustri et egregi personaggi de' nostri giorni». Le persone selezionate da Fabri che desideravano essere incluse nell'opera, oltre che notizie relative a sé e alla famiglia, dovevano fornire un proprio ritratto eseguito «col lapis overo in pittura, a proportione dell'ovato» inciso allegato. Oltre che da questo, il foglio stampato era accompagnato da un *Ritratto del conte Alemanno Gambara* inciso da Martial Desbois: «per maggior cognitione del pittore, mandasi anche un ritrattino, accioché ne possa effigiare nella capricciosa simetria l'eguale». Gli interessati, inoltre, dovevano inviare 12 ducati per le spese dell'incisione, affidata a «eccellente artefice»; conclusi i lavori di stampa, Fabri avrebbe inviato loro una copia del volume. Il progetto non fu mai tradotto in realtà.

62 Il rame era già stato utilizzato per *L'eroina veneta* di Antonio Lupis, pubblicata a Venezia nel 1689. Sul ritratto inciso di Rossetti si veda R. Pancheri, *Veneta Minerva: un ritratto sconosciuto di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia*, "AFAT", 34, 2015, pp. 67-74, in particolare pp. 70-71. Sul dipinto di Molinari, oggi ai Musei Civici di Padova, si vedano A. Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino 2005, pp. 147-148, 170-171, n. 44; Id., *Antonio Molinari: gli esordi.* 1671-1682, "Arte veneta", 63, 2006, pp. 235-242, in particolare pp. 236-237.

63 L'identificazione del modello pittorico di partenza è segnalata in A. Loda, in *La realtà dello sguardo*. *Ritratti di Giacomo Ceruti in Valle Camonica*, catalogo della mostra (Breno, Museo Camuno, 16 settembre 2017-7 gennaio 2018), a cura di F. Piazza, Milano 2017, pp. 41-42, n. 1. Il dipinto di Paglia, oggi in collezione privata, è segnalato in L. Anelli, ad vocem *Paglia Francesco*, in *Enciclopedia bresciana*, a cura di A. Fappani, XI, Brescia 1994, pp. 313-315, in particolare p. 315.

64 La simbologia della conchiglia e il titolo del volume sono spiegati da Fabri in una delle pagine iniziali: «Miglior parallelo io non saprei indagare per pareggiare Maria alla conchiglia e Gesù alla perla. Quella, che la portò in seno, e questo, che per opera del Cielo si racchiuse nelle sue viscere. L'una, che servì di tabernacolo alla venerazione di sì gran gioia, e l'altro, che arricchì i figli di Adamo con i tesori di pregiatissima redenzione» (G.B. Fabri, *La conchiglia celeste*, presso Gio. Giacomo Hertz, Venetia 1690, I, p. 5 [il numero romano, qui e nelle successive indicazioni relative alle pagine del volume, indica a quale delle sette parti con numerazione autonoma si sta facendo riferimento]).

65 In ambito locale, anche grazie alla raffigurazione della città di Brescia sullo sfondo, è questa l'incisione che ha goduto delle maggiori attenzioni critiche: si vedano, al riguardo, Prestini, *Una chiesa, un quartiere*, cit. (vedi nota 54), pp. 209-210; Nova, Fontanella, *Piante e vedute*, cit. (vedi nota 54), p. 78.



Non scalpelli, pennelli, o penne frali Tratta costei, ch'in humil claustro vive, Ed in terso metallo opre immortali Pinge con dotta man, scolpisce, e scrive. Ma con ugna d'acciar note vocali Delinea, e monti finge, e amene rive, Fiere, augelli, città, squadre navali, E di regi e d'heroi sembianze vive.

Così senza martel, colori, o inchiostri Di tre grand'arti il pregio a goder viene Isabella splendor de' giorni nostri. Degna non sol che i cigni d'Hippocrene, Ma di sua gran virtù cantino i mostri Le motrici de' cieli alme Sirene<sup>66</sup>.

Per quanto riguarda gli ambiti della storia dell'arte, le pagine di Fabri sono utili soprattutto per farci un'idea dei dipinti e dei lavori scultorei, molti dei quali di soggetto non sacro, visibili per le vie di Brescia durante la processione e, dato che una buona parte di essi sembrerebbe di proprietà privata, ci offrono la possibilità di accrescere le nostre conoscenze anche sul collezionismo bresciano di fine Seicento. Non è invece d'aiuto per noi il giudizio critico di Fabri: ogni dipinto è per lui meraviglioso, ogni scultura un capolavoro. Si legga, ad esempio, ciò che scrive a proposito di Francesco Maria Bassi il Vecchio, pittore oggi poco documentato, noto all'epoca con il soprannome di "Cremonese dei paesi": «Sono così ameni i fioriti disegni di questo spiritoso ingegno, che gareggiano coi fulgidi oltramarini dell'Etra e superano di gran lunga d'un Tiziano le spiritose tinture e d'un Possino i rugiadosi herbami» 67.

Agli artisti locali riserva poche attenzioni. Nelle prime pagine nomina Tommaso Sandrini, di cui ricorda i lavori nella chiesa di Santa Maria del Carmine, partenza e termine della processione<sup>68</sup>, e lungo il percorso segnala solo un'*Allegoria del tempo* 

66 Stampato su una pagina priva di numero, il sonetto è preceduto dalle parole «in lode / della m. r. madre suor / Isabella Picini / celebre intagliatrice / di cui son tutte le figure del presente volume», che ci consentono di assegnare con certezza alla calcografa veneziana anche le incisioni della *Conchiglia celeste* non firmate.

67 Fabri, *La conchiglia celeste*, cit. (vedi nota 64), IV, p. 21. Di questo artista, durante la processione, si poteva ammirare un discreto numero di paesaggi.

68 Ivi, I, p. 14. L'itinerario è difficilmente ricostruibile, in quanto Fabri non nomina mai le vie attraversate dalla processione né gli edifici che si incontravano lungo il percorso. Con certezza si sa solo che l'evento prese avvio dalla chiesa di Santa Maria del Carmine, dove era conservata la *Madonna di san Luca*, e lì, con il ritorno dell'icona nella sua sede tradizionale, terminò. Nessun riferimento neppure ai diversi momenti della processione e alla sua organizzazione.





in legno scolpita da Silvio Cavalli<sup>69</sup> e un ritratto di Pietro Bellotti raffigurante il conte Niccolò Lodron<sup>70</sup>.

Le sue preferenze artistiche sembrano pienamente aggiornate sul gusto del suo tempo. Apprezza molto Luca Giordano, di cui lungo le vie di Brescia erano presenti quattro tele raffiguranti episodi della vita di Mosè:

Ha tanta forza il pennello di questo moderno Apelle, che fa creder per verissima l'istoria del velo di Parasio e dell'uve di Zeusi. Egli, a guisa d'un coloreggiante alchimista, ha finalmente trovata a' giorni nostri la quinta essenza della pittura. Saranno sempre immortali le sue opere già ch'ei macina i suoi colori su le pietre dell'eternità. D'altra tempra non forma l'imprimitura alle sue tele che di quella che mantiene incorruttibili i cieli. I suoi lini sono quelle fascie in cui si conserva legata la natura, e come prodigi in cui si veggono risuscitati gli huomini. La di lui mano ha quasi, dissi, dell'Onnipotente, mentre tramischiando a sua voglia l'età e facendo tornare indietro i secoli, presenta agli occhi nostri animate quelle meraviglie di cui a pena le più decrepite memorie conservano una lontana e moribonda cognitione<sup>71</sup>.

Oltre a quelle già citate, tra le opere esposte durante la processione di cui Fabri indica esplicitamente l'autore, si segnalano<sup>72</sup>: un *Busto di Francesco Morosini* realizzato da Enrico Merengo<sup>73</sup>; un *Ritratto di Claudia Felicita d'Austria* di Sebastiano Bombelli<sup>74</sup>; due *Battaglie* e due *Paesaggi* di Matteo Stom<sup>75</sup>; una *Susanna e i vecchioni*, un *Naufragio di san Paolo a Malta* e una *Natività* di Carlo Maratti<sup>76</sup>; un ciclo di dipinti di soggetto sacro di Johann Carl Loth<sup>77</sup>; un numero non precisato di dipinti di soggetto sacro e

69 Ivi, VI, pp. 9-10. Canonico lateranense nativo di Bagnolo Mella, Cavalli è ricordato dalle fonti solo come autore degli intagli dei banchi e degli armadi della sacrestia della chiesa di Sant'Afra, sede bresciana della sua congregazione ([G.B. Carboni], *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, in Brescia, dalle stampe di Giambatista Bossini, 1760, pp. 112-113; S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Stefano Malaguzzi, Brescia 1877, p. 98). Sull'artista, ancora attivo nei primi due decenni del Settecento, si veda anche P. Guerrini, *Bagnolo Mella. Storia e documenti*, Brescia 1926, pp. 434-435.

70 Fabri, *La conchiglia celeste*, cit. (vedi nota 64), VI, p. 15. Il dipinto non è menzionato in L. Anelli, *Pietro Bellotti (1625-1700)*, Brescia 1996, né nei successivi contributi sul pittore.

71 Fabri, *La conchiglia celeste*, cit. (vedi nota 64), III, p. 49. L'elogio e i quattro dipinti risultano sconosciuti agli studiosi di Giordano.

72 Di norma, quando specifica la paternità dell'opera, Fabri inserisce anche qualche riga d'elogio per l'autore. Si tratta quasi sempre di complimenti ampollosi, da non addetto ai lavori, privi di natura critica, che non offrono materiale utile allo studio dei vari artisti.

73 Fabri, *La conchiglia celeste*, cit. (vedi nota 64), II, p. 1. Si veda Baccanelli, *L'arte incisoria*, cit. (vedi nota 54).

74 Fabri, La conchiglia celeste, cit. (vedi nota 64), III, p. 20.

75 Ivi, III, p. 34.

76 Ivi, III, p. 42.

77 Ivi, IV, pp. 23-25.



storico dei bolognesi Carlo Cignani, Lorenzo Pasinelli e Domenico Maria Canuti<sup>78</sup>; una *Maddalena penitente* di Antonio Zanchi<sup>79</sup>; un ciclo di dipinti dedicato ai martiri cristiani di Giovanni Antonio Fumiani<sup>80</sup>; un *Ritratto di Giovanni Alberto Badoer* di Nicolò Cassana<sup>81</sup>.

Infine, è doveroso segnalare l'ampio spazio riservato nella *Conchiglia celeste* alle modalità di esposizione delle opere. Fabri è sempre molto attento nel descrivere le cornici dei dipinti, le basi delle sculture, gli elementi di sostegno, i contenuti dei testi – in versi o in prosa – esposti per chiarire la presenza di determinate opere. Non si tratta di semplici curiosità, di particolari di costume, ma di una documentazione davvero apprezzabile. Spiace soltanto che manchino i riferimenti alla collocazione precisa delle singole opere lungo il percorso e le indicazioni relative ai rispettivi proprietari.

78 Ivi, V, pp. 11-13, VI, p. 26.

79 Ivi, V, p. 38.

80 Ivi, VI, pp. 7-9.

81 Ivi, VI, p. 10.

ANNALI 2021.indd 163 07/02/22 11:53







1. Giacomo Franco, Frontespizio, in Marco Publio Fontana, Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illustre et reverendissimo vescovo suo il cardinale Morosini, in Brescia, appresso Vincenzo Sabbio, 1591, Brescia, Biblioteca Queriniana (coll. 7a.A.fII.9m2)



2. Leone Pallavicino, Prospetto dell'arco di Costantinopoli (recto), in Marco Publio Fontana, Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illustre et reverendissimo vescovo suo il cardinale Morosini, in Brescia, appresso Vincenzo Sabbio, 1591, Brescia, Biblioteca Queriniana (coll. 7a.A.fII.9m2)

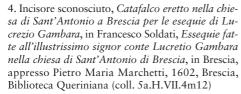




3. Leone Pallavicino, Prospetto dell'arco di Costantinopoli (verso), in Marco Publio Fontana, Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illustre et reverendissimo vescovo suo il cardinale Morosini, in Brescia, appresso Vincenzo Sabbio, 1591, Brescia, Biblioteca Queriniana (coll. 7a.A.fII.9m2)









5. Isabella Piccini, *Antiporta* (su invenzione di Giovanni Antonio Fumiani), in Giovanni Battista Fabri, *La conchiglia celeste*, Venetia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1690, Brescia, Biblioteca Queriniana (coll. 10a.B.II.25)









6. Isabella Piccini, *Ritratto di Giovanni Battista Fabri* (su invenzione di Nicolò Cassana), in Giovanni Battista Fabri, *La conchiglia celeste*, Venetia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1690, Brescia, Biblioteca Queriniana (coll. 10a.B.II.25)



7. Isabella Piccini, *Brescia bagnata dalla pioggia alla fine della processione*, in Giovanni Battista Fabri, *La conchiglia celeste*, Venetia, presso Gio. Giacomo Hertz, 1690, Brescia, Biblioteca Queriniana (coll. 10a.B.II.25)







## DA «GOETHE-MALER» A «NEAPOLITANER». RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA

Giulio Brevetti

#### 1. Una premessa necessaria: Wilhelm Tischbein negli studi europei

Uno, nessuno e centomila. La parabola esistenziale e artistica di Wilhelm Tischbein potrebbe essere sinteticamente riassunta con il celebre titolo pirandelliano, il più appropriato per definire la varietà dei suoi interessi e le evoluzioni stilistiche raggiunte nel suo peregrinare in Europa alla continua, irrefrenabile ricerca di un linguaggio personale, a cominciare dai primi viaggi compiuti da giovanissimo verso il nord, partendo dalla natia Haina, per emanciparsi dall'affollata famiglia di pittori da cui proveniva e trovare così la propria strada. Basta infatti tracciare un sommario elenco di luoghi nei quali egli ha operato e di temi ai quali si è dedicato nel corso della sua esistenza per rendersi conto della ricchezza di esperienze vissute in un periodo storico complesso come quello a cavallo tra XVIII e XIX secolo: il ritrattista rococò delle corti di Berlino e Kassel, lo studioso di fisiognomica a Zurigo, il neoclassico integralista del periodo romano, il direttore d'accademia a Napoli, il pittore di quadri storici, il copista di vasi antichi, il disegnatore di animali, l'illustratore di favole, il romantico degli ultimi anni di vita trascorsi tra Oldenburg e Eutin. Una varietà di percorsi sottolineata anche dalla coesistenza di più soprannomi coi quali è noto, in consonanza con la prassi che accompagnava e distingueva i membri della sua famiglia<sup>1</sup>: da «Römische Tischbein»<sup>2</sup>, in riferimento al primo periodo trascorso dal pittore nella città delle vestigia classiche, a «Neapolitaner», in ragione della lunga permanenza nella capitale del Regno di Ferdinando IV e Maria Carolina, fino a «Eutiner Tischbein»<sup>3</sup>, per ricordare l'ultimo frangente della sua vita speso nella cittadina tedesca.

"Centomila" Tischbein, dunque, eppure soprattutto uno, quello che per lungo tempo è risaltato rispetto agli altri, vale a dire «Goethe-Maler» o «Goethe-Tischbein». Di questo artista paragonabile a un prisma con tante facce, negli studi internazionali è infatti ancora



ANNALL 2021 indd 169



RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA 169

<sup>1</sup> Sui tre più importanti esponenti della famiglia, si rimanda a E. Michel, Etude biographique sur les Tischbein peintres allemands du XVIII siecle, Lyon 1881; 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800, catalogo della mostra (Kassel, Staatliche Museen, Neue Galerie, 1° dicembre 2005-26 febbraio 2006; Leipzig, Museum der bildenden Künste, 18 marzo-5 giugno 2006), a cura di M. Eissenhauer e H.W. Schmidt, München 2005.

<sup>2</sup> Termine utilizzato ad esempio da Lavater nel maggio del 1781 in una lettera al duca Carl August, come riportato in M. Heinz, «Der Römische Tischbein» Johann Heinrich Wilhelm, in 3 x Tischbein und die europäische Malerei, cit. (vedi nota 1), p. 37.

<sup>3</sup> L. Martius, Der "Eutiner Tischbein", "Nordelbinge", 20, 1952, pp. 114-137.



oggi prevalentemente ricordata quella corrispondente al legame con il grande poeta, suo amico ed estimatore. A cominciare, ovviamente, dagli studi tedeschi, i primi a essersi occupati della figura del pittore, a partire dall'*Aus meinem Leben*<sup>4</sup>, la biografia edita nel 1861 che raccoglie i ricordi e i pensieri gettati da Wilhelm confusamente nel corso del tempo con una prosa semplice e non priva di errori e in cui le riflessioni d'arte si assommano e si confondono con quelle sociali, antropologiche, naturalistiche (fig. 1). Anche se non venne dedicato dal curatore Schiller<sup>5</sup> un apposito capitolo o paragrafo al rapporto di Wilhelm con Goethe, il motivo principale dell'interesse seguito alla pubblicazione delle memorie fu da subito la testimonianza diretta di questo legame attraverso le parole del pittore<sup>6</sup>. Nel corso della seconda metà del XIX secolo, la figura di Tischbein venne in tal modo letta come un'appendice del grande poeta, uno dei satelliti che gli avevano ruotato attorno, una presenza che suscitava interesse in funzione di quel rapporto.

Anche nei primi lavori monografici di ambito storico-artistico dedicati al pittore agli inizi del Novecento, l'incontro con il poeta riveste un ruolo fondamentale: in quello di Franz Landsberger<sup>7</sup> (1908), tale connubio occupa un posto rilevante, meritevole di un intero capitolo, il quinto, collocato proprio nel mezzo del volume, quasi a sottolineare la centralità di questo incontro nella vita e nel lavoro di Wilhelm<sup>8</sup>; in

4 J.H.W. Tischbein, *Aus meinem Leben*, a cura di C.G.W. Schiller, Braunschweig 1861. Sessant'anni dopo venne edita una seconda edizione delle memorie a cura di Lothar Brieger e nel 1956 una terza a cura di Kuno Mittelstädt. Sulle edizioni delle memorie, S. Rehm, *Die Editionsgeschichte der Lebenserinnerungen von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, "Oldenburger Jahrbuch", 116, 2016, pp. 163-180.

5 Carl Georg Wilhelm Schiller (1807-1874), formatosi a Berlino e a Jena, è stato il fondatore e il primo direttore onorario del Museo municipale di Braunschweig, sua città natale e luogo di edizione del volume su Tischbein da lui curato. Per un profilo, M. Puhle, Schiller, Carl Georg Wilhelm, in Braunschweiger Stadtlexikon, a cura di L. Camerer, M. Garzmann, W.D. Schuegraf, Braunschweig 1992, p. 202.

6 Già l'anno successivo, il filologo Heinrich Düntzer, studioso e biografo del poeta, presentò un articolo che indagava la lunga relazione tra i due amici: H. Düntzer, *Goethe und Tischbein*, "Morgenblatt für gebildete Stände", 46, 1862, p. 1058. In questa direzione è da collocare la pubblicazione nel 1872 di alcune lettere del pittore a illustri personaggi del suo tempo, a partire proprio da Goethe: *Aus Tischbeins Leben und Briefwechsel*, a cura di F. von Alten, Leipzig 1872.

7 Landsberger (1883-1964), formatosi in filosofia, letteratura e storia dell'arte nelle università di Berlino, Monaco, Ginevra e Breslavia, nel 1907 ricevette il dottorato in quest'ultima sotto la guida di Richard Muther (1860-1909), autore di numerose biografie di artisti, proprio con un lavoro su Wilhelm Tischbein, dato poi alle stampe l'anno successivo. Allievo a Berlino di Heinrich Wölfflin, divenne professore associato all'università di Breslavia nel 1933. Ebreo, lasciò la Germania nel 1938 e l'anno dopo entrò nell'Hebrew Union College di Cincinnati, città dove visse fino alla morte occupandosi prevalentemente di arte ebraica. Per un suo profilo, si rimanda a J. Gutmann, *Franz Landsberger*, 1883-1964, "Studies in Bibliography and Booklore", VIII, 1, 1966, pp. 3-9.

8 F. Landsberger, Wilhelm Tischbein. Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1908. Nell'iniziare il suo lavoro sul pittore, basato sull'Aus meinem Leben e su ulteriori fonti, l'autore sottolinea infatti che se Wilhelm «in vita non è mai stato trascurato o sottovalutato» (Einleitung, in Ivi, p. 1, traduzione mia), già con la morte il suo nome, comparso sporadicamente negli studi successivi, senza che venisse approfondito adeguatamente, ha subito un rapido declino tanto che il suo patrimonio è rimasto in parte alla famiglia e in parte venduto all'asta nel 1838, restando tuttavia nel nord della Germania. Il volume si poneva perciò come tardivo risarcimento nei confronti di un pittore neoclassico rimasto vittima del mutamento del gusto nel corso del XIX secolo, nonostante egli fosse vissuto sino al 1829 e avesse di conseguenza assorbito, almeno in parte, lo spirito del nuovo secolo; lo stesso sottotitolo scelto dall'autore – Ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts – intende ribadire il concetto di un artista pienamente figlio del Settecento, che ha raggiunto i risultati più alti durante la sua lunga permanenza italiana, prima a Roma e poi a Napoli.

170 GIULIO BREVETTI



quello di Wolfgang Sörrensen<sup>9</sup> (1910), maggiormente incentrato sulla produzione del pittore rispetto al testo di Landsberger, si insiste notevolmente sul periodo neoclassico dell'artista, vissuto tra Roma e Napoli, e un lungo excursus è riservato al rapporto con Goethe<sup>10</sup>; quello di Wolfgang von Oettingen<sup>11</sup> (1910), poi, è interamente dedicato a questo sodalizio e al ritratto che immortalava il poeta durante il suo viaggio in Italia<sup>12</sup>.

Su questa scia, si situano varie ricerche<sup>13</sup> comparse tra l'inizio degli anni dieci e l'inizio dei Trenta, culminate con la prima mostra monografica sul pittore allestita a Oldenburg nell'estate del 1930 da Walter Müller-Wulckow<sup>14</sup>, direttore del museo locale, in occasione del centenario della morte<sup>15</sup> (fig. 2). Tuttavia, oltre al pur meritevole sforzo di riunire da collezioni pubbliche e private le opere allora conosciute di Tischbein e aver considerato il tempo italiano come il più importante, mancò un'accurata riflessione sull'evoluzione di questo artista. E anche se non vi aveva dedicato una sezione apposita, l'esposizione individuava nell'amicizia e nella collaborazione col poeta la «entscheidendster Lebensphase» (la fase più cruciale della vita) del pittore, quasi a identificare in essa il punto più alto della sua vicenda umana e professionale<sup>16</sup>.

- 9 Sörrensen (1882-1965), nativo di Braunschweig, si formò a Gottinga con Robert Vischer (1847-1933), il formulatore della teoria estetica dell'Einfühlung, e a Kiel con Carl Neumann (1860-1934), il grande esperto di Rembrandt, addottorandosi nel 1908 con un lavoro su Wilhelm Tischbein che teneva in conto il lavoro di Landsberger appena pubblicato. Si specializzò in seguito nella storia del giardinaggio, divenendo uno dei pionieri in tale materia. Si veda il profilo di C.A. Wimmer, Wolfgang Sörrensen, Gartenhistoriker und Gartenbauherr, "Zandera", XXVI, 2, 2011, pp. 76-84.
  - 10 W. Sörrensen, Joh. Heinr. Wilhelm Tischbein. Sein Leben und seine Kunst, Berlin-Stuttgart 1910.
- 11 Von Oettingen (1859-1943), nato in Livonia, è stato a partire dal 1910 direttore del Goethe National Museum di Weimar. Per un profilo, J. Klauß, Wolfgang von Oettingen und die Vereinigung der Freunde des Goethehauses, "Goethe-Jahrbuch", 109, 1992, pp. 219-225.
  - 12 W. von Oettingen, Goethe und Tischbein, Weimar 1910.
- 13 Vale la pena di ricordare altri studi su questo sodalizio comparsi in quegli anni: G. von Graevenitz, Wilhelm Tischbein's "Goethe in der Campagna", "Die Galerien Europas", V, 8, 1910, p. 57 ss.; E. Schulte-Strathaus, Die Bildnisse Goethes, München 1910; F. Rintelen, Über Tischbeins Goethe-Porträt, "Zeitschrift für bildende Kunst", 27, 1916, p. 97 ss.; H. Wahl, Die italienischen Kleibildnisse Goethes und das neue römische Goethe-Bild Tischbeins, "Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft", VIII, 1921, p. 159 ss.
- 14 Müller-Wulckow (1886-1964), nativo di Breslavia, è stato per trent'anni, dal 1921 al 1951, il direttore del Niedersächsisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte di Oldenburg, ente depositario, tra l'altro, di una gran quantità di opere e documenti di Tischbein. Nel 1929, un anno prima della mostra sul pittore, aveva pubblicato un saggio sui celebri Idilli, il ciclo di dipinti ideato nel 1786 a Roma con Goethe e realizzato poi tra il 1819 e il 1820 per il Castello di Oldenburg: W. Müller-Wulckow, Die Idyllen Wilhelm Tischbeins, "Schünemanns Monatshefte", 6, giugno 1929. Per un profilo dello studioso, K. Veit Riedel, in Biographisches Handbuch zur Geschichte des Landes Oldenburg, a cura di H. Friedl, W. Günther, H. Günther-Arndt, H. Schmidt, Oldenburg 1992, pp. 493-495.
- 15 Wilhelm Tischbein Gedächtnis-Ausstellung, catalogo della mostra (Oldenburg, Oldenburger Landesmuseum, 27 luglio-21 settembre 1930), a cura di W. Müller-Wulckow, Oldenburg 1930. La mostra era suddivisa in tre grandi sezioni, ognuna delle quali formata da più segmenti, corrispondenti ai periodi trascorsi da Wilhelm nelle diverse città nelle quali aveva operato: Frühzeit 1751-1779 (pp. 10-16); Italienische Zeit 1779-1799 (pp. 17-49); Spätzeit 1799-1829 (pp. 50-74).
- 16 E d'altronde, già all'interno dell'introduzione al cataloghetto, Müller-Wulckow dichiarava che la mostra si poneva come ideale apertura delle commemorazioni dell'anno goethiano, quel 1932 nel quale sarebbe caduto il centenario della morte del poeta. Proprio in tale occasione, il direttore seguitò a occuparsi del rapporto fra i due, incentrandosi sui disegni che Wilhelm realizzò dell'amico durante la convivenza romana:

ANNALI 2021 indd 171 07/02/22 11:53



RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA 171



Se nei decenni a seguire la figura di Tischbein venne approfondita quasi esclusivamente in rapporto all'amico di Weimar<sup>17</sup>, con la comparsa degli studi anglosassoni sul neoclassicismo di Robert Rosenblum<sup>18</sup> (1967) e Hugh Honour<sup>19</sup> (1968) e della mostra londinese *The Age of Neoclassicism*<sup>20</sup> (1972), nei quali tuttavia venne dedicato spazio marginale al pittore, fu sancito il suo ruolo nella diffusione europea del linguaggio neoclassico, di fatto ponendo in secondo piano o finendo per ignorare del tutto altri periodi e aspetti della sua produzione. Il celebre ritratto del poeta nella campagna romana realizzato nel 1787, oltre a evocare e glorificare la figura di Goethe, ha così iniziato a rivestire il ruolo di manifesto visivo, di immagine simbolo del neoclassicismo tedesco, divenendo una vera e propria icona laica nella quale rinvenire quelle caratteristiche formali e quei risvolti etici e intellettuali alla base delle teorie di quella corrente, come testimonia la messe di studi dedicati a tale quadro<sup>21</sup>.

Dalla metà degli anni ottanta, i contributi più significativi sulla figura e sulle opere di Tischbein si devono a Hermann Mildenberger. In occasione del bicentenario dell'*Italienische Reise*, durante il quale per l'appunto avvenne l'incontro tra il pittore e il poeta, egli curò l'esposizione, allestita in alcune città tedesche tra il 1987 e il 1988, dall'inequivocabile titolo *Goethes Maler und Freund*<sup>22</sup>. Differentemente da quella del 1930, che procedeva in senso cronologico, questa mostra seguiva un percorso tematico, dedicando un'intera sezione, la terza, alla presenza di Goethe in Italia e disseminando le altre dell'influenza esercitata da questi su Wilhelm, come ad esempio per la pittura di storia e per la realizzazione dei cosiddetti *Idilli*<sup>23</sup>. Se questa operazione rappresen-

come a dire, ancora una volta appendice del grande poeta, strumento attraverso il quale "spiare" Goethe e conoscerlo nel privato. Si veda quindi W. Müller-Wulckow, *Goethe in Rom, mit den Augen Wilhelm Tischbeins gesehen*, "Der Türmer", 34, 1931-1932, pp. 497-506.

17 A cominciare da E. Beutler, *Tischbeinfunde. Selbstbildnis und Briefe. Ein Beitrag zur deutschen Kunst*, "Goethes-Kalender", 27, 1934, pp. 44-128, per proseguire poi con E. Wünsche, *Der Oldenburger Idyllenziklus Wilhelm Tischbeins*, München 1956.

18 R. Rosenblum, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1967 (trad. it. Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo, Roma 1984).

19 H. Honour, Neo-classicism, Harmondsworth 1968 (trad. it. Neoclassicismo, Torino 1980).

20 The Age of Neo-Classicism, catalogo della mostra (London, The Royal Academy-The Victoria & Albert Museum, 9 settembre-19 novembre 1972), London 1972, pp. 157-158, nn. 248-250, p. 720, nn. 1543-1545.

21 Tra i quali una mostra nel 1974 e una piccola monografia nel 1979: Goethe gemalt von Tischbein. Ein Porträt und seine Geschichte, catalogo della mostra (Francoforte, Städtischen Galerie, 2 ottobre-1° dicembre 1974), a cura di E. Spickernagel, Frankfurt am Main 1974; C. Lenz, Tischbein. Goethe in der Campagna di Roma, Frankfurt am Main 1979.

22 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund, catalogo della mostra (Oldenburg, Landesmuseum, 28 aprile-14 giugno 1987; Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar, 28 giugno-2 ottobre 1987; Francoforte, Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethe-Museum, 30 ottobre-10 gennaio 1988), a cura di H. Mildenberger, Neumünster 1986.

23 Le sezioni nelle quali si articolava la mostra erano, come suddivise nel catalogo: I. Mitglieder der Malerfamilie Tischbein (pp. 211-212); II. Zeitgenössische Maler (pp. 212-215); III. Goethe in Italien (pp. 215-218); IV. Historienmalerei und Antikes Bildungserlebnis (pp. 218-223); V. Illustrationen und Wort-Bild-Projekte (pp. 224-228); VI. Idyllen (pp. 229-238); VII. Genreszenen und Natur-Darstellungen (pp. 238-240);

172 GIULIO BREVETTI



tò da una parte la punta estrema di una tradizione di studi che vedeva subordinata la figura del pittore a quella del poeta<sup>24</sup>, dall'altra appariva tuttavia come un deciso tentativo di fare luce sull'intera produzione di Tischbein e sui suoi molteplici interessi. Le numerose ricerche condotte in seguito da Mildenberger su aspetti poco o per nulla presi precedentemente in considerazione – come l'attività di illustratore, il rapporto con la filosofia e il periodo più propriamente romantico, quello trascorso a Eutin – hanno contribuito a emancipare finalmente la figura di Tischbein dal ruolo di gregario del poeta e a farlo conoscere anche sotto nuove vesti, non forzatamente neoclassiche. Gli studi comparsi negli ultimi anni, come il volume a lui interamente dedicato nel 2001, in occasione del 250° anniversario della nascita<sup>25</sup>, o come la recente monografia sui suoi interessi relativi alla pittura olandese<sup>26</sup>, indicano una curiosità crescente attorno alla sua figura e la conseguente necessità di analizzarne le differenti espressioni, se non proprio "centomila" almeno ben più di una soltanto.

Se dunque negli ultimi anni gli studi tedeschi hanno approfondito altre facce del prisma, mettendo in luce aspetti poco o meno esaminati della vita e dell'opera di Wilhelm, a lungo considerato come una sorta di corrispettivo in pittura del grande poeta, e se quelli inglesi – molto sporadici – hanno sottolineato unicamente il suo ruolo nella diffusione dell'Antico in Europa attraverso le riproduzioni tratte da vasi e le decorazioni di ambienti<sup>27</sup>, per quanto riguarda quelli italiani – in buona parte esenti dalla

VIII. Bildnisse (pp. 240-245). Il catalogo, inoltre, si avvale di interventi volti a ribadire la centralità della presenza del poeta nella vita e nell'arte del pittore; particolarmente significativi, quello in apertura di Petra Maisak, la storica dell'arte esperta del rapporto di Goethe con le arti visive nonché direttrice dal 1981 al 2015 del Goethe Museum di Francoforte, sulla convivenza romana dei due e sugli esiti di quest'incontro sulla produzione di Wilhelm (Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt, pp. 17-50), e quello di Donat de Chapeaurouge sul rapporto di Goethe con la pittura (Goethe und der Bildgegenstand, pp. 111-131).

24 Filone di studi, questo, che tuttora continua: P. Maisak, Goethe und Tischbein in Rom. Bilder und Texte, Frankfurt am Main 2004; S. Swoboda, Johann Wolfgang Goethe und der Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein in Italien: Künstlerfreundschaft oder Gemeinschaft auf Zeit? Begegnung, wechselseitige Ergänzung und Bruch, München 2015.

25 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur, a cura di A. Friedrich, F. Heinrich, C. Holm, Petersberg 2001.

26 S. Rehm, *Tischbein und die Kunst des 'Goldenen Zeitalters'*. Rezeptionsgeschichte(n) um 1800, Heidelberg 2020. L'autrice, Stefanie Rehm, conduce attualmente un progetto di ricerca sul fondo della famiglia Tischbein conservato nel Landesmuseum di Oldenburg. Sulla storia della collezione del museo e sul fondamentale apporto della presenza di Tischbein, si rimanda a S. Dohe, *Die Grossherzogliche Gemäldegalerie 1804-1918*, in *Die Gemäldegalerie Oldenburg. Eine europäische Altmeistersammlung*, a cura di S. Dohe, M.A. Falk, R. Stamm, Petersberg 2017, pp. 8-47, in particolare pp. 9-15. Riguardo al carteggio del pittore con il principe Peter Friedrich Ludwig e con altri contemporanei, si ricordano i recenti: S. Dohe, *Der Briefwechsel von J.H.W. Tischbein und Herzog Peter Friedrich Ludwig nach den Oldenburger Quellen 1801-1824*, Oldenburg 2018; S. Dohe, M. Falk, *To Princes, Poets and Painters: the Tischbein Bequest in Oldenburg*, in *Il carteggio d'artista*. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo, a cura di S. Rolfi Ožvald e C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2019, pp. 384-395.

27 Si pensi, in particolare, a Vases & Volcanoes. Sir William Hamilton and his Collection, catalogo della mostra (London, British Museum, 13 marzo-14 luglio 1996), a cura di I. Jenkins e K. Sloan, London 1996. Quasi assente negli studi francesi, Tischbein è appena ricordato nel catalogo di qualche esposizione, come ad esempio: La peinture allemande à l'époque du Romantisme, catalogo della mostra (Paris, Orangerie des Tuileries, 25 ottobre 1976-28 febbraio 1977), a cura di W. Hofmann, Y. Kouznetsov, M. Laclotte, H.J. Nei-

RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA 173

ANNALI 2021.indd 173 07/02/22 11:53





figura di Goethe, non percepito come totem col quale necessariamente confrontarsi<sup>28</sup> – la situazione appare più complessa. Nonostante la ventennale permanenza in Italia – a Roma dal 1779 al 1782 e dal 1783 al 1787, a Napoli dal 1787 al 1799 –, poche infatti sono le tracce lasciate dal pittore, come testimonia l'esiguità delle sue opere nelle collezioni pubbliche e private, tanto romane quanto napoletane, segno di una committenza straniera maggiormente interessata al suo lavoro, rispetto a quella locale. Oltre a questa carenza di materiali su cui ragionare, i contributi italiani sul pittore – ma bisognerebbe in realtà dire napoletani perché incentrati quasi esclusivamente sul periodo trascorso all'ombra del Vesuvio e in larga parte condotti da studiosi partenopei – sono stati segnati da una lunga incomprensione e, in certi casi, da una vera e propria rimozione dovuta all'ostracismo nei riguardi del linguaggio neoclassico, quello per l'appunto del Tischbein italiano. Pertanto, ricostruire e analizzare gli studi italiani sul pittore tedesco comporta necessariamente incrociare e ripercorrere quelli sul neoclassicismo *tout court*, e meridionale nello specifico.

#### 2. «Eppure egli passò qui il più bel tempo di sua vita»: il Tischbein di Croce

Le prime riflessioni italiane su Wilhelm risalgono al 1897, dunque a un decennio prima della pubblicazione della biografia del Landsberger, quando comparvero su *Napoli Nobilissima* due articoli – menzionati dal tedesco nella sua introduzione<sup>29</sup> – che avrebbero segnato le future e altalenanti ricerche sul pittore. Dopo essere stato citato velocemente nel III fascicolo di quell'annata nell'intervento di Eugenio Mele<sup>30</sup> sulla presenza alla corte napoletana di Philipp Hackert a proposito del passaggio di testimone dall'uno

dhardt, Paris 1976, pp. 216-217; Bénigne Gagneraux (1756-1795) un pittore francese nella Roma di Pio VI, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, aprile-giugno 1983), a cura di S. Laveissière, Roma 1983, passim; Les frères Sablet (1775-1815) peintures, dessins, gravures, catalogo della mostra (Nantes, Musées départementaux de Loire-Atlantique, 4 gennaio-10 marzo 1985; Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 21 marzo-12 maggio 1985; Roma, Museo di Roma Palazzo Braschi, 21 maggio-30 giugno 1985), a cura di A. van de Sandt, Roma 1985, passim.

28 Ancora oggi, il ricordo della sua presenza in Italia è sostanzialmente legato alla Casa di Goethe in via del Corso, sede attuale dell'istituto di cultura germanica intestato al poeta, che in quell'alloggio fu ospite per appena quattro mesi proprio del pittore che vi abitava già da tempo; un luogo che forse altrimenti sarebbe stato dimenticato, ma la cui sorte restituisce ancora una volta il destino di un artista condannato a essere schiacciato dalla salvifica e talvolta ingombrante presenza di Goethe, finendo per essere consegnato ai posteri come un suo gregario. E così, in consonanza con la visione restituita in larga parte dagli studi tedeschi, anche i lavori che hanno riguardato il pittore legati a quest'ente sottolineano quel rapporto di dipendenza. Sono pertanto da considerare tedeschi gli studi sul pittore realizzati da quest'istituzione, come: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Il pittore poeta*, catalogo della mostra (Roma, Casa di Goethe, 19 settembre-19 novembre 2019), a cura di U. Bongaerts, Roma 2006; *La scoperta di un quadro*, a cura di M. Gazzetti, Roma-Bonn 2019. Sulle opere del pittore di proprietà dell'ente, C. Nordhoff, *Casa di Goethe. Catalogo generale*, Roma 2017, I, pp. 34-37, 180-197, II, pp. 86-89.

29 Landsberger, Wilhelm Tischbein, cit. (vedi nota 8), p. 8.

30 E. Mele, Un pittore tedesco alla corte di Napoli: Filippo Hackert, "Napoli Nobilissima", VI, 3, 1897, pp. 33-36.

174 GIULIO BREVETTI



all'altro del compito di dare lezione di disegno alle principesse borboniche Maria Teresa e Maria Luisa, a Tischbein venne nel VII fascicolo dedicato un intero articolo, di natura eminentemente storica, a firma di Benedetto Croce<sup>31</sup>, profondo conoscitore della cultura tedesca e appassionato studioso dell'opera di Goethe.

Partendo dalla fulminante considerazione che «Guglielmo Tischbein è, a Napoli, del tutto dimenticato»<sup>32</sup>, il filosofo si interrogava sulle ragioni della rimozione di un così importante personaggio - «Eppure egli passò qui il più bel tempo di sua vita, e per dieci anni fu direttore della nostra Accademia di pittura »33 –, per giungere a individuare il periodo di transizione da lui vissuto, a cavallo tra due epoche e scuole diverse, come motivo principale della sfortuna critica fino ad allora registratasi: «raccolse gl'insegnamenti della vecchia scuola pittorica del secolo decimottavo, precorse alla moderna; così, come avviene, in luogo d'esser ricordato in entrambe, fu dimenticato nell'una e nell'altra»34. Nel basarsi sull'Aus meinem Leben, Croce tracciava poi una sintetica e precisa ricostruzione della vita del pittore, soffermandosi più diffusamente sul periodo napoletano e dedicando tre paragrafi alla proposizione di alcuni passi da lui tradotti evidentemente significativi, e cioè: una gita al Vesuvio, durante la quale il pittore restò colpito dalla benevolenza nei riguardi di un eremita moribondo da parte della principessa Monaco, fuggita dalla Francia nel 1791, recatasi poi a Roma e a Napoli, tornata infine nel suo paese dove fu mandata al patibolo; i ricordi e le impressioni della Napoli del 1799 e la conseguente, dolorosa partenza dalla città. L'interesse di Croce era dunque verso aspetti di carattere storico e sociale e in particolare nei riguardi della rivoluzione che proprio in quegli anni costituiva una delle ricerche a lui più care, culminate poi con la pubblicazione dell'*Albo* del 1899<sup>35</sup>.

Questo intervento su Tischbein sarebbe poi apparso, con lievi modifiche, all'interno di *Aneddoti e Profili settecenteschi*, la raccolta di scritti giovanili – formata da vecchi articoli, frammenti e lavori preparatori di un libro che non vide mai la luce – dedicati a fatti e personaggi del XVIII secolo, pubblicata nel 1914 dietro sollecitazione di Salvatore Di Giacomo e inserita nella *Collezione settecentesca* da questi diretta<sup>36</sup>. Nella lettera indirizzata all'amico poeta che apre il volume, un Croce quasi cinquantenne confessa di essere «mutato assai d'animo e d'interessi» rispetto al tempo nel quale vagheggiava «di scrivere sulla Napoli settecentesca un libro arieggiante quelli francesi

RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA 175



<sup>31</sup> B. Croce, Dalle memorie del pittore Tischbein, "Napoli Nobilissima", VI, 7, 1897, pp. 97-103.

<sup>32</sup> Ivi, p. 97.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> La rivoluzione napoletana del 1799 illustrata con ritratti, vedute, autografi ed altri documenti figurativi e grafici del tempo. Albo pubblicato nella ricorrenza del 1º Centenario della Repubblica Napoletana, a cura di B. Croce, G. Ceci, M. D'Ayala, S. Di Giacomo, Napoli 1899.

<sup>36</sup> B. Croce, Dalle memorie del pittore Tischbein, in Id., Profili e aneddoti settecenteschi, Milano-Palermo-Napoli 1914, pp. 271-290.



del Bibliophile Jacob e dei Goncourt, o gli italiani del Molmenti e dell'Ademollo»<sup>37</sup> e di non risentire come allora del gusto per l'aneddotica. Al termine del breve saggio su Tischbein, compare infatti la data 1886, segno dunque che ancor prima del 1897 un appena ventenne Croce si era interessato alla vicenda del pittore; lo scritto sarebbe stato quindi pubblicato una decina di anni dopo sulla rivista fondata, tra gli altri, dagli stessi Croce e Di Giacomo nel 1892.

Tra la prima stesura del testo (1886) e la sua pubblicazione su *Napoli Nobilissima* (1897), fra i molteplici interventi del filosofo, si situa il fondamentale *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (1893), spartiacque tra il periodo giovanile, dedicato per lo più a ricerche di storia locale e iniziato proprio nel 1886, anno del trasferimento di Croce a Napoli, e quello successivo, occupato prevalentemente dagli studi di natura filosofica<sup>38</sup>. L'intervento era volto a identificare la storia nell'arte, piuttosto che nella scienza, contribuendo dunque a spingere il giovane studioso su posizioni antipositivistiche. Tuttavia, pur situandosi in un periodo precoce della sua attività, lo scritto su Tischbein rimase nel tempo pressoché inalterato: se si confronta la versione del 1897 con quella del 1914, si noterà che quest'ultima differisce minimamente dalla prima solo per qualche scelta lessicale e per l'aggiunta dell'immagine dell'autoritratto del pittore presente nell'antiporta del frontespizio dell'*Aus meinem Leben*. È dunque probabile che Croce, nel riproporre il suo antico testo, abbia apportato piccole correzioni in occasione tanto della pubblicazione su *Napoli Nobilissima* quanto in quella sul volumetto di aneddoti, restando pertanto fedele a quanto aveva ideato e scritto nel lontano 1886.

E la prova che egli sia rimasto fedele a questo impianto, la dà una terza versione dello scritto comparsa in *Aneddoti di varia letteratura*, la raccolta pubblicata nel 1941, poi rivista e aggiornata dall'autore ma edita postuma tra il 1953 e il 1954, che di fatto si poneva come un manuale di storia, per lo più napoletana, composto da episodi, fatti e profili di personaggi, scritti da Croce nel corso degli anni e ordinati seguendo una interna scansione cronologica<sup>39</sup>. La vicenda di Tischbein si inserisce quindi tra racconti e saggi sulla fine del Settecento, in buona parte legati alla rivoluzione. La particolarità di questa versione è l'integrazione relativa all'incontro del pittore con la principessa Monaco. All'epoca della prima stesura (1886), l'interessamento nei confronti di questo personaggio rientrava nella fascinazione che il giovane Croce<sup>40</sup> nutriva nei riguardi di alcune celebri figure femminili del passato, e in particolare della storia locale, come

176 GIULIO BREVETTI

<sup>37</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>38</sup> B. Croce, La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte, in Atti dell'Accademia pontaniana, XXIII, Napoli 1893, pp. 1-29.

<sup>39</sup> Id., Dalle memorie del pittore Tischbein, in Id., Aneddoti di varia letteratura, Napoli 1942, II, pp. 440-452 e poi Bari 1954, III, pp. 212-228.

<sup>40</sup> Sugli interessi del giovane Croce, si rimanda a M. Corsi, *Il pensiero giovanile di Benedetto Croce*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia", s. II, XVII, 3-4, 1948, pp. 161-203.



la Pimentel Fonseca o ancor di più come la Sanfelice, anch'esse "vittime" del periodo rivoluzionario come la sventurata principessa francese, alle quali aveva dedicato studi pubblicati negli anni immediatamente successivi alla data del 1886<sup>41</sup>. Definita «patetica»<sup>42</sup> nella versione del 1897, la vicenda della Monaco venne ampliata dal vecchio Croce, che decise dunque in tarda età di spendere qualche parola in più tanto su quella presenza che molto colpì Tischbein quanto sulla di lei accompagnatrice nel viaggio italiano, la duchessa di Fleury, subendo evidentemente ancora il fascino di queste due figure femminili, delle quali provvide inoltre a inserire due illustrazioni, le uniche peraltro scelte a corredo visivo di tutto l'intervento.

Nelle tre stesure note del saggio su Tischbein (1897, 1914, 1954), basate sullo scritto del 1886, Croce rimane dunque sostanzialmente coerente a quell'impianto e all'interesse per gli episodi citati, non avvertendo l'esigenza di approfondire la figura del pittore o gli altri aneddoti da lui narrati, né tantomeno la sua produzione grafica e pittorica. Croce, insomma, seguita nel corso degli anni a considerare Tischbein niente di più che un testimone del suo tempo, le cui osservazioni sono utili a restituire il clima, lo spirito del periodo in cui egli visse, un'epoca irripetibile e straordinaria come quella della fine del XVIII secolo, segnata da fervore artistico e sconvolgimenti politici, della quale egli fu a suo modo un protagonista. Anche in altri profili riservati a personaggi stranieri di passaggio a Napoli in quel frangente - Goethe, lady Hamilton, Friederike Brun, la sorella di Friederich Münter -, Croce ne ricorda la presenza e il ruolo di figura di punta di quel milieu artistico e culturale<sup>43</sup>. Tischbein costituì dunque per Croce l'anello di congiunzione dei suoi interessi giovanili, vale a dire tra la cultura tedesca, e in particolare il mondo goethiano, e quella napoletana a un passo dalla rivoluzione. Un personaggio che perciò non poteva non attrarre la sua attenzione e le cui memorie hanno certamente costituito una lettura appassionante e ricca di spunti di riflessione.

A mancare, nelle parole del filosofo, è sostanzialmente la riflessione di natura estetica sulle opere del pittore. Opere che Croce non poteva evidentemente apprezzare fino in fondo, per la loro natura algida e nelle quali difficilmente era possibile cogliere lo spirito dell'artista, poiché basate essenzialmente sulla copia di forme della classicità. Nel riassumerne la vita, egli cita infatti soltanto due dipinti. Il primo è il «notevole: *Corradino, che, mentre giuoca a scacchi con Federico d'Austria, riceve la sentenza di morte*, che [Tischbein] mandò al Duca di Weimar; ed io ricordo d'averlo visto, anni sono, nella Pinacoteca di

RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA 177



<sup>41</sup> B. Croce, *Eleonora de Fonseca Pimentel*, "La Rassegna degli interessi femminili", I, 1887; Id., *Luisa Sanfelice e la congiura dei Baccher*, Trani 1888. Evidentemente, per il filosofo, tali «donne amanti simboleggiano l'eroismo umano, il disinteressato sacrificio per una causa giusta o ingiusta che sia; ad ogni modo, sotto qualsiasi aspetto si manifestino, esse rappresentano la perfezione umana, quella drammaticità dell'animo, senza la quale si ha solo pigrizia, viltà, edonismo e mollezza»; Corsi, *Il pensiero giovanile di Benedetto Croce*, cit. (vedi nota 40), p. 181.

<sup>42</sup> Croce, Dalle memorie del pittore Tischbein, cit. (vedi nota 31), p. 100.

<sup>43</sup> Croce, *Profili settecenteschi*, cit. (vedi nota 36), pp. 128, 133, 135, e *Aneddoti*, cit. (vedi nota 39), III, pp. 36, 39, 40, 355.



Gotha»<sup>44</sup> (fig. 3). Probabilmente, l'interesse di Croce nei riguardi di quest'opera era legato al tema trattato, vale a dire un drammatico fatto che aveva coinvolto la storia meridionale come la condanna del sedicenne Hohenstaufen nel 1268 per volere di Carlo d'Angiò, piuttosto che al linguaggio adoperato. Il secondo dipinto citato nel testo è «*Ifigenia ed Oreste*, gran quadro che sta ad Arolsen»<sup>45</sup>, realizzato all'inizio del soggiorno napoletano e ricordato sostanzialmente perché a posare per esso fu lady Hamilton (fig. 4). Tuttavia, la scelta dell'aggettivo «notevole» per il primo dipinto e la connotazione di «gran quadro» per il secondo implicano un giudizio estetico, seppur sinteticamente espresso, che dovrebbe riferirsi alla capacità compositiva e di resa drammatica delle scene concepite da Tischbein.

Ma più in generale, la produzione pittorica di Wilhelm sembra passare in secondo piano rispetto agli incontri, alle frequentazioni e, soprattutto, al ruolo di direttore dell'Accademia. Nella versione del 1897, il filosofo scrive: «Ma ebbe veri meriti, non solo propriamente artistici, perché fu certo pittore d'ingegno, ma specialmente come maestro per l'avviamento che dette all'insegnamento accademico»<sup>46</sup>. Nelle stesure successive, il riferimento all'ingegnosità del pittore viene a mancare, evidentemente perché Croce riteneva che, per essere nominato direttore dell'Accademia, Tischbein possedesse implicitamente tale caratteristica. Ma forse ancor di più perché, scegliendo di eliminare quell'espressione, l'autore sottolineava maggiormente il ruolo di direttore rispetto a quello di pittore, tanto da definirlo un «personaggio dominante per l'importanza dell'ufficio che tenne e per l'efficacia che spiegò»<sup>47</sup> rispetto ai colleghi – Mengs, Kauffmann, Hackert, Kniep, Füger – giunti in quegli anni come lui a Napoli, a nessuno dei quali Croce dedicò infatti alcun saggio.

3. Un'«anima di archeologo più che di pittore»: Wilhelm Tischbein e la critica italiana del Novecento

Nel suo fondamentale saggio, Benedetto Croce – al quale va riconosciuto di essere stato in Italia il primo a interessarsi alla figura di Tischbein e ad aver reso noto, seppur soltanto a stralci, il lavoro di Schiller del 1861, da lui personalmente tradotto<sup>48</sup> – ha

178 GIULIO BREVETTI

<sup>44</sup> Croce, Dalle memorie del pittore Tischbein, cit. (vedi nota 31), p. 98.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ivi, p. 97.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Qualche altro estratto in italiano comparve poi all'interno di studi dedicati ad aspetti ben precisi di autori successivi. Per una traduzione integrale dell'*Aus meinem Leben* si sarebbe perciò dovuto attendere il lavoro curato da Magda Novelli Radice nel 1993, proposto con un puntuale commento al testo e una ricca appendice di notizie, cataloghi e bibliografia, tanto da risultare, a più di un quarto di secolo dalla sua comparsa, uno strumento indispensabile per chiunque in Italia si accosti all'opera del pittore e, in particolar modo, per chi voglia approfondire gli anni napoletani. J.H.W. Tischbein, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli*, a cura di M. Novelli Radice, traduzione di F. Ruotolo, Napoli 1993.



indubbiamente privilegiato l'incarico ricoperto per un decennio da Wilhelm, rispetto al suo lavoro originale di pittore, indirizzando di fatto gli studi italiani successivi. Appena tre anni dopo la comparsa dell'articolo del filosofo su *Napoli Nobilissima*, sulle pagine della stessa rivista fu pubblicata a puntate una breve storia dell'Accademia napoletana del disegno scritta da Angelo Borzelli, che ebbe modo di ricostruire le fasi del concorso a cui Tischbein partecipò con Domenico Mondo e di ripercorrere sinteticamente i dieci anni della sua direzione<sup>49</sup>, assieme al tentativo dei sovrani di riaverlo durante la prima Restaurazione borbonica<sup>50</sup>.

Anche in questo caso, a occuparsi del pittore non è uno storico dell'arte bensì un filologo e studioso di letteratura, esperto tra l'altro dell'opera di Giovan Battista Marino, che sottolinea, sulla scia di quanto fatto da Croce, il ruolo determinante giocato nella direzione dell'Accademia. Se nei primi quarant'anni del secolo Tischbein viene impiegato essenzialmente come fonte letteraria e spesso citato in riferimento alla figura di Goethe<sup>51</sup>, gli storici dell'arte sembrano invece non dare spazio alla sua presenza, come, ad esempio, Michele Biancale che nel catalogo della mostra sui tre secoli della pittura napoletana, allestita nel 1938, dimentica Tischbein – e ignora Croce, verrebbe da aggiungere –, facendo iniziare il neoclassicismo partenopeo con Wicar<sup>52</sup>.

Per trovare la prima riflessione storico-artistica sul pittore, si sarebbe dovuto attendere il 1943. A distanza di quarantasei anni dall'intervento di Croce, l'invito a fare luce su quel pugno di artisti tedeschi operanti a Napoli nel secondo Settecento fu raccolto da Felice De Filippis e Ottavio Morisani<sup>53</sup> che, all'interno di un volume suddiviso per capitoletti dedicati ciascuno a ognuno di quei pittori, non furono tuttavia particolarmente benevoli nei riguardi di Tischbein. Nell'*Introduzione*, De Filippis lo bollava come «maestro non originale» <sup>54</sup>, pur riconoscendo che i suoi pregi maggiori risiedessero «nell'accurata meticolosa esecuzione di ogni minimo particolare, nella precisione di tocco del pennello, nella fedele rappresentazione di figure umane» <sup>55</sup>, tanto da ritenerlo una sorta di ponte tra la presenza di Mengs e quella dei discepoli di David che sarebbero giunti con il Decennio francese. Seguendo l'impianto dell'articolo di

ANNALL 2021 indd 179

RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA 179





07/02/22 11:53

<sup>49</sup> A. Borzelli, *L'Accademia del Disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII*, "Napoli Nobilissima", IX, 1900, 5, pp. 71-76; 7, pp. 110-111; 8, pp. 125-126; 9, pp. 141-143.

<sup>50</sup> Id., L'Accademia del Disegno durante la prima Restaurazione borbonica 1799-1805, "Napoli Nobilissima", X, 1, 1901, pp. 1-5.

<sup>51</sup> E. Zaniboni, La "Italienische Reise" del Goethe e la sua fortuna in Italia, Napoli 1907; Id., L'Italia alla fine del secolo XVIII nel "Viaggio" e nelle opere di J.W. Goethe, "Il Trentino", Napoli 1907; G. Monti, Goethe e l'Italia (nel primo centenario della morte del grande poeta), "Emporium", LXXV, 448, aprile 1932, pp. 195-210, alle pp. 199-200. E poi, successivamente, J. Birkedal Hartmann, Artisti d'oltralpe e modelle laziali, "Strenna dei romanisti", XXXVIII, 182-198, 1977, alle pp. 185-186.

<sup>52</sup> M. Biancale, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, Napoli 1938, p. 226. Come notato da M. Novelli Radice, *Prefazione*, in Tischbein, *Dalla mia vita*, cit. (vedi nota 48), p. 19.

<sup>53</sup> F. De Filippis, O. Morisani, Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento, Napoli 1943.

<sup>54</sup> Ivi, p. 15.

<sup>55</sup> Ivi, p. 16.



Croce, Morisani – autore dei capitoletti nei quali si alternano notizie biografiche e riflessioni critiche – proponeva poi la traduzione in italiano di gran parte del paragrafo sull'Accademia dell'autobiografia scritta da Tischbein. Anche l'allora docente di Storia dell'arte dell'Università di Napoli riteneva che il pittore avesse realizzato per lo più «frigidi soggetti mitologici» <sup>56</sup>, giudicando il suo «insegnamento vivo per la parola e la presenza del maestro, ma destinato a lasciar modeste tracce, malgrado l'impegno, nel successivo rinnovarsi della pittura napoletana» <sup>57</sup>. A conferma del sostanziale disinteresse nei riguardi della produzione pittorica di Tischbein, è infine la scelta di inserire, tra le tavole a corredo del volume, soltanto due disegni – un leone e una scenetta di genere con uno scrivano – diversamente dal trattamento riservato agli altri artisti, Hackert *in primis*, del quale furono presentate addirittura ventotto opere.

Esattamente dieci anni dopo, all'interno del fondamentale studio sulla storia della Real Accademia del Disegno - dal 1789 Reale Accademia di Pittura - edita in occasione del bicentenario della fondazione, Costanza Lorenzetti approfondì di Wilhelm il ruolo di direttore<sup>58</sup>, riconoscendogli qualità gestionali e amministrative. La studiosa valutava infatti positivamente alcune sue scelte, come l'assetto maggiormente sistematico delle Scuole, la separazione delle arti maggiori da quelle applicate, l'inclusione della Scuola di Disegno applicato alle arti meccaniche affidata a Domenico Chelli e, non ultimo, il trasferimento nel Palazzo degli Studi, dando così compimento al progetto originario di Carlo di Borbone e favorendo, tramite la pratica della copia delle opere classiche, un più agevole «mutamento di gusto dal barocco al neoclassicismo» 59. Era però ancora presto perché oltre a questi meriti gli venissero riconosciuti anche quelli relativi alla sua produzione: dopo aver individuato in lui un'«anima di archeologo più che di pittore»60, l'autrice identificò nell'interesse verso l'Antico la ragione del suo progressivo allontanamento dall'insegnamento: «L'archeologo aveva ucciso in lui l'artista e il maestro» 61. Non si può non cogliere tra le righe un giudizio sferzante nei riguardi del pittore e dei suoi interessi; nello scegliere e nel reiterare il termine "archeologo", la studiosa di fatto declassava Tischbein a semplice imitatore, a ri-propositore dell'Antico, più interessato alla copia che all'invenzione.

Sul maggior rilievo del ruolo di direttore rispetto alla produzione pittorica del Tischbein insiste poi nel 1954 un giovane Ferdinando Bologna nell'ambito della grande mostra sul ritratto napoletano attraverso i secoli allestita nel Palazzo Reale del capoluo-

```
56 Ivi, p. 46.
```

180 GIULIO BREVETTI

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> C. Lorenzetti, L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952), Firenze 1952, pp. 44-48, 51, 54, 192, 195, 204-205, 234.

<sup>59</sup> Ivi, p. 48.

<sup>60</sup> Ivi, p. 47.

<sup>61</sup> Ivi, p. 204. È probabile che la Lorenzetti facesse qui riferimento alla decisione di Tischbein di non tornare a Napoli dopo la fine della Repubblica del 1799, impegnato nelle sue ricerche sulle figure omeriche che avrebbe pubblicato pochi anni dopo.



go partenopeo assieme al più maturo Gino Doria. Significativa fu la scelta di esporre la tempera recante il supposto autoritratto dell'artista conservata al Museo di San Martino e per la quale l'autore avanzava, nella relativa scheda all'interno del catalogo, un poco convincente riconoscimento – proposto e subito confutato – della figura di Goethe<sup>62</sup> (fig. 5), la cui frequentazione era ancora ritenuta il «titolo di maggior gloria del Tischbein». Sulla scia di Croce, anche il non ancora trentenne storico dell'arte preferiva ricordare di Wilhelm il prestigioso ruolo conferitogli, piuttosto che la sua attività pittorica, sottolineando che «a noi napoletani più importa sapere che egli fu per dieci anni - dal 1789 al 1799 - direttore della nostra Accademia di B.A.». La scelta della tempera si motiva, d'altronde, più per l'iconografia del viaggiatore straniero con il golfo sullo sfondo, e dunque per l'inserimento all'interno della rassegna visiva di una tipologia ben precisa come quella del visitatore sceso dal nord attratto dalle malie del Sud e della classicità, che per la volontà di ricordare la presenza di Tischbein o tantomeno per includere un inserto neoclassico<sup>63</sup>. D'altronde, erano trascorsi appena due anni dall'aspro giudizio di Longhi, maestro acquisito di Bologna, sulla "mortalità" di Canova<sup>64</sup> e tredici dalle pesanti considerazioni sul neoclassicismo veneziano e sui «benintenzionati ma inopportuni pensieri del Winckelmann sulla imitazione delle opere greche»<sup>65</sup>.

La valutazione negativa nei riguardi di Tischbein era condivisa, nel campo degli studi storico-artistici di quegli anni, anche dall'altra "fazione", quella cosiddetta "venturiana", come dimostrerebbe il giudizio piuttosto tranchant espresso da Corrado Maltese nel presentare la figura del pittore all'interno della scheda dedicatagli nel catalogo della grande mostra capitolina del 1959 sulle arti figurative nella Roma del XVIII secolo<sup>66</sup>: «L'importanza del T., più che nelle sue qualità artistiche, invero scarse, è nei contenuti filosofici da lui ricercati per le sue opere, talvolta in collaborazione col Goethe, nonché nella sua attività di studioso dell'antico e di collezionista»67. Il reale motivo d'interesse di questo pittore, secondo il critico, risiedeva dunque non nelle sue qualità formali e nel linguaggio che adoperava, quanto piuttosto in quegli aspetti iconografici e di natura iconologica dei quali avrebbe impregnato le sue opere, anche per il rapporto col grande





<sup>62</sup> F. Bologna, in Mostra del ritratto storico napoletano, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre-novembre 1954), a cura di G. Doria e F. Bologna, Napoli 1954, pp. 63-64, n. 93.

<sup>63</sup> E su questa scia, lo storico dell'arte sarebbe intervenuto in un altro scritto nel 1962, sottolineando che il gusto neoclassico «non fu cosa napoletana e a Napoli la tendenza fu stentatamente importata di ritorno, con gli arrivi tutti ritardati del Mengs, di Angelica Kauffman, del Füger e del Tischbein». F. Bologna, Le arti figurative, in G. Doria, F. Bologna, G. Pannain, Settecento napoletano, Napoli 1962, pp. 49-96, alla p. 84.

<sup>64</sup> R. Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Firenze 1952, p. 43.

<sup>65</sup> Id., Le Arti, in Romanità e Germanesimo, a cura di J. De Blasi, Firenze 1941, pp. 209-239, la citazione è a p. 237.

<sup>66</sup> C. Maltese, Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm (detto Goethe-Tischbein o anche Neapolitaner Tischbein), in Il Settecento a Roma, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo-31 maggio 1959), a cura di E. Lavagnino, Roma 1959, pp. 213-214, n. 598, tav. 73.

<sup>67</sup> Ivi, p. 214.



poeta, ricordato in mostra con cinque disegni eseguiti durante la permanenza romana<sup>68</sup>, nei quali Maltese riconosceva «una libertà eccezionale e un tono sempre assai alto»<sup>69</sup>. Del pittore, invece, fu esposto soltanto il ritratto della duchessa Anna Amalia di Weimar in visita a Pompei (fig. 6), che, seppur «si tratti di opera non compiuta a Roma, è tuttavia identificativa dello stile maturato dal T. durante i suoi soggiorni romani»<sup>70</sup>.

Eppure, all'interno della fondamentale *Storia dell'arte in Italia*<sup>71</sup>, che sarebbe uscita l'anno seguente, Maltese avrebbe proposto una lettura inedita e sgravata dai pregiudizi del neoclassicismo, «svuotato di contenuto e ridotto ai suoi elementi più esterni da un quarantennio di critica e storia dell'arte troppo timorosa di lasciarsi indurre in peccato estetico dai cosiddetti valori "illustrativi" »<sup>72</sup>. In sintonia e in anticipo sui lavori anglosassoni che avrebbero favorito una rivalutazione di quella particolare estetica, Maltese ricorda la figura del pittore come una delle più esemplari per «comprendere come classicità significasse sempre più chiaramente, intorno al 1780, rivoluzione politica e morale»<sup>73</sup>.

Il lavoro di Maltese avrebbe così tracciato la via italiana alla rivalutazione del neoclassicismo, e più in generale della cultura artistica europea tra fine Settecento e inizio Ottocento, aprendo il decennio nel quale sarebbero comparsi i citati studi anglosassoni assieme a un interesse crescente verso quella sensibilità. Per cogliere la differenza di trattamento nei riguardi di Tischbein, evidentemente tra un prima e un dopo, vale la pena soffermarsi su un'altra esposizione, questa volta allestita a Venezia nel 1977 e incentrata sui classici e i romantici tedeschi in Italia<sup>74</sup>. In occasione della quale, Massimo Cacciari – un altro filosofo, dopo Croce – identificava Wilhelm tra quelli che con i propri quadri aveva tentato di aprire le porte a quella Bellezza che «è *forma*: essa indica non una presenza, ma una assenza: rappresenta assenze indicando la condizione generale della presenza, poiché tale condizione mai potrà venire soddisfatta»<sup>75</sup>.

<sup>68</sup> I disegni selezionati erano: La Piramide Cestia (1788); Piazza del Campidoglio (1787); Paesaggio con rovine di tempio; Paesaggio lunare con piramide e lago; Paesaggio classico. C. Maltese, Goethe, Johann Wolfgang, ivi, pp. 118-120.

<sup>69</sup> Ivi, p 119.

<sup>70</sup> C. Maltese, ivi, p. 214, n. 598, tav. 73.

<sup>71</sup> Id., Storia dell'arte in Italia 1785-1943, Torino 1960.

<sup>72</sup> Ivi, p. 6.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Classici e romantici tedeschi in Italia. opere d'Arte dei Musei della Repubblica Democratica Tedesca, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, settembre-novembre 1977), a cura di C. Keisch, Venezia 1977. Le opere di Tischbein selezionate erano tutti ritratti: l'olio su legno Ritratto della duchessa Anna Amalia di Weimar (1789); l'olio su tela Lady Hamilton (1788 circa); il gessetto nero Profilo di fanciulla volto a destra (1790 circa); l'acquerello Goethe, dal dipinto «Goethe nella campagna italiana» (1793); l'acquerello Goethe nella campagna italiana (1787) realizzato da Heinrich Meyer, Johann Georg Schütz e Friedrich Bury. Ivi, pp. 110-112, nn. 120-124.

<sup>75</sup> M. Cacciari, "Dialettiche" classico-romantiche, ivi, pp. 7-16, alla p. 9.



#### 4. «Incantato dall'antico. Stravolto dall'antico»: il Tischbein di Causa

Dopo Croce, lo studioso italiano che ha avuto un ruolo decisivo nella conoscenza di Wilhelm Tischbein è stato Raffaello Causa. Redattore in gioventù della rivista longhiana "Paragone" assieme, tra gli altri, all'amico e "rivale" Ferdinando Bologna, col quale ha costituito a lungo, sin dalle prime collaborazioni agli inizi degli anni cinquanta, un proficuo sodalizio per lo sviluppo delle ricerche sulle arti figurative meridionali, ha ricoperto da studioso e da soprintendente un ruolo fondamentale anche nell'approfondimento di aspetti e problematiche artistiche del XVIII secolo a Napoli e nel sud Italia<sup>76</sup>.

All'interno della Prefazione alla breve storia della pittura a Napoli comparsa nel 1957 e mai troppo ricordata<sup>77</sup>, Causa sottolineava «l'impulso fondamentale per la ricostruzione e la piena rivalutazione della Scuola Napoletana»<sup>78</sup> offerto con i propri scritti dal maestro Roberto Longhi. E ancora forte doveva essere all'epoca l'influenza del grande critico a giudicare dalle righe che dedicò, a proposito della seconda metà del Settecento, alla «norma neoclassica, acquisita ufficialmente dalla corte borbonica e divulgata dai pittori tedeschi chiamati a Napoli da Maria Amalia moglie di Carlo III.»<sup>79</sup>. Al di là della svista sull'effettiva responsabilità delle committenze ad artisti stranieri<sup>80</sup>, Causa sottolineava il lento sfaldarsi della pittura autoctona al contatto con il nuovo modo di dipingere: «Non desta meraviglia vedere i più longevi dei settecentisti napoletani, allineati in questa comune débacle, disperdere il loro talento di creatori di fiorite immagini, di incantati scenografi delle più fantastiche trasfigurazioni di luci e di colori, in una stentata compitazione del "classico" raggiunto attraverso l'applicazione di un formulario scolastico»81. L'avvento del neoclassicismo tedesco rappresentò, pertanto, un'ondata di «freddo culturalismo» che portò a un «impoverimento della pittura negli schemi d'un formulario archeologizzante» 82. Utilizzando termini inequivocabili, già impiegati per altro da chi l'aveva preceduto, Causa si poneva dunque sulla scia dei detrattori del movimento neoclassico, considerato come un innesto corruttore e sopraffattore della cultura figurativa napoletana.

La comparsa, negli anni successivi, degli studi di Honour e di Rosenblum dovette evidentemente modificare le opinioni di Causa riguardo a questo movimento se nel 1971, in occasione di un volume a più voci dedicato alla Galleria dell'Accademia di

ANNALI 2021.indd 183 07/02/22 11:53



<sup>76</sup> Sul rapporto dello studioso con il XVIII secolo, si veda A. Russo, La 'civiltà' del Settecento a Napoli di Raffaello Causa, in In onore di Raffaello Causa, a cura di F. Vona, Napoli 2015, pp. 60-70.

<sup>77</sup> R. Causa, Pittura napoletana dal XV al XIX secolo, Bergamo 1957 (seconda edizione 1961).

<sup>78</sup> Ivi, p. 5.

<sup>79</sup> Ivi, p. 68.

<sup>80</sup> Fu, come noto, Maria Carolina d'Asburgo-Lorena l'artefice della svolta neoclassica invitando il fiore dei pittori tedeschi di stanza a Roma più di venti anni dopo la venuta di Mengs, chiamato la prima volta da Maria Amalia di Sassonia.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibidem.



Belle Arti di Napoli, egli scrisse, all'interno di un saggio sul ritratto neoclassico<sup>83</sup>, di «una colonia artistica straniera che è tra le forze maggiori della vita meridionale», giunta all'ombra del Vesuvio «per risaggiare, nella zolla appena aperta, la vitalità del mondo classico. E riproporla in termini attuali», seppur «da teorizzatori più che da artisti». Prima di dedicarsi in maniera più approfondita al genere del ritratto, lo studioso avvertiva dunque l'esigenza di analizzare il fenomeno della prima ondata neoclassica al meridione, quella tedesca, e l'impatto che essa ebbe con la civiltà figurativa locale: «Come mai poteva farsi pittura, autentica pittura qui a Napoli, un fenomeno intellettualistico che era soprattutto una mozione di sentimenti, cui non corrispondeva (e a stento soccorrerà nella Francia invasata dal mito napoleonico) alcuna effettiva esigenza narrativa?»<sup>84</sup>. Considerazioni e domande, queste, giunte in ritardo rispetto ad altre analoghe realtà nazionali e straniere, come lo stesso Causa sottolineava, denunciando un colpevole disinteressamento degli studi locali alla materia.

Se nella riflessione sul ritratto neoclassico meridionale la figura di Tischbein viene trascurata, rispetto ad altre di origine tedesca e francese, essa risulta invece protagonista del breve e mirabile saggio del 1974 dall'eloquente titolo *Appunti per una storia del neoclassicismo a Napoli*<sup>85</sup>, che Causa scrisse evidentemente sulla scia della mostra londinese di due anni prima e nel quale ripercorreva in maniera sintetica i principali passaggi e gli artisti più rilevanti di quel linguaggio al meridione, individuando proprio nel pittore di Haina la figura più significativa, sulla quale lo studioso compie – come d'altronde aveva fatto lo stesso Croce – un'operazione di emancipazione dalla presenza di Goethe, troppo impegnato «con gli occhioni sgranati [...] a non vedere altro che se stesso e le sue immagini interiori», bollando inoltre le sue impressioni su Napoli e sull'amico pittore come «generiche, disincantate, dilettantesche» <sup>86</sup>.

Causa – ed è sostanzialmente il primo a farlo – esprime dei giudizi sul Tischbein artista e su un paio di opere, le poche tra quelle create a Napoli allora conosciute. A cominciare dall'*Oreste e Ifigenia*, il quadro realizzato nei primi mesi di permanenza, nel quale lo studioso riconosce la mano di «un rigido neoclassico, anche se con una singolare violenza espressiva alla Füssli»<sup>87</sup>. E proseguendo con il dipinto dell'anatra attualmente conservato a Caserta (fig. 7), mirabilmente descritto come «uno splendido *Ritratto di animale*, un eccezionale quadro "di genere", un pezzo di bravura naturalistica entro il quale non si avverte più traccia dell'entusiasmo per l'antico o delle

<sup>83</sup> R. Causa, Ritratti dell'età neoclassica, in La Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Napoli, a cura di A. Caputi, R. Causa, R. Mormone, Napoli 1971, pp. 7-27.

<sup>84</sup> Ivi, p. 9.

<sup>85</sup> R. Causa, Appunti per una storia del neoclassicismo a Napoli, in Strenna napoletana per il 1974, a cura di M. Vajro, Napoli 1974, pp. 59-69.

<sup>86</sup> Ivi, p. 66.

<sup>87</sup> Ivi, p. 68.



pretese intellettualistiche-archeologicizzanti della sua produzione più nota» 88. Oltre a "sottrarre" Tischbein alla figura egemonica di Goethe, qui notevolmente esorcizzata, Causa avverte quanto egli fosse in realtà molto di più di quel che allora si pensava: e cioè un artista piuttosto eclettico, capace di restituire anima e fremiti alle forme classiche, come nel primo caso, e addirittura di realizzare sorprendenti studi naturalistici e di resa espressiva del mondo animale, come nel secondo dipinto.

Eppure, recuperando il giudizio e le parole della Lorenzetti – quell'insistito ricorso all'archeologia –, l'autore non può non sottolineare quello che costituiva il reale interesse del pittore: «Incantato dall'antico. Stravolto dall'antico. Come ogni persona di cultura in quegli anni»<sup>89</sup>. Se dunque Hackert aveva avuto un peso maggiore nel rinnovamento della pittura napoletana, incidendo profondamente nel genere del vedutismo, Tischbein aveva influito quasi essenzialmente con l'insegnamento, tra l'altro giovandosi – e facendo giovare gli allievi dell'Accademia – dell'arrivo da Roma a Napoli delle collezioni archeologiche farnesiane, di cui proprio il collega era stato con Domenico Venuti il principale artefice: «la grande spinta tradizionale, ancora operante, del barocco e del rococò napoletano, con l'arrivo di quelle statue si spegneva per sempre»<sup>90</sup>. La venuta dei Francesi, poi, avrebbe sostituito il "gusto" tedesco imponendo «una nuova lettura del mondo antico, rigidamente compassato, frigidamente fedele alla forma, astratto in una sua olimpica visione superumana»<sup>91</sup>.

Appena pochi anni dopo, il Causa Soprintendente ideò e curò la grande mostra che avrebbe rilanciato l'interesse nei riguardi del Settecento napoletano, o per meglio dire del Settecento borbonico, compreso tra il 1734 e il 1799°2. All'interno di un'esposizione che, analogamente a quella romana di un ventennio prima, intendeva fare il punto sulle conoscenze e sugli studi fino ad allora acquisiti sulla civiltà figurativa di quel periodo, una sezione venne opportunamente dedicata agli artisti stranieri, dando in qualche modo compimento alle parole di Croce prima e di De Filippis-Morisani poi. Questo segmento e il relativo breve saggio introduttivo nel catalogo affidato alle cure di Jean-Patrice Marandel non aggiunsero sostanzialmente nulla di nuovo a quanto già aveva sottolineato Causa, ma ebbero certamente il merito di porre all'attenzione della critica e del pubblico quattro dipinti – *Ritratto di Lady Charlotte Campbell* (fig. 8), Oreste e Ifigenia, Ritratto di Anna Amalia di Weimar, Paesaggio con anatra – realizzati a Napoli dall'artista e per l'occasione esposti per la prima volta assieme in Italia<sup>93</sup>. Se il





<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Ivi, p. 69.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799, catalogo della mostra (Napoli-Caserta, dicembre 1979-ottobre 1980), a cura di R. Causa, Firenze 1979.

<sup>93</sup> J.-P. Marandel, *Pittori stranieri a Napoli*, ivi, I, pp. 308-309, e le schede dei quattro dipinti alle pp. 320-323, nn. 175-178.



quadro d'ispirazione goethiana e quello a soggetto animale erano ben noti, le due figurazioni femminili gettarono nuova luce sull'attività di ritrattista del Tischbein, ancora poco conosciuta ma che certamente dovette essere fiorente durante il suo soggiorno napoletano, e con essa la capacità del pittore di porsi come un punto di riferimento per la committenza straniera di passaggio in città, specializzandosi in immagini da Grand Tour, seppur più insolite e decisamente più intellettualistiche di quelle abitualmente prodotte a quel tempo.

## 5. Le storiche dell'arte napoletane e la riscoperta di Tischbein

I due interventi di Causa della prima metà degli anni settanta avrebbero di certo smosso le acque e orientato le future ricerche su di un periodo troppo a lungo trascurato; quello del 1974, in particolare, ha posto finalmente all'attenzione degli studi un protagonista della scena artistica e culturale dell'ultimo decennio del Settecento napoletano, individuato come personaggio chiave per cogliere il senso e le problematiche legate alla stagione neoclassica di marca tedesca<sup>94</sup>. Caduto finalmente il veto pregiudiziale sulla produzione neoclassica meridionale, si sarebbe iniziato a studiare in maniera più sistematica anche la figura del pittore, con ricerche indirizzate ad approfondire la sua produzione romana e specialmente napoletana. Questo compito sarebbe stato assolto in particolare da alcune storiche dell'arte partenopee, le cui ricerche avrebbero dato vita a veri e propri filoni, percorsi in seguito da altri studiosi.

La prima tra queste è stata Marina Causa Picone, autrice in quello stesso 1974 di un ampio e approfondito volume sulla collezione dei disegni conservati presso la Società Napoletana di Storia Patria<sup>95</sup>. Nel saggio introduttivo<sup>96</sup>, volto a tracciare una storia del disegno a Napoli dal Cinquecento all'Ottocento, la studiosa non poté fare a meno, sulla scorta del prezioso saggio scritto dal marito Raffaello appena pochi mesi prima, di riconoscere in quello avviato proprio dalla poetica neoclassica, «il momento

<sup>94</sup> Si pensi allo spazio riconosciutogli in lavori di sintesi: F. Bologna, La dimensione europea della cultura napoletana nel XVIII secolo, in Arte e civiltà del Settecento a Napoli, a cura di C. De Seta, Roma-Bari 1982, pp. 31-78, alla p. 67; A. Ottani Cavina, Il Settecento e l'antico, in Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento, II, Settecento e Ottocento, Torino 1982, pp. 597-660, alle pp. 611, 622, 650, 652, 660; S. Pinto, La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità, ivi, pp. 791-939, alle pp. 809, 907, 908, 937, 944; N. Spinosa, Pittura napoletana del Settecento [1993], Napoli 1999, II, pp. 9, 41, 52, 61, 84, 136, 154; Id., L. Di Mauro, Vedute napoletane del Settecento [1993], Napoli 1999, pp. 34-35, 199; A. Pinelli, Il Neoclassicismo nell'arte del Settecento, Roma 2005, pp. 68, 71, 109-110; C. De Seta, Goethe, Tischbein, Kniep e Angelika Kauffmann, in Grand Tour: viaggi narrati e dipinti, a cura di C. De Seta, Napoli 2011, pp. 127-142.

<sup>95</sup> M. Causa Picone, Disegni della Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 1974.

<sup>96</sup> Ead., Per una storia del disegno a Napoli dal secolo decimosesto al secolo decimonono, ivi, pp. XI-XXIII.



di piena sprovincializzazione dell'arte napoletana» <sup>97</sup> e dunque di rinnovamento della produzione grafica meridionale. E a proposito di Tischbein, del quale all'interno del catalogo furono pubblicate venticinque opere <sup>98</sup> – alcune certe, come lo studio preparatorio per *Oreste e Ifigenia*, e altre attribuite al pittore, come il *Ritratto di gentiluomo*, poi in seguito associato alla figura di Goethe –, la studiosa sottolineava quanto, rispetto a quella dei colleghi stranieri di stanza a Napoli, la sua pittura fosse «la più difficile, la più complessa, la meno cedevole agli umori partenopei: la più controllata, ma anche la più seria e la più impegnata a risolvere i problemi locali» <sup>99</sup>. Anche la sua presenza in Accademia, benché troppo breve per modificare le consuetudini e le pratiche alle quali generazioni di allievi erano stati abituati, veniva valutata dalla Causa Picone come uno dei «pochi sprazzi di sprovincializzazione» <sup>100</sup>, nonostante i giudizi susseguitisi nel corso del tempo, a cominciare da quello particolarmente severo della Lorenzetti.

Considerazioni, queste, sostanzialmente reiterate pochi anni dopo all'interno del catalogo di *Civiltà del '700 a Napoli*, nel saggio a commento della sezione sulla grafica presente in mostra<sup>101</sup>, nel quale, accanto alla denuncia di una carenza di studi sull'argomento ancora alla fine degli anni settanta, viene ribadito il ruolo centrale degli artisti neoclassici nella rinascita locale della pratica del disegno, tanto da venir definiti «linfa vitale»<sup>102</sup>. I due schizzi esposti – un ritratto intimo di Goethe colto a leggere dondolandosi su una sedia durante la convivenza romana col pittore e il già citato studio preparatorio per *Oreste e Ifigenia* – intendono evidentemente, oltre a dare prova delle capacità disegnative, rimandare al sodalizio col poeta e toccare, nel primo caso, un aspetto "privato", e, nel secondo, riflettere sulla differenza tra una versione preliminare e una dipinta e definitiva, anch'essa presente in mostra, come si diceva, in un'altra sezione.

La scelta di questi due disegni preludeva alla realizzazione di un'altra esposizione organizzata dalla Soprintendenza napoletana del tempo, diretta energicamente da Raffaello Causa. *Goethe e i suoi interlocutori*<sup>103</sup> (1983) intendeva infatti soffermarsi e riflettere sulla produzione grafica realizzata dal grande poeta tedesco<sup>104</sup> e dagli artisti che egli ebbe modo di frequentare, specialmente durante il suo viaggio in Italia<sup>105</sup>. Tra questi, un posto di rilievo fu riservato proprio all'amico pittore: «La mostra tende alla rivalutazione di Tischbein che più di tutti è rimasto impigliato nel bianco manto di

```
97 Ivi, p. XXII.
```





<sup>98</sup> Ead., Wilhelm Heinrich Tischbein, ivi, pp. 188-192, figg. 194-207.

<sup>99</sup> Ivi, p. 188.

<sup>100</sup> Ivi, p. 189.

<sup>101</sup> M. Causa Picone, Il disegno a Napoli dal Giordano al Tischbein, in Civiltà del '700 a Napoli, cit. (vedi nota 92), I, pp. 362-367.

<sup>102</sup> Ivi, p. 365.

<sup>103</sup> Goethe e i suoi interlocutori, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, dal 19 dicembre 1983), a cura di A. Porzio e M. Causa Picone, Napoli 1983.

<sup>104</sup> A. Porzio, Goethe in Campania, ivi, pp. 11-30, con schede pp. 33-101.

<sup>105</sup> M. Causa Picone, Gli interlocutori di Goethe, ivi, pp. 103-158, con schede pp. 161-313.



Goethe» <sup>106</sup>. Nel riconsiderarne la figura, la Causa Picone intravedeva nelle sue opere già quello spirito romantico che avrebbe pervaso i lavori di artisti successivi, a partire da Friedrich, rigettando inoltre la tesi di quanti ritenevano che egli «tendesse alla pedissequa imitazione dell'antico», reputando invece che il pittore «piuttosto vedesse nell'antico una maniera diversa ed antitradizionale di porsi di fronte al mondo che, foggiato sull'antico, avrebbe preso sicuramente sfumature diverse nel tipo di formulazione» <sup>107</sup>.

Può certamente apparire paradossale che proprio all'interno di un lavoro come questo nel quale Tischbein viene ancora una volta relegato, come in molti studi tedeschi, a "interlocutore" – peraltro neanche esclusivo ma uno dei tanti – di Goethe, si sottolinei «il problema della rivalutazione di un artista, il cui torto, ma anche la sua fortuna, fu forse di tenersi troppo accosto al poeta, divenendone l'esegeta, ma anche l'uomo ombra» <sup>108</sup>. Eppure necessaria, tale rivalutazione, proprio per far luce su questo nome da sempre affiancato a quello del poeta senza tuttavia venir compreso e indagato adeguatamente. Nel ricostruire i rapporti intercorsi tra i due, sia quelli epistolari prima e dopo il loro primo incontro, sia la frequentazione di persona durata solo pochi mesi e consumatasi tra Roma e Napoli, la Causa Picone riunisce e analizza 62 disegni e schizzi del pittore, una buona parte dei quali inediti, realizzati nel corso della lunga carriera; particolarmente interessanti quelli napoletani, nei quali si alternano studi preparatori dai nervosi tratti e scenette di vita con rapidi schizzi dai quali affiorano impressioni e suggestioni della capitale del meridione al volgere della fine del secolo<sup>109</sup>.

È dunque significativo che i primi studi italiani su opere realizzate da Tischbein siano stati dedicati a indagare la produzione grafica di un grande disegnatore, prima ancora che pittore, sulla cui pratica egli aveva costruito l'impalcatura del suo progetto didattico napoletano, e che aveva tentato poi di replicare in Germania. Una produzione grafica, peraltro, presente in quantità particolarmente cospicua – diversamente dalle opere pittoriche – nelle collezioni napoletane, a partire da quelle della citata Società Napoletana di Storia Patria e del Museo di San Martino, e dunque materiali sui quali riflettere per cogliere le differenze con la produzione grafica autoctona dei secoli precedenti<sup>110</sup>.

A partire dalla metà degli anni settanta, si situano poi le ricerche di altre studiose che, nell'approfondire le decorazioni di interni e gli arredi napoletani del Settecento,

```
106 Ivi, p. 105.
107 Ivi, p. 121.
108 Ibidem.
109 Ivi, pp. 175-181, figg. pp. 274-311.
```

110 Sulla scia di questi studi, si inseriscono poi quelli di Annamaria Negro Spina, incentrati in particolare sulle tre opere editoriali partorite a Napoli – sui vasi Hamilton, sugli animali e sulle figure di Omero – che il pittore aveva dato alle stampe tra la fine del XVIII secolo e i primissimi anni del successivo. Cfr. A. Negro Spina, L'incisione napoletana dell'Ottocento, Napoli 1976, pp. 15, 19, 79-80, tav. IX; Ead., J. Heinrich Wilhelm Tischbein: Figure d'Omero disegnate dall'Antico, Metz 1801-1802, Sorrento 1994; Ead., Alcuni disegni del Kupferstich-Kabinett di Dresda male attribuiti a Tischbein, in Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 285-290.



sulla scia dei pionieristici lavori di Mario Praz sul gusto neoclassico<sup>111</sup>, hanno incrociato la presenza di Tischbein all'interno del cantiere della Reggia di Caserta, sia come autore di due monocromi nello Studio di Ferdinando IV sia come ispiratore delle figure etrusche presenti nella Prima Sala della Biblioteca, desunte dall'opera edita con William Hamilton negli anni novanta del XVIII secolo<sup>112</sup>.

Soltanto al 1993 risale la prima monografia italiana interamente dedicata al pittore vale a dire l'edizione tradotta integralmente dell'Aus meinem Leben<sup>113</sup>, a cura di Magda Novelli Radice e dall'indicativo sottotitolo Viaggi e soggiorno a Napoli (fig. 9). All'interno della *Prefazione*<sup>114</sup>, la studiosa si focalizza infatti proprio sul periodo napoletano, proponendo talvolta nuove attribuzioni, spingendosi in ricostruzioni e confronti, ma soprattutto individuando tracce di ricerca ancora oggi inespresse, come la produzione ritrattistica realizzata nella capitale borbonica, alla cui conoscenza aveva dato un primo contributo la mostra Civiltà del '700 a Napoli. Il nodo centrale ancora tutto da risolvere relativo alla presenza napoletana del pittore risiederebbe infatti proprio nel mistero attorno a tale attività che, «sebbene fosse da lui ritenuta figlia cadetta dell'arte, pur dovette esercitare in città», ma che risultava ancora alla data del 1993 «completamente scomparsa, mentre musei stranieri (tedeschi e svizzeri) ci danno conto della sua perizia in questo campo»<sup>115</sup>. Incrociando tra loro testimonianze di viaggiatori stranieri, studi tedeschi di inizio Novecento e opere comparse sul mercato antiquario nel corso dei decenni, la Novelli Radice tentava di gettare le basi per una ricognizione su questa produzione che certamente dovette essere anche ingente, se considerato che la permanenza a Napoli di Tischbein durò dodici anni e frequenti le richieste che egli presumibilmente ricevette in tal senso.

L'amo lanciato dalla studiosa, tuttavia, non sarebbe stato in seguito raccolto e ancora oggi l'argomento meriterebbe un'indagine approfondita che non si limiti soltanto a ricostruire il corpus dei ritratti realizzati a Roma e a Napoli - e magari nell'intero arco della vita del pittore - ma che analizzi tanto l'evoluzione del linguaggio anche in questo specifico genere, alla luce in particolare del contatto diretto con l'Antico, quanto la

ANNALL 2021 indd 189 07/02/22 11:53





<sup>111</sup> M. Praz, Gusto neoclassico [1940], Milano 1974; Id., La filosofia dell'arredamento, Roma 1945 (poi La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi, Milano 1964).

<sup>112</sup> A. Putaturo Murano, Il mobile napoletano del Settecento, Napoli 1977, pp. 41 e 54 nota 257; C. Garzya, Interni neoclassici a Napoli, Napoli 1978, pp. 22, 45, 64 nota 298, tav. III; V. de Martini, L'appartamento dei Borboni nel Palazzo Reale di Caserta, Napoli 1982, p. 30; M.M. Hleunig, Due Sovraporte di Tischbein per lo Studio di Ferdinando IV nella Reggia di Caserta, "Napoli Nobilissima", XXXV, 1-2, gennaio-aprile 1996, pp. 3-12; Ead. (come M. Hleunig Heilmann), Settecento neoclassico nel Palazzo Reale di Caserta. Vanvitelli, Hamilton, Tischbein e la decorazione 'all'etrusca', in Antico e moderno. Laboratorio di ricerche trasversali II, a cura di L. Figurelli, in Mneme. Quaderni dei Corsi di beni culturali e Archeologia, Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo, I, 2016, pp. 139-157.

<sup>113</sup> Tischbein, Dalla mia vita, cit. (vedi nota 48).

<sup>114</sup> M. Novelli Radice, Prefazione, ivi, pp. 9-34.

<sup>115</sup> Ivi, p. 19.



realizzazione di particolari tipologie, come ad esempio la figurazione da Grand Tour nella quale egli si specializzò, come i ritratti di Goethe, Anna Amalia di Weimar e Lady Campbell dimostrerebbero. In particolare, quello del grande poeta, realizzato proprio tra Roma e Napoli e non solo considerato il suo più celebre ma riconosciuto come uno dei più significativi di tutto il XVIII secolo, spinge ulteriormente a ritenere che Tischbein una volta giunto nella capitale del sud Italia, seppur rapito dallo studio per l'Antico e dall'insegnamento all'Accademia, non abbia potuto trascurare del tutto questo genere.

A sottolineare il valore della produzione ritrattistica è stato poi Fernando Mazzocca, che ha riconosciuto a Tischbein un ruolo di punta tra gli artisti stranieri alla corte napoletana del secondo Settecento, definendo «sperimentale» la sua arte e individuando nel ritratto e nella rappresentazione degli animali, due generi tradizionalmente stimati di classe inferiore, «un'inedita forza conoscitiva e critica rispetto alla realtà» <sup>116</sup>. La comparsa in una mostra sul neoclassicismo in Italia, allestita a Milano nel 2002 e curata tra gli altri dallo stesso Mazzocca, dell'inedito quadro <sup>117</sup> raffigurante le principesse borboniche Maria Teresa e Maria Luisa in presenza del busto della madre (fig. 10) ha gettato nuova luce sulla produzione ritrattistica napoletana di Tischbein, aprendo in particolare nuovi squarci su quella di corte, ancora tutta da approfondire <sup>118</sup>.

Sono poi da ricordare, infine, gli studi di Rosanna Cioffi che, sollecitata proprio da Raffaello Causa, indirizzò sin da giovanissima le proprie ricerche verso la conoscenza del neoclassicismo meridionale<sup>119</sup>. In un recente contributo sul rapporto tra Goethe e gli artisti tedeschi di passaggio in Italia, la studiosa si è principalmente focalizzata sulla figura di Wilhelm, sottolineando che egli «giunse nella capitale borbonica pieno di fremiti di sapore nordico, seguace di una concezione panica della natura, forte della conoscenza sperimentale dei grandi maestri del naturalismo olandese, di Dürer e Hol-

116 F. Mazzocca, Un'officina internazionale: artisti stranieri alla corte di Ferdinando IV e Maria Carolina, in Casa di Re. Un secolo di storia alla Reggia di Caserta 1752-1860, catalogo della mostra (Caserta, Palazzo Reale, 8 dicembre 2004-13 marzo 2005), a cura di R. Cioffi, Milano 2004, pp. 121-128. La citazione è a p. 122.

117 I. di Majo, in *Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo-28 luglio 2002), a cura di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno, Milano 2002, p. 485, n. IX.10.

118 Su questo, mi sia permesso di rimandare al mio recente contributo G. Brevetti, «Quella bella dama con il maestoso volto austriaco». Il pittore Wilhelm Tischbein e la regina Maria Carolina, in Io, la Regina II. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena e il suo tempo, a cura di G. Sodano e G. Brevetti, Palermo 2020, pp. 241-276 [«Quaderni di Mediterranea – Ricerche storiche», 33].

119 A partire da due articoli entrambi pubblicati nel 1974 – a conferma di quanto sia stato significativo quell'anno dal punto di vista degli studi – e dedicati a due artisti paradigmatici della civiltà figurativa regnicola operanti a cavallo tra XVIII e XIX secolo, e cioè Pietro Saja, allievo di Tischbein, e Costanzo Angelini: R. Cioffi, *Pietro Saja*, pittore neoclassico napoletano, "Napoli Nobilissima", XIII, 1, gennaio-febbraio 1974, pp. 27-33; Ead., Per una storia del neoclassicismo a Napoli. Appunti su Costanzo Angelini, "Arte Illustrata", 59, 1974, pp. 374-382. Per poi continuare approfondendo temi e problematiche del neoclassicismo tedesco delle origini e francese di età napoleonica: Ead. (come R. Cioffi Martinelli), La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann, Napoli 1981; Ead., L'ultima stagione internazionale dell'arte napoletana, in A passo di carica. Murat re di Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 18 maggio-18 ottobre 2015), a cura di L. Mascilli Migliorini, Napoli 2015, pp. 19-22.



bein, dei pittori italiani del Cinque e Seicento; delle vestigia di Roma classica e neoclassica» <sup>120</sup>. Questo lavoro – pubblicato, non a caso, su *Napoli Nobilissima*, la rivista sulla quale comparve centoventi anni prima l'articolo di Croce che aveva dato vita agli studi italiani sul pittore tedesco – invita a rileggere la presenza di Tischbein a Napoli alla luce tanto delle sue precedenti esperienze vissute in giro per l'Europa, quanto di un progressivo allontanamento «da quel giro di neoclassicismo filoellenico verso cui lo aveva orientato Goethe» <sup>121</sup>. Un distacco riscontrabile in alcune opere realizzate all'ombra del Vesuvio che manifestano lampi dal sapore già protoromantico.

In questa prospettiva più ampia, e sulla scorta degli studi sulla massoneria italiana dai quali emerge un ruolo di primo piano del pittore all'interno della loggia romana degli Illuminati di Baviera<sup>122</sup>, la Cioffi, inoltre, ha da tempo proposto una lettura in chiave esoterica di due dipinti – l'*Oreste e Ifigenia*<sup>123</sup> e la prima stesura de *La forza dell'uomo*<sup>124</sup> – realizzati entrambi attorno al 1787, proprio all'alba del soggiorno partenopeo, rinvenendo in essi riferimenti alla tensione ideologica che aveva potuto caratterizzare quella sua esperienza<sup>125</sup>. Gli interventi della studiosa hanno quindi gettato uno sguardo del tutto inedito sull'opera di Wilhelm, e non soltanto tra le ricerche italiane, ponendosi come ideale punto di partenza per riflessioni future che potrebbero arricchire e completare il racconto attorno alla figura di un artista che ancora oggi appare complesso e da scoprire.

#### 6. Conclusioni

Uno, nessuno e centomila. Nel tracciare delle brevi riflessioni finali sulla presenza di Wilhelm Tischbein nel panorama degli studi critici e storico-artistici soprattutto italiani, vale la pena domandarsi quali e quante visioni del pittore sono fino a oggi emerse. Se per buona parte del Novecento egli è stato ampiamente sottovalutato, se non addirittura ignorato, la sua riscoperta in atto da poco meno di mezzo secolo, sostanzialmente

120 Ead., Ut pictura poesis: *riflessioni su Tischbein, Goethe e i compagni tedeschi*, "Napoli Nobilissima", s. VII, LXXIV, III, 1, gennaio-aprile 2017, pp. 53-67. La citazione è a p. 61.

121 Ivi, p. 63.

122 C. Francovich, Storia della massoneria in Italia. I Liberi Muratori italiani dalle origini alla Rivoluzione francese [1974], Milano 2013, pp. 400, 420, 425.

123 R. Cioffi, La riscoperta dell'Antico e la Massoneria nel Settecento, in Filosofia e Storia della Cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore, I, Dall'antico al moderno, a cura di G. Cacciatore, M. Martirano, E. Massimilla, Napoli 1997, pp. 305-323, alle pp. 321-322. Considerazioni riprese poi in A. Grimaldi, L'arte del '99. Speranze illuministiche e pallide testimonianze, in Da Sud. Le radici meridionali dell'Unità nazionale, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1º ottobre 2011-15 gennaio 2012), a cura di L. Mascilli Migliorini e A. Villari, Cinisello Balsamo 2011, pp. 122-131, alle pp. 126-127.

124 Cioffi, Ut pictura poesis, cit. (vedi nota 120), pp. 61-63.

125 Una riflessione sul rapporto di Tischbein con il mondo esoterico e una proposta di lettura in tal senso di alcune sue opere napoletane sono in Brevetti, «Quella bella dama con il maestoso volto austriaco», cit. (vedi nota 118), pp. 254-262.

RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA 191

07/02/22 11:53





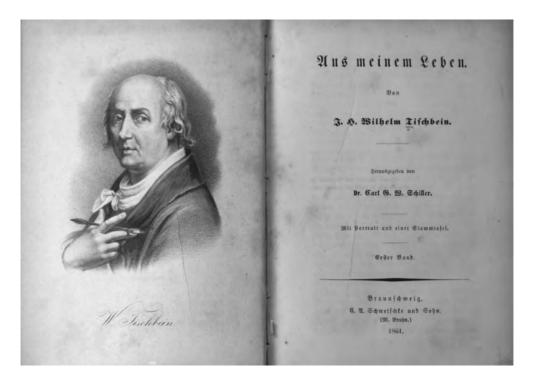
in ambito meridionale, ha permesso di mettere a fuoco alcuni particolari aspetti della sua produzione: la grafica, la decorazione parietale, la ritrattistica, gli interessi di ambito esoterico. Ritornando al titolo pirandelliano citato in apertura a proposito degli studi tedeschi, progressivamente passati dalla visione monodirezionale del Tischbein di Goethe ("uno") a quella plurale del prisma dalle tante facce ("centomila"), andrebbe rilevato che l'attenzione di quelli italiani si è spostata da una iniziale negazione della figura del pittore ("nessuno") a una sua totale identificazione con quella dell'artista neoclassico di passaggio in Italia, finendo per diventarne una sorta di emblema, di rappresentante simbolico ("uno"), nonostante i tentativi di Causa (1974), Causa Picone (1983) e Cioffi (2017) di "emanciparlo" da quell'etichetta cucitagli addosso, semplicisticamente riduttiva e, in qualche modo, discriminante.

In effetti, la figura di questo artista appare ancora oggi non completamente definita. A mancare è una visione a trecentosessanta gradi del personaggio, che tenga conto di tutti i suoi interessi, non esclusivamente artistici, e delle influenze ricevute nel corso del tempo. Fu infatti proprio in Italia, e a Napoli specialmente, che la personalità di Tischbein ebbe modo di esprimersi in maniera completa. Lo studio dell'Antico e quel rigore spesso sottolineato negativamente come "archeologico", così come il ruolo di direttore d'Accademia, costituiscono in realtà soltanto una parte della sua attività e certamente non possono riassumerlo o rappresentarlo in maniera esclusiva, come avvenuto prima e dopo la sua rivalutazione. In particolare, si avverte la necessità di una riflessione sui suoi interessi naturalistici e sulla dimensione panteistica, quasi animistica, che emerge chiaramente non soltanto dalle memorie quanto anche e soprattutto dalle opere, grafiche e dipinte. Del tutto ignorato è, ad esempio, il suo sguardo al mondo animale che da un lato studia e riproduce con una dedizione da entomologo, dall'altro utilizza come sostrato zoomorfo cui attingere per caratterizzare le fisionomie di certi personaggi ritratti in alcuni suoi disegni. E analogamente, la curiosità nei confronti della popolazione locale, sia essa romana o napoletana, descritta sempre con stupore e meraviglia, e spesso presente nei suoi schizzi, testimonia un interesse di carattere etno-antropologico in piena sintonia con le correnti più avanzate dell'Illuminismo europeo.













- 1. Antiporta e frontespizio dell'*Aus meinem Leben*, a cura di C.G.W. Schiller, Braunschweig 1861
- 2. Copertina del catalogo della prima mostra monografica su Tischbein, Oldenburg 1930







- 3. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Corradino di Svevia e Federico d'Austria ascoltano la sentenza di morte giocando a scacchi, 1784, olio su tela, 174,2 x 251,3 cm, Gotha, Schloss Friedenstein
- 4: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Oreste e Ifigenia, 1788, olio su tela, 153 x 115,5 cm, Bad Arolsen, Residenzschloss Arolsen © Archivio fotografico Foto Marburg / Foto: Scheidt, Thomas / Fenchel, Horst



5. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Ritratto di viaggiatore (presunto ritratto di Goethe), 1787, inchiostro e acquerello su carta avorio, 515 x 360 mm, Napoli, Museo di San Martino





6. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Ritratto di Anna Amalia di Weimar tra le rovine di Pompei, 1789, olio su tela, 72 x 54 cm, Weimar, Goethe Nationalmuseum







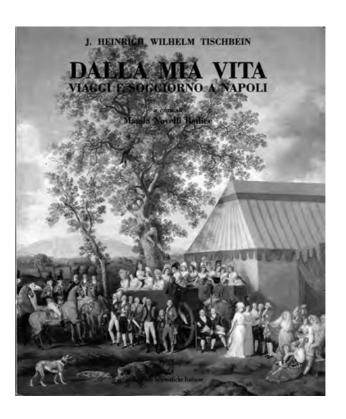
7. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Anatra, 1790 circa, olio su tela,  $55,5 \times 73,5$  cm, Caserta, Palazzo Reale

8. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto di Lady Charlotte Campbell*, 1789, olio su tela, 197,2 x 134 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland

196 GIULIO BREVETTI



9. Copertina del volume curato da Magda Novelli Radice, Napoli 1993





10. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ritratto delle figlie di Maria Carolina d'Austria*, 1790, olio su tavola, 76 x 57 cm, collezione privata





NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY: LANGUAGE, PLACE, AND ALCHEMY IN MARCO BOSCHINI'S *LA CARTA DEL* NAVEGAR PITORESCO\*

Eva Struhal

## Literary Academies and a Culture of Acutezza

Dedicated to honing the encyclopedic knowledge of predominantly male citizens, literary academies focused on the study of language, rhetoric, history, literature, and natural philosophy<sup>1</sup>. At the same time, these institutions facilitated communication across social classes, bringing together aristocrats and members of the bourgeoisie (*cittadini*) in the shared pursuit of an education considered essential for the exercise of citizenship. Literary academies therefore provided a forum for lively exchanges between intellectuals of various stripes – including artists, scientists, and poets. They also served as key centers for forging diverse forms of "modern" knowledge. In short, they were "trading zones" or "heterotopic spaces" that fostered a "culture of curiosity"<sup>2</sup>.

Literary academies promoted a culture of *acutezza* – an early modern term for acute, rational, and metaphorical thinking capable of fostering insightful analysis and establishing intuitive associations between conceptually disparate ideas<sup>3</sup>. A rhetori-

\*This article was originally written as a response paper for "Multitemporalitäten, Heterochronien, novantiquitates", a conference held in Berlin on 4-5 April 2019. I am grateful to Valeska von Rosen for the invitation to comment on her research project related to Venetian art theorist Marco Boschini (1602-1681). In doing so, she introduced me to the fascinating research being carried out by DFG-Forschungsgruppe FOR 2305: Diskursivierungen von Neuem. Regarding the general aims of this research group, see B. Huss, Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe, in Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, Freie Universität Berlin, 1, 2016 (http://www.edocs.fu-berlin.de).

1 The most significant analysis of the phenomenon of literary academies in Italy remains A. Quondam, L'Accademia, in Il letterato e le istituzioni. Letteratura italiana, I, Turin 1982, pp. 823-898. For examples of more recent studies, see J.E. Everson, D.V. Reidy, L. Sampson, The Italian Academies, 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent, Abingdon 2016; S. Testa, Italian Academies and their Networks, 1525-1700. From Local to Global, London 2015; E. Struhal, Reading with Acutezza: Lorenzo Lippi's Literary Culture, in The Artist as Reader: Libraries, Books and Archives. On Education and Non-Education of Early Modern Artists, ed. by M. Thimann, Leiden 2012, pp. 105-127.

2 On the notion of "trading zone", see P. Galison, Image & Logic: A Material Culture of Microphysics, Chicago 1997; P.O. Long, Trading Zones in Early Modern Europe, "Isis", 106, 4, 2015, pp. 840-847. On the notion "heterotopic space", see M. Foucault, Of other Spaces, "Diacritics", 16, 1, 1986, pp. 22-27. Regarding the term "culture of curiosity", see B.M. Benedict, Curiosity. A Cultural History of Early Modern Inquiry, Chicago 2001; R.J.W. Evans, A. Marr, Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment, Aldershot 2006.

3 A. Battistini, *Acutezza*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, I, ed. by Gerd Üding, Tübingen 1992, cols. 88-100; M.H. Loh, *New and Improved: Repetition as Originality in Italian Baroque Practice and Theory*, "The Art Bulletin", 86, 3, 2004, pp. 477-504.

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 199



ANNALL 2021 indd 199





cal category with roots in antiquity, acutezza was the central theme of many seventeenth-century rhetorical treatises<sup>4</sup>. Emphasizing fruitful exchanges between disciplines, it was cherished as an intellectual virtue - even a gift - that allowed *curiosi* to write and interpret literature, produce sophisticated art, etc...<sup>5</sup>. Acutezza was a source of semantic complexity and virtuosity, a sign of exceptional intelligence, an inventive mode of thinking that bolstered both courtly ambitions (by facilitating entertaining conversation) and epistemological discovery (by revealing the truth hidden behind plainly visible yet puzzling phenomena)6. Indeed, the practice of inventively associating "the distant object with the close by one" proved a powerful catalyst for interdisciplinarity<sup>7</sup>. The ability to think across disciplinary lines, across categories and spatial boundaries, was considered an essential skill for seventeenth-century intellectuals of all kinds, whatever the nature of the truth they sought to uncover<sup>8</sup>. Galileo showed how even astronomical discoveries could be based on the contemporary criteria of acutezza when he associated a celestial phenomenon (the dark patches on the moon) with an earthly one (the technique for gauging distance in the discipline of Disegno) to prove that there were mountains on the moon<sup>9</sup>.

Burke recently argued that processes of knowledge hybridization were the most powerful cultural forces of the early modern period<sup>10</sup>. His concept of hybridization is both temporally and psychologically fluid – alternating between the playful mixing of sources, the search for complex truth, the embrace of dominant cultural trends, and reactions against the latter. By highlighting how the intellectual culture associated with literary academies fostered interdisciplinarity, Boschini's *Carta* can provide an excellent case study of the impact of intentional hybridization.

<sup>4</sup> Regarding the seventeenth-century interpretations of acutezza, see M. Peregrini, *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellano*, Genoa-Bologna 1639; E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Venice 1663.

<sup>5</sup> Loh, *New and Improved*, cit. (see note 3), pp. 477-504; Struhal, *Reading with Acutezza*, cit. (see note 1), pp. 105-127.

<sup>6</sup> Also, see *Logodaedalus*. Word stories of Ingenuity in Early Modern Europe, eds. by A. Marr, R. Garrod, J.R. Marcaida, R.J. Oosterhoff, Pittsburgh 2018.

<sup>7</sup> Tesauro, Il Cannocchiale Aristotelico, cit. (see note 4), p. 474.

<sup>8</sup> B. Basile, L'Invenzione del Vero. Studi sulla Letteratura Scientifica da Galilei ad Algarotti, Rome 1987.

<sup>9</sup> H. Bredekamp, Galilei, der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand, Berlin 2007; E. Panofsky, Galileo as a Critic of the Arts, The Hague 1954.

<sup>10</sup> P. Burke, *Hybrid Renaissance*. *Culture*, *Language*, *Architecture*, Budapest-New York 2015. For a discussion of the concept of hybridity, see also M.D. Capparelli, F. Di Santo, D. Nelting, *Tassos 'Dritte Räume'*. *Ein Dialog* über ,Hybridisierung' *als Schlüsselbegriff für die Beschreibung von Theorie und Praxis epischen Dichtens bei Torquato Tasso*, in *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem*, Freie Universität Berlin, 14, 2019 (http://www.for2305.fu-berlin.de/publikationen-berichte/publikationen/wp14/index.html).



## The questione della lingua and Boschini's Critique of Giorgio Vasari

A deeply entrenched seventeenth-century cultural phenomenon, the questione della lingua involved discussions on the legitimacy of contemporary vernacular language<sup>11</sup>. In the previous century, Italian centers had debated how best to achieve a unified Italian language. These controversies were rekindled by the first edition of the Vocabolario della Crusca<sup>12</sup>, published by the Florentine Accademia della Crusca in 1612. The dictionary's introduction explicitly argues that the Tuscan language represents pure Italian. In fact, the work promotes the use of archaic language, basing its recommendations exclusively on the vocabulary and literary style of Tuscan Trecento writers - Dante, Boccaccio, Petrarca, and Giovanni Villani<sup>13</sup>. The Crusca decries the use of other dialects or spoken vernaculars in literature as a symptom of the decadence and decline into which the Italian language had fallen since the fourteenth century.

Not surprisingly, these ideas were immediately met with fierce opposition from non-Florentine writers. Before the end of 1612, the Paduan Paolo Beni had published L'Anticrusca<sup>14</sup>, a short treatise that seeks to undermine the Crusca's idealization of the Tuscan language by providing a long list of stylistic and grammatical errors committed by Boccaccio. Casting the writing of Trecento authors as uncultivated and crude, while praising contemporary Italian (including the spoken vernacular) as elegant and regulated, Beni dismissed the idealization of literary works from the past as a manifestation of the quarrel between the ancients and the moderns<sup>15</sup>. Furthermore, the linguistic arguments put forward in L'Anticrusca likely reflected prevailing attitudes at the Accademia degli Incogniti, the most prestigious of the seventeenth century Venetian literary academies16. In particular, Beni was close to the circle of Gian Francesco Loredano (1607-1661), an aristocrat and poet, an admirer of Giambattista Marino, who founded the Accademia degli Incogniti in 1630.

- 11 M. Vitale, La Questione della Lingua, in Storia Della Critica, III, ed. by G. Petronio, Palermo 1967; B. Migliorini, Storia della Lingua Italiana, Florence 1987.
  - 12 Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venice 1612.
  - 13 A' Lettori, in Vocabolario, cit. (see note 12), s.p.
- 14 P. Beni, L'Anticrusca ovvero II Paragone dell'Italiana Lingua nel qualsi mostra chiaramente che l'antica sia inculta e rozza: e la moderna regolata e gentile, Padua 1612. Beni, who was from Padua, was especially critical of how the Vocabolario della Crusca's treated the writings of Dante, Boccaccio, Petrarca, and Giovanni Vilani (i.e., works by authors who were active between 1300 and 1400), as the only examples of pure Italian. Beni stressed his view that contemporary Italian was-more sophisticated than the Italian of the Trecento. Vitale, La Questione della Lingua, cit. (see note 11), pp. 70-71.
- 15 Regarding Beni and the "insurezzioni anticruscanti" see Ivi, pp. 70-77; Migliorini, Storia della Lingua, cit. (see note 11), pp. 410-414.
- 16 M. Merling, Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco": Art theory and virtuoso culture in seventeenth-century Venice, Ann Arbor 1992. The Accademia degli Incogniti and its founder Gianfrancesco Loredan are better-known than the Accademia Delfica. Regarding the Incogniti, see M. Miato, L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan Venezia (1630-1661), Florence 1998. Regarding the Accademia Delfica, see M. Maylender, Storia delle Accademie d'Italia, 8 voll., Bologna 1926-1930, pp. 156-157.

ANNALI 2021 indd 201





NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 201



Boschini also had many friends among the members of the Accademia degli Incogniti and his decision to write the Carta in the Venetian vernacular was perfectly aligned with the academy's linguistic preferences<sup>17</sup>. Indeed, the Carta embodies the ideal of linguistic naturalezza<sup>18</sup> and stands as a rejection of more restrictive linguistic norms like those advocated by the Accademia della Crusca. Beyond its contributions to art theory, the work therefore forms part of a broader body of Venetian vernacular literature, whose development was strongly influenced by the activities of local literary academies<sup>19</sup>. From this perspective, it is important to note that apart from his ties to the Accademia degli Incogniti, Boschini also was close to the Accademia de' Delfici (also known as the Accademia Delfica or the Accademia Gussoni). The title page of the Carta mentions the "Volontoroso Accademico Delfico" (fig. 1) as author of the "argomenti", who has been identified as Boschini's friend Dario Varotari. The members of this academy initially met in the home of the patrician Marco Bembo and later gathered in the Palazzo Gussoni<sup>20</sup>. The academy's emblem – a tripod with the motto, "Hinc oracula" - suggests an embrace of literary riddles and concettismo, fundamental to academic practice of the period<sup>21</sup>. According to Mauro P. Calcagno, the Accademia de' Delfici was also a center of activity for Venetian opera librettisti during the second part of the seventeenth century<sup>22</sup>. And although little is known about what these academy members discussed, Calcagno has suggested that the Venetian language, especially the spoken vernacular, was a frequent topic<sup>23</sup>. Referring to Stefano Guazzo's La civil conversazione

17 Regarding Boschini and the Accademia degli Incogniti, see Merling, Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco", cit. (see note 16), pp. 41-45; B. Aikema, Valori incerti, saperi precari. Vicende seicentesche fra Marco Boschini, Pietro della Vecchia e il loro entourage, in Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca, ed. by E.M. Del Pozzolo, Treviso 2013, pp. 165-175.

18 Regarding Boschini's choice of language and its impact on the formation of his art theoretical vocabulary, as well as his artistic theory, see especially P. Sohm, Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy, Cambridge 1994, pp. 99-115; Merling, Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco", cit. (see note 16), pp. 124-143. For a more\_literary perspective, see R. Drusi, La tradizione letterario in veneziano nella Carta del navegar pitoresco. Alcune osservazioni, in Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana, cit. (see note 17), pp. 79-91. For the general cultural context of dialect poetry in Venice see M. Cortelazzo, Uso, Vitalità e Espansione del Dialetto, in Dalla Controriforma alla Fine della Repubblica. Il Seicento, eds. by G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza 1983, pp. 363-379.

19 Regarding Boschini's anti-cruscanism, see also Migliorini, *Storia della Lingua*, cit. (see note 11), p. 450. Merling has sought to temper this interpretation (which he describes as "nationalist" and anti-Florentine)-by emphasizing an "aristocratic practice" focused on local tradition. See Merling, *Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco"*, cit. (see note 16), p. 135.

20 Little information is available on this fascinating academy, which in recent years has mainly been studied in terms of its popularity with Venetian opera *librettisti*. See\_Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, cit. (see note 16), pp. 156-157.

- 21 M. Battaglia, *Delle accademie veneziane*. *Dissertazione storica*, Venice 1826, p. 45. On riddles and Accademie, see still M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, in *Studies of the Warburg Institute*, III, London 1939.
- 22 M.P. Calcagno, Staging Musical Discourses in Seventeenth-Century Venice: Francesco Cavaili's Eliogabalo (1667), Ann Arbor 2000, pp. 14-18.
- 23 For a more comprehensive list of members of this academy, see B.L. Glixon, J.E. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice*, Oxford 2006, pp. 112 fn. 24; Calcagno, *Staging Musical Discourses*, cit. (see note 22), p. 15.



(1574), Calcagno noted the affective power of the "native tongue" and the "viva voce", suggesting that the academy developed a culture based on the epistemological power of the human voice and orality.

Many Florentine academies also emphasized the study of local (Tuscan and Florentine) language, history, and literature, in addition to science. And by promoting knowledge of local culture, these institutions played a key role in civic life. Their hybrid culture of curiosity served as a powerful motor of multi-temporality because it "performed" the past, thereby inserting the latter into the present. It should therefore not be surprising that some of their members also rejected the linguistic norms advocated by the Accademia della Crusca. For instance, Lorenzo Lippi, a member of the Accademia degli Apatisti, included a large number of Florentine proverbs in the introduction to his mock-epic, Il Malmantile Riacquistato<sup>24</sup> (fig. 2). Like Boschini's Carta, Lippi's Malmantile is a highly sophisticated work, reflecting the deep intellectual interest members of the Accademia degli Apatisti had in the local spoken vernacular. Like Lippi's Malmantile, Boschini's dialogue may have been read aloud in an academic setting, serving as a vehicle for exploring local art history alongside the study of language. The idea that the Carta is a straightforward reflection of the seventeenth-century Venetian spoken vernacular should therefore be taken with a grain of salt.

By the time the Carta was published in 1660, opposition to contemporary vocabulary had begun to erode, even within the Accademia della Crusca. This was due to a range of factors, including pressure from other parts of Italy and recognition that the Trecento language lacked the capacity to articulate emerging discoveries and technologies. As a result, the third edition of the Vocabolario della Crusca, planning for which was begun around 1660 but which was not published until 1691, embraced contemporary usage<sup>25</sup>. This new approach was supported by Cardinal Leopoldo de' Medici, whose research into Florentine craft terminology provided the cultural background for Filippo Baldinucci's monumental Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno (Florence, 1681) – the first Italian dictionary of artistic terms<sup>26</sup>.

Boschini may therefore have been reacting to a somewhat outdated image of the Accademia della Crusca. However, his unflinching embrace of contemporary and vernacular language no doubt resonated throughout the regions of Italy, where it would have clearly been understood as a rejection of the rigidly Florentine viewpoint expressed in Vasari's Vite. For instance, in Vento V of the Carta, Boschini jokingly com-

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 203

ANNALL 2021 indd 203







<sup>24</sup> E. Struhal, "La Semplice Imitazione del Naturale". Lorenzo Lippi's Poetics of Naturalism in Seventeenth-Century Florence, Ann Arbor 2007; M.C. Cabani, Testo e commento nel "Malmantile racquistato", in Firenze milleseicentoquaranta, eds. by E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Venice 2010, pp. 197-230.

<sup>25</sup> S. Parodi, L'uso e le professioni nel Vocabolario della Crusca, in Convegno Nazionale sui Lessici Tecnici delle Arti e dei Mestieri, ed. by M. Fileti Mazza, Cortona 1979, pp. 21-36.

<sup>26</sup> E. Struhal, Documenting the language of artistic practice: Filippo Baldinucci's Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, in Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne, ed. by M.C. Heck, Montpellier 2017, pp. 213-228.



pares the linguistic dictates of the Accademia della Crusca with the firm, unfailing connoisseurship of Paolo del Sera, the art agent of the Medici in Venice. The contrast serves to illustrate how Boschini objected not only to the inflexible rules established by the Florentine academy, but also to the latter's rigid, authoritarian, and fundamentally humorless style of decision-making.

Del nobile Signor Paulo del Sera, Che da tuti i Pitori che xe in tera El vien stima' per degno, virtuoso, Se puol ben dir che in forma pitoresca Lu sia la dota Crusca de Fiorenza. Che quando a un Quadro le ghe dà credenza, contra la so opinion nissun no tresca<sup>27</sup>.

Furthermore, this passage illustrates how Boschini's artistic and linguistic ideals can be folded in on each other, how each can serve as a lens for observing the other.

Meanwhile, Boschini's focus on elevating the Venetian vernacular to the status of a literary language is also reflected in Dario Varotari's *Il Vespaio Stuzzicato*. *Satire Veneziane* (Venice 1671) (fig. 3). Indeed, both authors were immersed in the same vibrant culture of vernacularity associated with Venetian literary academies. Active after 1660, Varotari was one of the prominent *librettisti* at the Accademia de' Delfici. He rejected the idea that writing in his "lingua naturale" simplified the task of writing. Rather, he insisted that it allowed him to put his literary abilities on full display and better entertain his readers<sup>28</sup>. Like Guazzo, Varotari stressed the greater affective power of natural language. In fact, he argued that using familiar and natural vernacular language to express erudite knowledge was one of the most intense challenges a writer could face.

Just as the introduction to *Il Vespaio Stuzzicato* suggests that writing in the Venetian dialect is an art that skillfully conceals its art, the text of the *Carta* reflects the same idea by ably weaving Venetian proverbs into the dialogue between the "Eccellenza" and the "Compare" (the latter character being a *professore della pittura*, or connoisseur of painting, whom Boschini developed as a literary self-portrait).

Boschini also claimed that using his native Venetian for the dialogue made his writing more effective while allowing him to be open and honest about his Venetian origin. Accordingly, the introduction to the *Carta* provides this response to expectations that such a treatise should be written in the "Tuscan language":



<sup>27</sup> M. Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, in La Carta del Navegar Pitoresco. Edizione Critica con la "Breve Introduzione" premessa alle "Ricche Minere della Pittura Veneziana", ed. by A. Pallucchini, Venice-Rome 1966, p. 439.

<sup>28</sup> D. Varotari, Il Vespaio Stuzzicato. Satire Veneziane, Venice 1671: "Al Lettore".



Mi, che son venezian in Venezia, e che parlo de Pitori veneziani, ho da andarme a stravestir? Guarda il Cielo, che chi puol parlar col capelo in man, se'l vogia tirar sui ochi. No no, saldi pur per i pali: che questi xe i veri trozi dele nostre lagune<sup>29</sup>.

Boschini further stressed the idea of linguistic *naturalezza* by describing Venice's natural surroundings: the lagoon, with its watery passageways marked by poles. Indeed, he was convinced of the powerful synergy between place, language, and art. His opposition to Vasari is generally seen as fundamental to his understanding of art theory and his decision to write in the Venetian dialect<sup>30</sup>. Clearly, Vasari's negative assessment of Venetian painters prompted Boschini's eulogy of the "maniera Veneziana".

Granted, a growing number of seventeenth-century art theorists were criticizing Vasari. But Boschini appears to have been the only one to make a direct connection with the surrounding artistic and linguistic debates<sup>31</sup>. In fact, I would argue that his criticism of Vasari needs to be viewed through the broader lens of how the *Vocabolario della Crusca* exacerbated differences between Venice and Florence in terms of philosophical views on language. For instance, Vento I associates Vasari with linguistic sterility – mere "words" – while celebrating the "visual language" and "reasoning" evident in Venetian paintings:

Caro signor Vasari habiè a memoria Che i Venetiani con le so piture, Senza tanti volume, o diciture Per el Mondo hà sonà trombe de gloria. L'opera da per si parla e rasona<sup>32</sup>;

In this way, the *Carta* contrasts Vasari's dry, rhetorical, and bookish descriptions of art ("volume, o diciture") to the expressiveness and acumen inherent to the works of Venetian artists ("l'opera da per si parla e rasona"). Boschini therefore believed that art should not only "speak" but also be capable of "reasoning", of engaging in logical arguments, and that this capacity for reason gave Venetian art the ability to triumph on the international stage.

- 29 Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), p. 8.
- 30 P. Sohm, Pittoresco. Marco Boschini, cit. (see note 18), pp. 98-100.
- 31 By the seventeenth century, many Italian centers other than Venice had spawned opposition to Vasari's art theoretical system. For the Bolognese Cesare Malvasia, see C. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Cadmo 2000; E. Cropper, *Malvasia and Vasari*. *Emilian and Tuscan Histories of Art*, in *Bologna*. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque*: *Recent Anglo-American Scholarship*, eds. by G.M. Anselmi, A. de Benedictis, N. Terpstra, Bologna 2013, pp. 97-105.

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 205

32 Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), pp. 66-67.

ANNALI 2021.indd 205 07/02/22 11:53





The idea that art pursues its own mode of reasoning aligns with the outlook of another legendary Baroque school of painting, namely the Bolognese tradition under Annibale Caracci (1560-1609). Instrumental in rekindling artistic innovation in the wake of Mannerism, it opposed reliance on dry theory and established ideas. Count Cesare Malvasia illustrated the Bolognese approach through a discussion between brothers Annibale and Agostino Carracci on the artistic merits of the ancient statue of Laocoon. While Agostino "was discoursing about the deep knowledge exhibited by sculptors in antiquity", Annibale, "who hated idle talk, said nothing as if he did not recognize such qualities". But after drawing the statue from memory on the wall to prove that he was capable of appreciating it, Annibale explained: "We other painters have to do our talking with our hands"<sup>33</sup>.

# The Fictionalization of History: Writing Art Theory in Epic Form

Opera historians have long recognized the development of that art form in seventeenth-century Venice as another important cultural difference with Florence<sup>34</sup>. Ellen Rosand has highlighted how, during the 1640s, Venetian opera served as a formative space that encouraged the development of the genre's rules and artistic forms, as well as reflection on the relative importance of reviving antique forms of drama and introducing aspects of contemporary society<sup>35</sup>. Boschini surely would have witnessed such debates within the Accademia degli Incogniti, which served not only as his primary cultural context but also the intellectual home of a number of opera *librettisti* active in Venice during the 1640s<sup>36</sup>.

Through their operas, Venetian *librettisti* typically strove to unite an esteem for often tragic plots from antiquity with an appeal to modern tastes<sup>37</sup>. As Rosand has shown, the transformation of the operatic genre into Venetian *drama per musica* involved both emulation and novel transformation of ancient models – all based on conclusions drawn from Aristotle's poetics. In particular, the Incogniti discussed how to apply Aristotelian poetic rules regarding the unity of time, place, and action to operatic plots<sup>38</sup>. They also addressed the larger issue of genre, of how to distinguish between tragedy, comedy, and epic. Although Aristotle had formulated his poetic rules in relation

<sup>33</sup> A. Summerscale, Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation, University Park (Pennsylvania) 2000, pp. 285-286.

<sup>34</sup> E. Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1991, pp. 37-40. She underscores how Venetian opera fundamentally differentiated itself from the original Florentine examples of the genre, because of how it engaged with Venice's sociopolitical structure.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ivi, p. 38.

<sup>37</sup> Ivi, p. 39.

<sup>38</sup> Ivi, p. 45.



to tragedy, various intellectuals of the late Renaissance – including Lodovico Castelvetro – attempted to adapt them for other literary genres, such as the epic<sup>39</sup>. In general, the *librettists* found it difficult to reconcile theoretical and the practical considerations. But their discussions would have centered on how to dramatize an operatic plot in a way that a modern audience would find both palatable and verisimilar<sup>40</sup>.

A highly similar generic hybridity lies at the foundation of Boschini's *Carta*. Although this discourse on painting is presented as a dialogue, Massimiliano Rossi and Franco Bernabei has highlighted how it ultimately takes on epic form<sup>41</sup>. In fact, Boschini manifestly posited his *Carta* in the epic tradition. Early in Vento I, he established an intertextual relationship between the *Carta* and epic literary conventions:

Sia qual se sia vasselo d'alto bordo, Che l'onde salse in mar vogia solcar, Se un bon Peota no'l sa navegar L'anderà a l'orza come fa un balordo<sup>42</sup>.

Granted, Boschini clearly pursued a playful opposition between literary motifs derived from the elevated, heroic style ("Che l'onde salse in mar vogia solcar...") and lowly proverbs ("Andar a l'orza come fa un balordo")<sup>43</sup>. However, other aspects of the *Carta*, such as the heroization of painters, draw on the epic canon. Boschini also embraced the burlesque travesty of the mock-epic, while adapting epic language and narrative strategies for art historical purposes, including through his portrayal of Venetian painters as heroic warriors. Gérard Genette has described the mock-epic genre as "burlesque travesty that rewrites a noble text by preserving its 'action', frequently translating it into the 'here' and 'now'", naturalizing the temporally removed action of the epic<sup>44</sup>. He has also discussed how the transformation of the epic into a burlesque travesty sought to place the lofty heroic action within a more familiar, contemporary setting. Giovan-francesco Loredan's *L'Iliade Giocosa*, published a few years before the *Carta* in 1653, demonstrates the popularity of the mock epic genre among scholars close to Boschini<sup>45</sup>.

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 207





<sup>39</sup> Ivi, p. 46.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 40-51.

<sup>41</sup> M. Rossi, La peinture guerriere: artistes et paladins à Venise au XVII siècle, in La Jérusaleme délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet, ed. by G. Careri, Paris 1999, pp. 69-108; F. Bernabei, Cultura artistica e critica d'arte. Marco Boschini, in Dalla Controriforma alla Fine della Repubblica. Il Seicento, eds. by G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza 1983, pp. 549-574; 570.

<sup>42</sup> Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), p. 19.

<sup>43</sup> G. Boério, *Dizionario del Dialettto Veneziano*, Venice 1829, p. 391. "Andàr a l'orza: locus. Fam. L'ondeggiare di chi non può sostenersi in piedi per ubbriachezza".

<sup>44</sup> G. Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, translation by C. Newman, C. Doubinsky, Lincoln-London 1992, p. 56.

<sup>45</sup> G.F. Loredano, L' Iliade Giocosa, Venice 1662.



Loredan's work relies on a lofty plot draw from antiquity "per introdurre il ridicolo (...) a bello studio ha incontrate le voci del Volgo, e gl'idiotismi per conseguire quel gioco, che, senza l'empio, e l'osceno, sembra impossibile nella coruttione del nostro Secolo"<sup>46</sup>.

Such literary considerations provide an important basis for assessing Boschini's arguments related to art theory<sup>47</sup>. Interestingly, his humorous adaptation of the epic genre, involving a mixture of literary styles, stands alongside a second clear reference to the epic genre: the Carta's eulogistic and romanticized portrayal of Venetian painters - including Jacopo Robusti, commonly known as Jacopo Tintoretto (ca. 1518/1519-1594). Exploring Boschini's notion of painterly bravura, Nicola Suthor has highlighted the connection made between warfare and a style of painting based on "di primo forte colpo"48. Tintoretto – described as "furibondo" and "forte e strepitoso" – serves as a key example of how military heroism, courage, and the practice of painting could be combined. The Carta associates him with Mars, whose heroic characteristics are expressed through a determined style ("el bravo far") that allows Tintoretto to surpass many other painters in terms of sophistication, of "mirabile dottrina"<sup>49</sup>. Suthor has underscored how Boschini expanded the idea of bravura beyond battle paintings, associating it with the courage of those artists the Carta describes as "gran Guerrieri" and "valorosi Capitani", as well as with the fight for the cultural acceptance of quintessentially Venetian styles<sup>50</sup>. This helps explain the author's emphatic response to paintings and his portrayal of Tintoretto as a paladin fighting for a new style<sup>51</sup>. Furthermore, the heroic, epic dimension of the Carta spills over into the author's "here" and "now" like a Baroque painted ceiling.

Using the epic genre as a heroic subtext for the heroic battle of Venetian artists and for their international recognition among art theorists, Boschini also poignantly predicted the outcome of the struggle. In "Epic and Empire", David Quint has argued that the epic form itself carries political meaning. Specifically, the author describes the predominance of the "epic of winners" or "epics of the imperial victors" in the Western literary tradition<sup>52</sup>. From this perspective, the *Carta* can be understood as an epic account of artist knights fighting for the artistic triumph of the "Imperante nostra maniera veneziana"<sup>53</sup>. Rather than being detached from the present, the work's

<sup>46</sup> Ivi, pp. 6-7.

<sup>47</sup> Genette, Palimpsests, cit. (see note 44).

<sup>48</sup> N. Suthor, Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit, München 2010, p. 41.

<sup>49</sup> Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), p. 62.

<sup>50</sup> Suthor, Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit, cit. (see note 48), p. 60.

<sup>51</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>52</sup> D. Quint, Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton, Princeton 1993, p. 8.

<sup>53</sup> Also during the seventeenth century, the epic genre was associated with plots that culminated in victory. See, for example, B. Niesely, *Progimasmi poetici*, V, Florence 1639, pp. 10-38. For the formulation "imperante nostra maniera", see Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, cit. (see note 27), p. 10.



epic characteristics apply the idea of "history-as-triumph" to a seventeenth-century, art historical context<sup>54</sup>. Meanwhile, in his work on "épopées d'actualité" – a subgenre that recounts contemporary events in epic form – Dimitri Garncarzyk has emphasized how epics commemorate historical facts not through objective truth but "à travers le pouvoir heuristique de la fiction, qui agit comme un révélateur de possibles"<sup>55</sup>. In other words, the "épopée d'actualité" draws on the marvelous – a fundamental characteristic of the epic – to endow reality with a poetic dimension. For its part, the *Carta* constantly evokes the marvelous: through the portrayal of artists in the guise of military heroes, as well as through the enthusiastic reactions of the Excellenza, the Compare, and historical painters to Venetian paintings.

Daniel Madelénat's thorough analysis of the structure of the epic serves to highlight several additional ways in which Boschini's *Carta* draws on this major literary genre<sup>56</sup>. For instance, just as "l'oralité est la forme originiaire de présentation de l'épopée"<sup>57</sup>, the *Carta* takes the form of an oral narrative. Furthermore, the work's metatextual relationship with the epic genre involves a sophisticated and complex interplay between history and myth, and between time and atemporality – a process that, according to Madelénat, depends on the presence of a narrator who "performs" the historically distant contents of the epic<sup>58</sup>. Such a simultaneous conceptual focus on both the present and the past is reflected in the basic poetic structure of the *Carta* as a dialogue between the Eccellenza and the Compare as they perform potential reactions to works of art. Sebastiano Mazzoni's epic, *La Pittura Guerriera* (Venice 1675), generally considered a response to Boschini's *Carta*<sup>59</sup>, provides further evidence that the latter was understood at the time of its publication as an example of the epic genre.

#### Boschini's Concept of Place

A recent article by Valeska Von Rosen looks at how Vasari and Boschini approached art history in fundamentally different ways. Whereas Vasari associated artistic development with the progression of time, Boschini understood the study of art history in terms of spatial exploration rather than chronological progress<sup>60</sup>. According to Von Rosen, the

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 209





<sup>54</sup> Quint, Epic and Empire, cit. (see note 52), p. 33.

<sup>55</sup> D. Garncarzyk, *Des bardes pressés*, ou de l'urgence d'écrire au XVIII<sup>e</sup> siècle des "épopées d'actualité", in *Les Temps* épiques: *Structuration, modes d'expression et fonction de la temporalité dans l*'épopée, eds. by C. Le Blanc, J.P. Martin, Publications numériques du REARE, 2018 (http://www.publis-shs.univ-rouen.fr).

<sup>56</sup> D. Madelénat, L'épopée, Paris 1986.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 24-26.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 23-39.

<sup>59</sup> S. Mazzoni, La Pittura Guerriera ed altri versi sull'arte. Introduzione di Massimiliano Rossi con un saggio di Marco Leone, Venice 2008.

<sup>60</sup> V. von Rosen, Räumlichkeit versus Linearität. Marco Boschini und die 'Ordnung der Dinge', oder:



dialogue between the Eccellenza and the Professore dell'arte in the *Carta* transforms art history from a depersonalized narrative (exemplified by Vasari's work) into an opportunity for the reader to subjectively experience art<sup>61</sup>. Von Rosen has therefore concluded that Boschini treated space as a heuristic category, an invitation to actively explore the art produced in the city being traversed by the two protagonists, with the aim of directly accessing knowledge.

Although Tintoretto and Titian are clearly the heroes of the art historical narrative presented in the *Carta*, the work constitutes an achronological eulogy of Venetian painters from Giovanni Bellini to Boschini's time. Von Rosen has pointed out how this approach made it possible to abandon Vasari's approach to art history, whereby Venetian painters, from Giotto to Michelangelo, slowly but steadily advanced the *maniera*. Rather than examining the development of painting through the lens of history, Boschini chose to explore it through a meta-temporal eulogist epic. He thereby completely abandoned Vasari's periodization of art history in terms of three successive étà and rejected the connection between the passage of time and artistic progress. In fact, Boschini intentionally overturned Vasari's chronological assessment of the *maniera moderna* by deeming the quality of Giovanni Bellini's work to be on par with that of Raphael<sup>62</sup>.

Building on Von Rosen's analysis, I aim to explore the concept of place in light of how Boschini endowed Venice with agency, casting the city as an active force in the development of Venetian culture. The *Carta* portrays both the Venetian *maniera* and the city's vernacular as inextricably tied to their place of origin – its air, its light, its beauty. Boschini believed that Venice brought out the best in artists, employing alchemical metaphors to highlight the powerful connection between the city's natural features, its artists, and its unique style. For instance, he described the transmutation of artists into a purified *copela* – a term that Pallucchini has translated as "philosopher's stone" in her commentary on the *Carta*<sup>63</sup>. In describing the Venetian context, Boschini spoke in terms of a subterranean force that had shaped the past, was shaping the present, and would continue to shape the future:

Qua ghe xe la minera, el fonte e 'l fiume, Che produse, ha produto, o produrà Coi peneli la istessa verità<sup>64</sup>;

Wie man beim Gondelfahren über Kunstwerke schreibt, in K.W. Hempfer, V. von Rosen, Multiple Epochisierungen. Literatur und Bildende Kunst 1500-1800, Berlin 2021, pp. 179-226.

61 Ibidem.

62 The Carta compares "Zambelin" to Raphael. See Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), p. 48: "Zambelin per el manco è un Rafael, / Per l'idee, per le forme, e diligentia".

63 Ivi, p. 27.

64 Ivi, p. 28.



The natural language of Venetian art was what joined the old and the new, the past and the present in a timeless continuum, connecting the city with its history and its natural surroundings. It also lay at the foundation of Boschini's understanding of Venice's artistic excellence.

Boschini-scholars have widely recognized the key role played by Venice – as a specific place - in his work. For instance, Merling has shown how the Carta transforms Venice into a galleria and how, in the Minere, the city serves as a sort of index (I would use the term archive) of Venetian paintings<sup>65</sup>. Just as the title of the Carta evokes the idea of mapping, these ideas metamorphose Venice's real space into a representational one. Drawing on Edward Casey's study titled The Fate of Place, which paints a broad portrait of the concept as it has evolved from antiquity to the present day, I would argue that Boschini conceived of Venice not so much as a physical space, but more as a category endowed with the characteristics of an Aristotelian place or topos - somewhere between a real physical place and a remembered, conjured object<sup>66</sup>. Casey has explained how, for Aristotle, place was a central, essential category for "being in the world". From this perspective, "Where something is" constitutes a basic metaphysical category that impacts every perishable, sublunar substance (including the Earth as a whole). Everything in existence is place-bound, with its own "proper place". As a result, place "takes precedence of all other things", including the infinite, the void, and especially the category of time<sup>67</sup>. The notion of "implacement" plays a particularly important role in Aristotle's discourse of place: "For everyone supposes that things are somewhere, because what is not is nowhere"68. But after Aristotle, the importance ascribed to place declined and attention came to be focused on (physical) space. In the context of the scientific revolution, the concept of place tended to be incorporated into categories associated with space and time, categories that were better aligned with the central concerns of early modern natural philosophy<sup>69</sup>.

However, Boschini appears to have resisted this long-term trend toward minimizing the importance of place as a category essential to being. To begin with, he prioritized spatial ordering over temporal considerations. The fact that his interest in the concept

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 211





<sup>65</sup> Merling, Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco", cit. (see note 16), pp. 98-102. On the idea of the gallery in Boschini's Carta see M. Rossi, Il modello della "galleria" nella letteratura artistica veneta del XVII secolo, in Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, Venice 2007, pp. 166-179; and L. Borean, "Per dover far moderna Galeria". Marco Boschini e gli artisti del suo tempo, in Marco Boschini, cit. (see note 41), pp. 191-203.

<sup>66</sup> C. Rapp, Aristotle's Rhetoric, in The Stanford Encyclopedia of Philosophy, ed. by E.N. Zalta, Stanford 2010; E. Casey, The Fate of Place: A Philosophical History, Berkeley-Los Angeles-London 1997.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 51-52; see Aristotle, *Physics* 208b35, in Id., *Physics*, I, translation by P.H. Wicksteed, F.M. Cornford, Cambridge 1957, p. 280.

<sup>68</sup> Casey, *The Fate of Place*, cit. (see note 66), p. 51. Casey defines the term "implacement" as "... concrete holding environments" that offer palpable place to things, making "the role of place central and explicit from the beginning", ivi, p. 20.

<sup>69</sup> Ivi, pp. IX-XVI.



of place was rooted in Aristotelian theories, even amid the cultural ascendency of the New Science, is not altogether surprising<sup>70</sup>. The Accademia degli Incogniti had close ties to Cesare Cremonini (ca. 1550-1631), an eminent Paduan professor of natural philosophy, a contemporary of Galilei, and one of the most prominent Aristotelians of the time<sup>71</sup>. In addition, like Aristotle, Boschini portrayed place as a vessel. For instance, he developed the metaphor of both Venice and Venetian painting as ships ("la Nave Veneziana", "la nave pitoresca"), describing how Venetian painters navigated the *alto Mar de la Pitura*<sup>72</sup>. This metaphor also informs the dominant historical concept in the *Carta*, that of coexistence of different historical layers within the same spatial "vessel". Indeed, Casey has been careful to point out how the metaphor of the vessel highlights the ability of place to serve as a container<sup>73</sup>. Like Artistotle, Boschini used metaphors of containment and implacement to explore place as an active, energetic force (as opposed to a passive, static setting).

# Boschini and Alchemy: Place as vaso filosofico

Although he frequently referred to Venetian sites, Boschini tended to avoid common spatial terms such as *spazio* or *luogo*. However, he regularly portrayed spaces as *vasi* (vessels or containers)<sup>74</sup>. Interestingly, the same term was frequently used by alchemists to refer to both places in general and the contexts in which substances were dynamically transformed. Given his professional background as a merchant of glass pearls, Boschini was likely very familiar with the field, since glass production represented an industrial application of alchemy<sup>75</sup>. Indeed, Boschini's interest in alchemy has previously been noted by Merling. Furthermore, Pallucchini has described how certain vocabulary

70 Ivi, p. 139.

<sup>71</sup> On the importance of Cesare Cremonini in the context of the Accademia degli Incogniti, see: Merling, Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco", cit. (see note 16), p. 167; Rosand, Opera in Seventeenth-Century, cit. (see note 34), pp. 38-39, 131. Regarding\_Cremonini's Aristotelianism, see C.B. Schmitt, Cesare Cremonini. Un Aristotelico al tempo di Galilei, Venice 1980; H.C. Kuhn, Venetischer Aristotelismus im Ende der aristotelischen Welt. Aspekte der Welt und des Denkens des Cesare Cremonini (1550-1631), Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1996. For his biography, see H. Jaumann, Bio-biographisches Repertorium, Handbuch Gelehrtenkultur der Frühen Neuzeit, I, Berlin 2004.

<sup>72</sup> Casey, The Fate of Place, cit. (see note 66), p. 53; Aristotle, Physics 212a28-29, in Id., Physics, cit. (see note 67), pp. 314-315.

<sup>73</sup> Casey, The Fate of Place, cit. (see note 66), p. 70.

<sup>74</sup> Boschini employed "loco" (*luogo*) as generic spatial term that lacks the concrete identity of "place", see Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, cit. (see note 27), p. 170. This section of the *Carta* discusses the benefits of looking at works of art in person: "Ma no bisogna far bullae da sghero: / Ma sopra loco andar con la persona, / Che molto più de quel, che se rasona / Se vede in ato pratico se è vero".

<sup>75</sup> See, for example, S. Dupré, Making Materials. The Arts of Fire, in Art and Alchemy. The Mystery of Transformation, eds. by S. Dupré, D. von Kerssenbrock-Krosigk, Düsseldorf-München 2014, pp. 84-113.



he used in the *Carta* was drawn from the field<sup>76</sup>. I would propose that the connection actually goes beyond mere interest and terminological appropriation and that alchemy was an essential component of Boschini's overall worldview.

Boschini therefore drew on alchemical notions to explore not only the "language" and "reasoning" of works of art, but also their more sublime qualities – their transformative power and their impact on the beholder. Despite his claim in the introduction to the *Carta* that art theory is distinct from other disciplines (including philosophy, astrology, alchemy, and necromancy), alchemy appears to have fundamentally structured how he thought about art history<sup>77</sup>. For instance, Vento I describes a series of prominent Venetian painters – including Titian, Bassano, Palma Vecchio, and Tintoretto – as philosopher's stones: "tuti de cima, e tuti de copela"<sup>78</sup>. However, despite its prominence in the *Carta*, Boschini's affinity for alchemy has received little scholarly attention, beyond some sporadic mentions. Nevertheless, Berit Wagner's recent analysis of Titian's later works draws on the *Carta* to explore how the artist's style was similarly steeped in alchemical notions<sup>79</sup>.

Ultimately, I would argue that analyzing Boschini's use of alchemical notions is key to understanding not only his concept of painting but also how he viewed the development Venetian culture as a whole. In the *Carta*, the term *vaso* is used for containers of all kinds. For example, Boschini applies this term consistently to geographical and architectural spaces, as well as artistic personalities (as "containers" of virtues). In Vento II, the *Eccellenza* and the art connoisseur visit the Scuola di San Rocco to admire Tintoretto's masterpieces. The building and its paintings are described as follows:

O Albergo de mestitia, e de Virtù, Doue alberga l'esempio dela vita! Virtù d'un Dio inefabile, e infinita, Che patir, e morir volse per nù!

Questo dela Teorica xè'l fonte: Questo xè'l vaso, dove la Pitura Tien l' estrato cordial; la mana pura: Quà el Tentoreto hà la corona in fronte.

76 Merling, Marco Boschini's "La carta del navegar pitoresco", cit. (see note 16), pp. 62-64; 82. In her introduction, Anna Pallucchini employed the term "alchemy" with respect to the use of color, especially by Titian. See Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), pp. XXXVII, IL.

77 Ivi, p. 8. Pallucchini translates "copela" as "purissimi come l'oro del saggio", ivi, p. 27.

79 B. Wagner, Material und alchemistische Metamorphose. Tizians Tod des Aktaion als gemalte Kunsttheorie, in Materielle Kultur und Konsum in der Frühen Neuzeit, ed. by Julia A. Schmit-Funke, Köln 2019, pp. 225-258.

ANNALI 2021 indd 213 07/02/





NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 213



Quà ghè l'agilità, la limpidezza: Quà l'anima invisibile resplende: La Perfetion con la Virtù pretende Che quà sia la più rara esquisitezza<sup>80</sup>.

The *Carta* views Tintoretto through a Christological lens, presenting him as an "alter-Deo", a divine creator of life. Whereas Tintoretto serves as the origin of art theory, the Scuola di San Rocco serves as the *vaso*, a container not just for paintings as artworks but for the very soul of painting ("dove la Pitura tien l'estratto cordial; la vera mana").

Boschini's use of not only *vaso* but also *estratto* highlight the importance of alchemy to the framework supporting his art theoretical system. Both terms were central to the language and theory of early modern alchemy. *Estratto* (extract) is a synonym for "essence", which Gareth Roberts has defined as follows: "Essence: extract, tincture, indispensable quality, extract obtained by distillation, a fine extract continuing the nature and perfection of the substance from which it is derived" The idea that Boschini conceived of Tintoretto's art as an essence – as the product of the alchemical process of distillation and purification, as the perfection of the nature of art – is reinforced by his depiction of Tintoretto's art as the source of theory. The *Carta* therefore describes Tintoretto's work as "estrato cordiale", as restorative essence, once again endowing it with resurrective, renovative qualities.

Given the different alchemical metaphors developed in the passage cited above, I would propose associating Boschini's concept of *vaso* with the alchemical vessel, the *vaso filosofico*. Treatises such as *Aurora thesaurusque philosophorum*, an introduction to alchemy attributed to Paracelsus, treat the *vas philosophorum* as essential for the success of any "philosophical operation". In particular, Paracelsus described how the material and form of the philosophical vessel help determine the dynamic development of nature and matter<sup>82</sup>. If it is too small, it will be torn apart by the violent action of the matter it contains; if it is too large, the heat applied will have no effect on the matter, and the anticipated alchemical transformation will not occur. In turn, by associating the impact of an artwork on its beholder with an alchemical reaction, Boschini applied the notion of the *vaso filosofico* to his well-developed sense of space as place. Just as Venice provided the nourishing *substratum* for artistic development and brought out the best in the city's artists, the *vas philosophorum* was the location where "Nature herself fulfills all the operations" <sup>83</sup>.

<sup>80</sup> Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), p. 141.

<sup>81</sup> G. Roberts, The Mirror of Alchemy: Alchemical Ideas and Images in Manuscripts and Books from Antiquity to the Seventeenth Century, Toronto 1994, p. 108; G. Testi, Dizionario di alchimia e di chimica antiquaria, Rome 1980, pp. 78-80.

<sup>82</sup> Paracelsus, Aurora thesaurusque philosophorum, Theophrasti Paracelsi, Germani Philosophi, & Medici cunctis omnibus accuratissimi, Basel 1577, pp. 48-51.

<sup>83</sup> Ivi, p. 46.



It is important to note how Boschini also used the term vaso in reference to culture in general, applying it to art of painting as a whole (the vessel of painting), to Venice, to specific architectonic contexts (e.g., the Scuola di San Rocco), and to individual artists when praising their talents. For instance, the Carta's description of the Baptism of Saint Lucilla, Jacopo Bassano's altarpiece in the Chiesa delle Grazie (fig. 4), emphasizes the sophisticated artistic theory that informs the painting, especially the artist's architectonic perspective:

Perchè la verità ghe ne fà fede, E la rason ne rapresenta el caso, Che'l Basan giera un precioso vaso De singular virtù, come se vede<sup>84</sup>.

In this way, Jacopo Bassano is portrayed as the container (vaso) for theoretical perfection and sophistication. The term vaso serves as a metaphor to describe Bassano's artistic practice as powerful alchemical reaction, whereby he succeeds in synthesizing his vast artistic knowledge within individual works of art.

From an alchemical perspective, the philosophical vessel therefore serves to facilitate a series of essential transformative processes such as distillation, purification, and sublimation. Roberts has described sublimation as a process of nobilization, defining it as the "conversion of solid to vapour, followed by condensation of the vapour in solid form upon a cool surface"85. Such a broad definition of the term helps showcase how the notion of a vessel with agency plays a key role in Boschini's concept of artistic production. Early modern alchemists believed that their art closely imitated nature while also perfecting it<sup>86</sup>. For example, Paracelsus believed alchemy provided an opportunity to improve on nature, which was incapable of creating perfect forms<sup>87</sup>. This way of thinking aligned perfectly with Boschini's view of painting and art history. He saw nature as a vital force, but an imperfect creator of forms<sup>88</sup>. Throughout the early modern period, art and alchemy were therefore considered sister arts, and alchemy proved key to understanding the relationship between various artistic disciplines and nature<sup>89</sup>. If art finds its parallel in alchemical processes, painting needs to be studied not only through the lens of history but also through that of the meta-temporal force of nature.

```
84 Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), p. 299.
```

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 215







<sup>85</sup> Roberts, The Mirror of Alchemy, cit. (see note 81), p. 113.

<sup>86</sup> Ivi, p. 54.

<sup>87</sup> B.T. Moran, Distilling Knowledge: Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution, Cambridge 2006, pp. 70-72.

<sup>88</sup> This attitude toward nature is particularly evident in Boschini's condemnation of the naturalisti. See Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco, cit. (see note 27), pp. XXI, XXXIII-XXXIV. See also V. von Rosen, Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians: Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten 2001.

<sup>89</sup> W.R. Newman, Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature, Chicago 2004.



## Conclusion: Literary Academies as Motors of Modernity

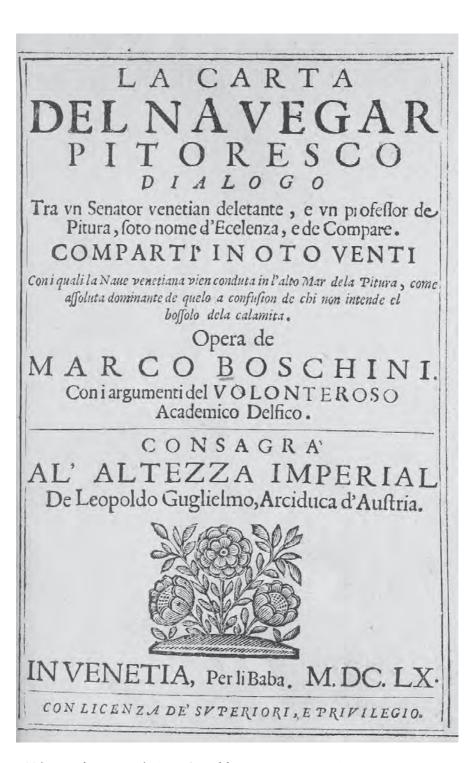
As mentioned above, Peter Burke has argued that hybridization - through the playful mixing of sources, the search for complex truth, the assimilation of dominant cultural trends, and reactions against the latter - was the most powerful cultural force of the early modern period. He has also drawn a distinction between intentional and unintentional processes of hybridization, between the subversion of the status quo and "revivalist" or "reactive" hybridization 90. Much of the hybridity generated by Boschini was rooted in his membership in and intellectual engagement with literary academies such as the Accademia degli Incogniti and the Accademia Delfica. Indeed, the alchemical knowledge promoted by seventeenth-century Venetian academies has led to these institutions being interpreted through the lens of libertine counterculture, and to their modernity being associated with subversiveness and transgression<sup>91</sup>. However, scholars have also had to grapple with the image of literary academies as old-fashioned, "rhetorical", absolutist Baroque organizations. Such dichotomous assessments have created a distorted image of literary academies, an image that stands in the way of a fuller understanding of the key role they played in forging an early modern intellectual culture that was at once mainstream and elite.

Boschini's *Carta* can provide the basis for a sophisticated reassessment of the cultural importance of early modern literary academies. But how exactly did the process at the foundation of the work – namely, the forging of hybrid knowledge by transposing concepts from one discipline to another – constitute "modernity" in the context of seventeenth-century Venice? Rather than being the product of a counterculture that rejected prevailing norms, its modernity lies in its situation within a long-term historical process. Ultimately, Boschini's uniquely hybridized art historical discourse, rooted in the culture of specific Venetian institutions, incorporated art theoretical, alchemical, and literary epistemic systems in a way that allowed him to analyze a hitherto largely unexplored aesthetic phenomenon: the strong effect that art has on its beholder.

<sup>90</sup> Burke, Hybrid Renaissance, cit. (see note 10), p. 4.

<sup>91</sup> See for example Aikema, *Valori incerti, saperi precari*, cit. (see note 17), pp. 165-175; M. Mulsow, *Für eine Kulturgeschichte der Wahrheit: Pietro della Vecchia und die Accademia degli Incogniti*, "Mitteilungen des SFB 573", 1, 2006, pp. 9-20.





1. Title page of Marco Boschini's La Carta del Navegar Pitoresco, Venice 1660

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 217





2. Title page of the 1688 edition of Lorenzo Lippi's *Il Malmantile Racquistato* 



3. Title page of Dario Varotari's *Il Vespaio Stuzzicato*, Venice 1671

218 EVA STRUHAL





4. Jacopo Bassano, Baptism Saint Lucilla, 1575, Bassano del Grappa, Museo Civico

NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY 219







### APPARATI EFFIMERI A BRESCIA TRA IL 1590 E IL 1690. CENT'ANNI DI *FESTIVAL BOOKS* E DI APPUNTI PER I POSTERI

Ephemeral apparatuses in Brescia between 1590 and 1690. One hundred years of festival books and notes for posterity

Francesco Baccanelli

The purpose of this article is to examine festival books and event memoirs written in Brescia between 1590 and 1690, showing how they describe ephemeral apparatuses, paintings, sculptures and decorations. Il sontuoso apparato fatto dalla magnifica città di Brescia nel felice ritorno dell'illustre et reverendissimo vescovo suo il cardinale Morosini, written by Publio Fontana and accompanied by a series of etchings by Leone Pallavicino, contains a detailed description, with precise documentation of iconography and inscriptions, of the six temporary triumphal arches constructed in Brescia in 1590 to welcome cardinal Giovan Francesco Morosini. Essequie fatte all'illustrissimo signor conte Lucretio Gambara (1602), Relazion delle allegrezze bresciane per la creazion del serenissimo Marc'Antonio Memmo al principato di Vinezia (1612) and the festival books about the processions with the treasure of the Holy Crosses (1663, 1683) pay more attention to step-by-step unfolding of ceremonies, but their reports also offer us important information about artistic elements. La conchiglia celeste, written by Franciscan preacher Giovanni Battista Fabri and issued in Venice in 1690, is an unusual publication, which combines the genre of the festival book with that of the encomiastic literature. Embellished with engravings by Isabella Piccini, it deals with a Marian procession in Brescia and mentions many interesting paintings and sculptures.

220 ABSTRACT



### DA «GOETHE-MALER» A «NEAPOLITANER». RIFLESSIONI SULLA FORTUNA CRITICA DI WILHELM TISCHBEIN IN ITALIA

From "Goethe-Maler" to "Neapolitaner". Considerations on the critical reception of Wilhelm Tischbein in Italy

Giulio Brevetti

The Italian studies on the German painter Wilhelm Tischbein – but we should actually say Neapolitans studies because they focus almost exclusively on the period spent in the shadow of Vesuvius and largely conducted by Neapolitan scholars – have marked by a long misunderstanding and, in some cases, by a real removal due to ostracism towards the neoclassical language, that of the Italian Tischbein. Therefore, reconstructing and analyzing the Italian studies on the German painter necessarily involves crossing and retracing those on neoclassicism *tout court*, and southern specifically. Starting from the first speculations by Benedetto Croce in 1897, the essay traces the main interventions on the painter, negative for the most of the Twentieth century, up to the most recent contributions in which a Masonic interpretation of his figure and some of his works is offered.





# NAVIGATING SEVENTEENTH-CENTURY VENETIAN ART HISTORY: LANGUAGE, PLACE, AND ALCHEMY IN MARCO BOSCHINI'S *LA CARTA DEL NAVEGAR PITORESCO*

Eva Struhal

This article analyzes the literary and art historical choices made by Marco Boschini (1602-1681) in his *Carta del Navegar Pitoresco* (Venice, 1660). It places the author and his work in the cultural context of the two eminent Venetian literary academies with which he was affiliated, namely the Accademia Delfica and the Accademia de' Incogniti. A painter, engraver, cartographer, and vendor of glass pearls, Boschini embodied the hybrid intellectual culture associated with such institutions in seventeenth-century Italy. Among other things, this culture was reflected in his decision to write the *Carta* in the Venetian vernacular and to engage with disciplines such as literature and alchemy. The work therefore provides an ideal vehicle for investigating the influence of literary academies on early modern intellectual culture.







## CRITICA E STORIOGRAFIA











#### SULLA MORALITÀ DELL'ARTE: LA CRITICA DI CARLO VOLPE\*

Lavinia Amenduni

Nel 1983, all'interno di quella grandissima impresa editoriale che è la Storia dell'arte italiana curata da Giovanni Previtali e Federico Zeri, veniva pubblicato il saggio di Carlo Volpe Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito". In questo denso lavoro Volpe riprende la citazione vasariana sulla «pittura dolcissima e unita» dalla Vita di Stefano<sup>2</sup>, tramutandola in una efficacissima e poetica metafora: quella di una serie di artisti i quali, pur attraversando momenti e luoghi culturali diversi del Trecento, percorrono lo stesso cammino artistico e filosofico. Si tratta, secondo l'impostazione del saggio, della corrente giottesca più autentica e florida proprio perché diversa, seppur ispirata, dall'arte del maestro; gli artisti che segnano le tappe della «terza maniera» assorbirono una specifica poetica di Giotto per poi affrancarsi dalla sua ombra, mentre i suoi seguaci più ortodossi, ma proprio per questo più inclini a cristallizzarsi nel formulario giottesco, disegnavano una parabola decadente nella capitale toscana. Scrive infatti Volpe che Giotto «non ebbe soltanto allievi pedissequi, o di un po' greve rigore mentale, come il fedelissimo Taddeo Gaddi. [...] Giotto ebbe bensì seguaci assai più indocili e di inquieto sentire, dai quali ha inizio la diversione "naturale" e narrante, come si vede nel transetto di Assisi; intensamente coloristica e teneramente ornata»<sup>4</sup>: questi sono Maso di Banco<sup>5</sup>, Puccio Capanna, Stefano fiorentino e Giottino, ma anche

- <sup>\*</sup> Desidero ringraziare per il loro prezioso sostegno Alessandro Volpe e Ulrich Pfisterer. La mia riconoscenza va anche a Mario Cobuzzi che mi ha pazientemente consigliata in tutte le fasi di stesura di questo lavoro.
- 1 C. Volpe, Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito", in Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento, I, Dal Medioevo al Quattrocento, a cura di F. Zeri, Torino 1983, pp. 229-304.
- 2 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, appresso i Giunti, in Fiorenza 1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1987, p. 130.
- 3 La distinzione in tre tendenze della pittura della prima metà del Trecento si trova nella *Vita di Giottino* nell'edizione torrentiniana. G. Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori,* in Firenze 1550, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1966-1987, p. 76. Si veda Volpe, *Il lungo percorso*, cit. (vedi nota 1), pp. 252 ss. per una disamina del passaggio.
  - 4 Ivi, p. 272.
- 5 È Roberto Bartalini, facendo riferimento al testo volpiano, a esprimere riserve sull'inserimento di Maso all'interno della "terza maniera", un'operazione critica che lascerebbe Maso in un «limbo irrisolto». Occorre però ragionare sulla questione tenendo sempre presente che la categoria della "maniera dolce e unita" nasce a posteriori rispetto agli artisti, al più presto con Vasari, per venire poi ulteriormente interpretata dalla critica del Novecento. Ogni nostro ragionamento dovrà dunque ricordare in ultima analisi la "libertà" dei pittori rispetto ai nostri schemi. Cfr. R. Bartalini, Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna, "Prospettiva", 77, 1995, pp. 16-35, in particolare p. 26 nota 5. Per Maso di Banco si veda anche il volume Maso di Banco. La Cappella di San Silvestro, a cura di C. Acidini Luchinat ed E. Neri



Giusto de' Menabuoi e Giovanni da Milano<sup>6</sup>. Il testo diventa occasione per rivedere datazioni e attribuzioni, e per discutere importantissime questioni della storia dell'arte del Trecento, come la recezione degli insegnamenti giotteschi in Lombardia e le conseguenze della peste a Firenze e Siena: snodi fondamentali, questi, nel dibattito intorno alla Toscana nella seconda metà del secolo e al presunto scadimento artistico a cui essa andò incontro<sup>7</sup>. Pur senza perdere mai di vista la convinzione di fondo circa la decadenza dell'arte fiorentina, comprovata, dal suo punto di vista, dall'innegabile predominio della scuola orcagnesca, Volpe insiste sulla complessità di una realtà tutt'altro che monolitica, intessendo una trama che vede il trasferimento delle correnti più vitali della pittura dal Centro al Nord Italia. In tal senso, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"* è anche esemplificativo della durevole complessità nell'inquadrare e valutare un periodo storico sicuramente diverso e meno rivoluzionario rispetto ai decenni che lo precedettero<sup>8</sup>, ma non per questo meno interessante e meritevole di studi approfonditi e liberi da pregiudizi<sup>9</sup>.

#### 1. La moralità della pittura

All'interno di questo esteso quadro teorico, ciò che preme evidenziare in questa sede è la tendenza, profondamente radicata nella critica di matrice longhiana<sup>10</sup>, a valutare i

Lusanna, Milano 1998; R. Bartalini, "Et in carne mea videbo Deum meum". Maso di Banco, la Cappella de' Confessori, e la committenza dei Bardi, "Prospettiva", 98-99, 2000, pp. 58-103.

- 6 Di seguito essenziali indicazioni bibliografiche sugli altri artisti menzionati. Per Puccio Capanna: Puccio Capanna, a cura di F. Cerri, Assisi 1989; per Stefano fiorentino: G. Ravalli, ad vocem Stefano di Ricco, detto Stefano fiorentino, in Dizionario biografico degli italiani, XCIV, Roma 2019; per Giottino: L. Bellosi, Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento, "Prospettiva", 101, 2001, pp. 19-40; per Giusto de' Menabuoi: F. Sorce, ad vocem Menabuoi, Giusto de', in Dizionario biografico degli italiani, LXXIII, Roma 2009; per Giovanni da Milano: Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 10 giugno-2 novembre 2008) a cura di D. Parenti, Firenze 2008.
- 7 Per una più recente riformulazione di questo periodo storico-artistico si rimanda ad A. Tartuferi, L'eredità di Giotto a Firenze, in L'eredità di Giotto: l'arte a Firenze tra 1340-1375, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 giugno-2 novembre 2008), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2008, pp. 17-38.
- 8 La formulazione in questi termini era stata offerta nel 1979 da Previtali, nel momento in cui evidenziava come principale caratteristica del secondo Trecento e sostanziale differenza rispetto alla prima metà una «vistosa diminuzione del tasso di cambiamento». Cfr. G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, I, *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, p. 30.
- 9 Si veda a questo proposito L. Bellosi, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 17, 1973, pp. 179-194, e Id., *Giottino e la pittura di filiazione giottesca*, cit. (vedi nota 6). Quest'ultimo intervento, dedicato a Carlo Volpe, è anche un commentario a *Il lungo percorso*.
- 10 Per una comprensione della complessa personalità di Roberto Longhi con particolare riferimento al suo ruolo nella definizione di critica, storia e connoisseurship in Italia si rimanda a: L'Arte di scrivere sull'arte: Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo, a cura di G. Previtali, Roma 1982; G. Briganti, Longhi oggi, "Letture in San Pier Scheraggio. Gli Uffizi. Studi e ricerche", 7, 1991, pp. 129-134; Il mestiere del conoscitore: Roberto Longhi, a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati e A. Galli, Bologna 2017.



fenomeni artistici attraverso una elusiva categoria apparentemente extra-artistica: quella della moralità. È Volpe stesso a riconoscere il debito verso il maestro quando, nella prima nota de *Il lungo percorso*, contestualizza la riscoperta longhiana delle aree più periferiche dell'arte italiana «il cui autonomo valore è oggi un elemento indispensabile anche per l'intendimento di forze intellettuali e morali, ossia non soltanto artistiche, di tutto il Trecento italiano» 11. Più avanti sottolineerà anche il ruolo fondativo di Vasari, che per primo lavorò nei termini di una «riconosciuta eticità e dignità filosofica dell'arte» 12. L'oggetto artistico e l'esperienza estetica a esso connessa vengono così investiti di nuovi valori; anzi, questa dimensione si configura addirittura come conditio sine qua non della buona arte, strumento indispensabile dell'artista al pari del pennello. Già scandagliando il testo, si noterà quanto spesso emerge il termine "morale": «Morali, assai prima che formali» sono i modelli che il Giotto della cappella Peruzzi trasmetterà a Masaccio<sup>13</sup>, morale è «l'autocrazia» giottesca, morale è la tensione creatrice della prima generazione di trecenteschi<sup>14</sup>. Cosa significhi realmente questo termine all'interno della critica volpiana è un quesito complesso che verrà affrontato a conclusione di questo testo; sarà d'aiuto però inquadrarne i presupposti filosofici all'interno di quella tendenza longhiana, trasmessa poi a molti suoi allievi, a prediligere le rappresentazioni del reale e del vero, cui conseguentemente veniva conferita maggiore dignità etica rispetto ad altre espressioni artistiche.

Questa preferenza, nel contesto tardomedievale che qui stiamo affrontando, era stata declinata da Volpe già nel 1969 intorno al pensiero francescano<sup>15</sup>. Non sorprende allora, ed era d'altronde già un *topos* (per quanto problematico) nella storiografia artistica, che la decorazione pittorica della basilica di Assisi venisse celebrata come espressione del legame tra elaborazione filosofica e rivoluzione artistica. Si leggano ad esempio le bellissime parole con cui Volpe descrive la pittura di Puccio Capanna: «lo guida altresì il sentire vissuto di una *pietas* che è tanto svincolata da astrattezze iconografiche e teologali da sembrare l'incarnazione di una religione più umile, e insieme ben più altamente amorosa. Una religione perciò più propensa alla stessa tradizione francescana»<sup>16</sup>. Puccio è per Volpe colui che più di tutti incarna la ricerca più autentica della natura, e il critico collega questa riscoperta ancora tutta medievale del dato di natura all'Umanesimo che sarebbe fiorito di lì a poco. Secondo questa prospettiva, la primitiva matrice filosofica che avrebbe nutrito la *Weltanschauung* moderna non poteva che nascere ad Assisi, una tesi che aveva trovato il suo promotore già in Henry Thode, il

<sup>11</sup> Volpe, Il lungo percorso, cit. (vedi nota 1), p. 233 nota 2.

<sup>12</sup> Ivi, p. 256.

<sup>13</sup> Una recente disamina della vicenda critica e storiografica della cappella si trova in A. Monciatti, «E ridusse al moderno». Giotto gotico nel rinnovamento delle arti, Spoleto 2018, in particolare pp. 1-63.

<sup>14</sup> Volpe, Il lungo percorso, cit. (vedi nota 1), pp. 255, 266, e 271.

<sup>15</sup> Id., La formazione di Giotto nella cultura di Assisi, in Giotto e i giotteschi in Assisi, Assisi 1979<sup>2</sup>.

<sup>16</sup> Id., Il lungo percorso, cit. (vedi nota 1), p. 278.



quale dichiarava, nel titolo della sua opera (1885), che alle origini del Rinascimento stava proprio San Francesco<sup>17</sup>: è dal francescanesimo delle Laudes Creaturarum e del rasoio di Ockham, affermava lo storico dell'arte tedesco, che prese avvio quel realismo naturale ed empirico destinato ad assumere un'importanza fondante per i secoli a venire, e nei fenomeni artistici del Trecento italiano, a partire dallo stesso Giotto della Basilica superiore, questa "rivoluzione" teologica (che è come dire, per quel secolo, anche scientifica e gnoseologica) trovò la sua adeguata controparte estetica. Torniamo alle parole di Volpe: «Che la lunga e ininterrotta traccia di cui qui si discute, e che nella pittura fiorentina indica, in pieno Trecento, l'intuizione mentale più moderna e sperimentale, sia massimamente rivolta a un recupero del colore, è da intendere anche riflettendo su ogni forma di naturalismo tardomedievale, laddove esso propiziava una tendenza di pensiero in qualche modo antimetafisico, e quindi neo-antico» 18. Se la corrispondenza tra qualità e moralità è supportata dalla rivoluzione filosofica avviata dal francescanesimo, un francescanesimo di cui Volpe seleziona le componenti più umane e laiche, essa si contrappone alla scolastica duecentesca, ed è da queste premesse che la "terza maniera" si distanzia dall'arte di Andrea Orcagna «che rispecchia la scolastica sclerosi e la sua esasperata astrattezza» 19. Il percorso del dipingere dolcissimo e unito

17 H. Thode, Francesco d'Assisi e le origini del Rinascimento in Italia, a cura di L. Bellosi, Roma 1993 (ed. orig. Berlin 1885). Va però sottolineata la problematicità e la parzialità di questa prospettiva, che non tiene conto dei progressi in campo naturalistico che erano stati avviati già nel Duecento tanto dal gotico francese quanto dalla cultura artistica federiciana nell'Italia meridionale, una critica che aveva già mosso Toesca nel 1906 recensendo Thode e ribadita da Bellosi nell'introduzione al Franz von Assisi. Volpe, come abbiamo visto, indugia in più di un'occasione nella presentazione di Assisi come sorgente naturalistica: d'altronde era tipica della scuola longhiana l'attenzione maggiormente (ma non esclusivamente) diretta alle esperienze pittoriche piuttosto che a quelle scultoree, e tendenzialmente muta sull'arte dell'Italia meridionale. Cfr. P. Toesca, Recensione a H. Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, "Rivista storica italiana", 23, 1906, pp. 54-59; L. Bellosi, *Prefazione* a H. Thode, Roma 1993, pp. IX-XX. Circa il naturalismo gotico e l'impatto di questo per lo sviluppo dell'arte italiana tra Duecento e Trecento, indispensabili sono i testi di Cesare Gnudi raccolti in Id., L'arte gotica in Francia e in Italia, Torino 1982. Gnudi inoltre non si limita a evidenziare il ruolo dell'Île-de-France per il futuro sviluppo dell'arte italiana da Nicola Pisano a Giotto, ma, esattamente come Volpe, indugia spesso sulla dimensione spirituale di questo rinnovamento. Per l'arte federiciana si rimanda a Federico II e l'arte del Duecento italiano, atti della terza settimana di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma, 15-20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, Galatina 1980, e a Federico II. Immagine e potere, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio-17 aprile 1995), a cura di M.S. Calò Mariani e R. Cassano, Venezia 1995.

18 Volpe, *Il lungo percorso*, cit. (vedi nota 1), p. 259, nota 5. Qui Volpe inoltre sottolinea giustamente come i concetti di classicismo e naturalismo non fossero nel tardo Medioevo percepiti come antitesi, una polarizzazione, questa, che avrà luogo nella modernità raggiungendo il suo culmine nelle Accademie di Sette e Ottocento. La questione era già stata toccata dal nostro in Id., *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno (Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248, ora *La pittura del Trecento in Emilia e in Romagna*, in Id., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna*, *Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati, Modena 1993, pp. 11-27, in particolare pp. 13-14.

19 Ivi, p. 258. La contrapposizione tra francescanesimo e scolastica, soprattutto per quanto concerne la riscoperta della natura, è un'altra questione che non andrebbe presa alla leggera e che comporta numerosi rischi di generalizzazione e di una cristallizzazione su un contrasto in realtà inesistente o comunque molto sfocato, se si ricorda che molta della scolastica tarda fu di matrice francescana. Piuttosto, mi pare che qui Volpe identifichi la scolastica con il più specifico tomismo, con il quale effettivamente diversi filosofi francescani si scontrarono.



non è lastricato dunque solo di conquiste tecniche e di sensibilità estetiche: esse sono indissolubilmente legate a una dimensione densa di valori etici, spirituali e umani; ed è solo in questi termini che è possibile comprendere «la condizione che all'arte è propria: sempre incerta o in bilico tra l'etico e l'estetico; fra la qualità della forma e di ciò che la muove, ovvero che essa intende esprimere»<sup>20</sup>.

Un'impostazione critica, questa, che accompagna Volpe nel corso di una riflessione di lunga durata: tornando ad esempio all'intervento del 1969, che guardava all'estremo opposto della vicenda giottesca, agli esordi cioè del giovane maestro nella basilica superiore di Assisi, già qui Volpe scorgeva gli albori di una nuova forma dell'intelletto e della morale, e già utilizzava lo stesso linguaggio appassionato: «si intrecciano così [...], con un profondo respiro vitale, l'ardore morale che cerca la verità esplorando la realtà naturale, la tenerezza delle estasi e la lucida necessità della ragione, lo spirito del mondo medievale e del suo sopra-mondo in una nuova misura mistica che non contrasta con una esigenza di chiarezza mentale che lentamente si riconquista; misurata infatti in uno spazio lucente, che ha profondità concrete e sempre più esistenziali, pari alla consapevolezza di tanto vitale e umana rinascita»<sup>21</sup>. Leggendo il commosso entusiasmo con cui Volpe saluta i primi passi di Giotto si comprende allora anche la dichiarazione secondo cui per l'avvento del Rinascimento ancora più importante della riscoperta dell'antichità fu il dialogo con i più alti lasciti giotteschi, tanto nello stile quanto nel contenuto "umano".

Tornando a Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito", il momento che più concretizza questa misura critica ed etica arriva a metà saggio; Volpe ha constatato che la Firenze di metà secolo la darà vinta allo stile orcagnesco, ma anticipa la rivincita che la maniera dolce e unita avrà nel più lungo arco storico, rivincita che assume anche i tratti di una vittoria filosofica: «Gli artisti che furono storicamente da quella parte, alla lunga vincente, sembrano dirci che se una verità di matrice temporale e legata alla dolcezza della vita si rianima nel prodigio della pittura, ciò accade sempre grazie alla sincerità del linguaggio atto a dar respiro alle poetiche del "naturale", a dispetto di qualsivoglia schema formale e paradigma astratto. Era soltanto per tal via che si raggiungeva l'obiettivo, già ambitissimo nelle civiltà antiche, di "imitare" e intendere la totalità dell'essere con i mezzi conoscitivi del vedere. Anche il "visibile parlare" dell'arte figurativa del Trecento, come di ogni altro secolo, sembra soggiungere che non è già l'inganno dell'occhio che, con l'imitazione, l'artista persegue, ma che di lì incomincia una muta perorazione per interrogare ogni volta il mistero del rapporto fra l'uomo e il mondo, dando forma alle più vibrate indagini del sentire e del volere»22.

SULLA MORALITÀ DELL'ARTE 229

07/02/22 11:53





<sup>20</sup> Ivi, p. 248.

<sup>21</sup> Id., La formazione di Giotto, cit. (vedi nota 15), p. 59.

<sup>22</sup> Id., Il lungo percorso, cit. (vedi nota 1), pp. 260-261.



A conferma e ulteriore chiarimento di tale prospettiva, risulterà utile leggere con attenzione anche i passaggi dedicati all'antagonista della vicenda dolce e unita, appunto quel giottismo "orcagnesco" che tanto successo avrebbe incontrato a Firenze. Infatti, se la tenerezza epidermica dei giotteschi della terza via rifletteva la loro dignità, la pittura di Andrea Orcagna e degli altri «madonnari sgradevoli e ottusi» <sup>23</sup> evidenziava, agli occhi di Volpe, la pochezza umana del suo autore, palesando «il limite dei suoi contenuti, che sono tutt'uno col limite morale e mentale, ovvero artistico» <sup>24</sup>.

Dal punto di vista stilistico l'accusa all'Orcagna si condensa nella critica all'eccessivo grafismo, che contiene le figure in un contorno marcato e graffiante, contrario a ogni tentativo di definizione cromatica della figura: «il trionfo del disegno su ogni altro principio dell'arte. "Disegno" sarà astratto profilo che appiattisce lo schema e la valenza formale della composizione [...]; "disegno" sarà il partito dei chiari e degli scuri, netto e scandito, quasi senza mezzi gradi; "disegno" sarà infine l'ultimo dettaglio, l'ultimo capello e l'ultimo ciglio, convertendo il profondo spessore degli effetti cromatici e luminosi della tavolozza giottesca e di Maso nel lucido involucro plastico affilato da una linea sempre di taglio»<sup>25</sup>. Quello della (ri)valutazione dell'arte di Orcagna così come degli altri Cione è un tema che esula l'obiettivo di questo saggio; ma è opportuno notare, per offrire un'analisi complessiva del saggio di Volpe, come il manicheismo della condanna volpiana dei Malerplastiker, per usare la celebre espressione di Osvald Sirén<sup>26</sup>, non isolata ma anzi particolarmente indicativa di un lungo giudizio sfavorevole, ne abbia grandemente limitato la comprensione per molto tempo. La persistenza delle opinioni, nonché della stessa terminologia volpiana, si riscontra ancora nel 1994, allorché Bellosi afferma che a Orcagna mancò la «statura morale» per proseguire il discorso masesco avviato negli anni giovanili<sup>27</sup> (e la pubblicazione ragionata della prolusione a distanza di sette anni, nel 2001, non fece cambiare idea allo studioso fiorentino). Ancora nel 2003 Boskovits, proponendo inediti confronti tra gli ormai celebri frammenti del Museo dell'Ospedale degli Innocenti spesso attribuiti a Giottino e gli affreschi di Nardo di Cione nella cappella Strozzi di Mantova, riconosceva infatti di muoversi su un terreno minato, e suggeriva con una certa timidezza una necessaria revisione critica a favore di Orcagna e della Firenze di metà Trecento<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> Ivi, p. 247.

<sup>24</sup> Ivi, p. 242.

<sup>25</sup> Ivi, p. 258. Cfr. con quanto scriveva nel 1959 sul «demone antico del disegno, quello che ha serpeggiato fra alternative secolari della nostra storia artistica, trascinando alle più nobili come alle più ignobili dannazioni». Id., *Note sull'arte d'oggi*, "Arte antica e moderna", 3, 1960, pp. 204-211, in particolare p. 209.

<sup>26</sup> O. Sirén, Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei, Leipzig 1908, pp. 63 ss.

<sup>27</sup> Bellosi, Giottino e la pittura di filiazione giottesca, cit. (vedi nota 6), p. 36.

<sup>28</sup> M. Boskovits, Ancora su Stefano fiorentino (e su qualche altro fatto pittorico di Firenze verso la metà del Trecento), "Arte Cristiana", 41, 816, 2003, pp. 173-180, in particolare p. 175. A dire il vero mi pare che qui Boskovits pecchi di eccesso di prudenza, in quanto Nardo di Cione era tenuto in considerazione ben diversa tanto da Longhi quanto da Volpe. Per Andrea Orcagna si veda anche D. Parenti, Studi recenti su Or-



Volpe non era stato il primo a esprimersi con tale acredine nei confronti degli orcagneschi. Già nel 1951 Longhi, presentando il suo Stefano (ovvero Puccio Capanna) come il campione del dipingere unito, aveva poi indicato in Orcagna e Andrea da Firenze «il contrario dell'unione»<sup>29</sup>, e anche nel 1959, in Qualità e industria in Taddeo Gaddi, era tornato a guardare al declino artistico di buona parte dell'arte fiorentina, vedendovi uno scadimento morale, «un soggiacere "in nome di Dio e di guadangnio" all'industria pura e semplice<sup>30</sup>, sottintendendo così la superiorità dell'universo etico proto-umanistico rispetto alla morale dogmatica veicolata dalle immagini idolatre e trascendenti<sup>31</sup>. L'intero saggio su Taddeo offre in realtà numerosi spunti che potranno illuminare la complessità del problema, a partire dal titolo stesso. Infatti, Longhi ripercorre varie tappe della produzione gaddiana verificando come a momenti molto alti, complice la vicinanza a Maso di Banco, segua a suo avviso una ricaduta stilistica e morale, in cui la sensibilità poetica svanisce rivelando solo lo scheletro di una perizia tecnica<sup>32</sup>; e i concetti di "qualità" e "industria" esemplificano proprio tale bipolarismo gaddesco. Fu Mauro Lucco a sottolineare poi l'importanza della "qualità" nella trama lessicale e concettuale tanto di Longhi quanto di Volpe, un termine imbevuto di riferimenti polisensi e che mirava a definire allo stesso tempo valore estetico e portata spirituale dell'opera<sup>33</sup>.

Il declassamento dell'Orcagna da parte di Volpe è dunque il risultato di una presa di posizione radicale, dettata dalla precisa narrativa del dipingere dolce e unito e dalla messa in moto dell'equivalenza etica-estetica e, come avremo modo di approfondire più avanti, uno dei punti più problematici del saggio volpiano.

Una questione su cui è altrettanto difficile seguirlo è la separazione tra il cosiddetto secondo maestro di Chiaravalle, autore delle scene più alte delle *Storie della Vergine* presso l'abbazia milanese, e il pittore della perduta *Assunzione* del Camposanto pisano<sup>34</sup>. Se da una parte ritengo giusto accogliere lo stimolo volpiano nel negare un chiaro

cagna e sulla pittura dopo la peste nera, "Arte Cristiana", 89, 806, 2001, pp. 325-332. Interventi più recenti sono quelli di G. Ravalli, L'egemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella, in Santa Maria Novella. La basilica e il convento, I, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 157-246 e Id., Rileggere Ghiberti: Stefano fiorentino, Orcagna e altri fatti pittorici a Santa Maria Novella, in Ricerche a Santa Maria Novella. Gli affreschi ritrovati di Bruno, Stefano e gli altri, a cura di A. Bisceglia, Firenze 2016, pp. 145-172.

- 29 R. Longhi, Stefano Fiorentino, "Paragone", 13, 1951, pp. 18-40, ora in Id., Opere Complete, VII, Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale: 1939-1970, Firenze 1974, pp. 64-82, in particolare p. 80.
- 30 Id., Qualità e industria in Taddeo Gaddi, "Paragone", 111, 1959, pp. 3-12, ora in Ivi, pp. 85-101, in particolare p. 100.
- 31 Sulla cristallizzazione delle immagini di metà Trecento e sulle influenze dello spirito religioso di quei decenni, si veda naturalmente M. Meiss, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera: arte, religione e società alla metà del Trecento*, a cura di B. Toscano, Torino 1982 (ed. orig. Ann Arbor 1951).
- 32 Per una ricognizione dell'opera di Taddeo Gaddi si rimanda a A. Ladis, *Taddeo Gaddi, Critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia 1982; invece per il rapporto tra Taddeo e Maso, con particolare riferimento alla cappella Bardi e con bibliografia precedente, si veda Monciatti, «*E ridusse al moderno*». cit. (vedi nota 13), pp. 248-264.
  - 33 M. Lucco, Carlo Volpe e Pietro Lorenzetti, in C. Volpe, Pietro Lorenzetti, Milano 1989.
  - 34 Volpe, Il lungo percorso, cit. (vedi nota 1), pp. 291-292.





tratto fiorentino ai due affreschi o per lo meno nel sottolineare la problematicità di una questione altrimenti considerata risolta dalla critica moderna, la decisa attribuzione della Vergine di Chiaravalle e quella di Pisa a due artisti differenti in personalità e provenienza appariva già a Bellosi come difficilmente comprensibile<sup>35</sup>. Non ritrovando in queste opere, pur riconoscendone le qualità, quella morbida e calda dolcezza che costituisce il cuore del saggio del 1983 Volpe le recide dalla sua narrativa, recidendone anche il legame stilistico e l'affinità psicologica che la critica precedente e successiva vi ha unanimemente riscontrato: e dunque, se per il critico l'Assunta pisana è da iscrivere proprio al clima pisano del quinto decennio, la Vergine di Chiaravalle si risolve invece in un'interpretazione schiettamente locale, "padana", elegantissima quanto indipendente dall'asse fiorentino-lombardo e dal naturalismo da esso promosso.

La passione per il naturalismo lombardo e per le sue manifestazioni dal Trecento in poi può essere vista infatti come uno dei nodi portanti dell'attività di Carlo Volpe<sup>36</sup>, un naturalismo che il critico bolognese perseguì anche in altri campi della sua ricerca, arrivando a scorgerlo in contesti apparentemente distantissimi, come l'arte informale a lui contemporanea<sup>37</sup>. È vero che con il graduale imporsi negli anni di forme artistiche quali la concettuale, la performativa o l'istallazione, che abolivano la forma e l'atto pittorico tradizionale<sup>38</sup>, Volpe si indirizzò sempre di più verso lo studio dell'arte "antica"; purtuttavia per tutti gli anni sessanta lo troviamo impegnato, seppure a intermittenza sempre più larga e con scritti lampo d'occasione, con Piero Ruggeri e Arshile Gorky alla Biennale, con Philip Guston, Antonio Saura, Ennio Morlotti, Renato Guttuso (di cui dipinge un ritratto eroico e appassionato, non dimentico dei risvolti sociali e politici), Osvaldo Licini e Franz Radziwill<sup>39</sup>. Come è possibile allora parlare di realismo con coerenza di fronte a opere, artisti, contesti tanto diversi? Innanzi tutto, i contemporanei di cui si occupa Volpe sono tutti caratterizzati ai suoi occhi da un rapporto vitale con la grande tradizione europea, e in tal modo si delinea un filo rosso che corre ininter-

<sup>35</sup> Bellosi, Giottino e la pittura di filiazione giottesca, cit. (vedi nota 6), pp. 28-30.

<sup>36</sup> Indicativo, pur nella sua brevità, è il saggio dedicato all'anonimo noto come Maestro del 1302. C. Volpe, *Il 'Maestro del 1302*', "Arte antica e moderna", 2, 1958, pp. 145-149, ora in Id., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna*, cit. (vedi nota 18), pp. 33-37.

<sup>37</sup> C. Volpe, *L'informale: ribellione e smarrimento*, "Il Verri", 3, V, 1961, ora in *L'informale*, a cura di M. Passaro, Milano 2010, pp. 164-166.

<sup>38</sup> Si rimanda a R. Barilli, Volpe e l'arte contemporanea, "Paragone", 743-745, 2012, pp. 72-82.

<sup>39</sup> C. Volpe, XXXI Biennale internazionale d'arte di Venezia, "Arte antica e moderna", 18, 1962, pp. XVIII-XXVII; di Piero Ruggeri Volpe torna a parlare nel 1967: Id., Mostra dell'opera recente di Piero Ruggeri, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione, 7-29 maggio 1968), Milano 1967; Id., Philip Guston, "Arte antica e moderna", 19, 1962, pp. XVII-XIX; Id., Antonio Saura, "Arte antica e moderna", 21, 1963, p. II; Id., Ennio Morlotti, Roma 1963; Id., Guttuso, "Arte antica e moderna", 25, 1964, pp. 8-10; Id., Mostra di Osvaldo Licini, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1° febbraio-9 marzo 1969), Bologna 1969; Id., Franz Radziwill, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Eunomia, dal 20 aprile 1971), Milano 1971; per il rapporto tra Volpe e Morlotti si veda anche C. D'angelo, Carlo Volpe e l'esperienza dell'arte contemporanea, in Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti, a cura di M. Pigozzi, Piacenza 2012, pp. 139-147.



rotto dalle forme più antiche di realismo alle sue manifestazioni più recenti; tuttavia, questo appunto non basterebbe da solo a individuare un legame convincente tra questo ampissimo ventaglio di esperienze artistiche. A tal proposito è Bruno Toscano a offrire uno spunto illuminante quando definisce il realismo come inteso da Volpe una «qualità interiore» dell'artista e, di riflesso, del critico stesso<sup>40</sup>: così, per mezzo di questo realismo interiorizzato, manifestazione più autentica di un *ethos* profondo, il cieco del *Dialogo tra il Caravaggio e il cieco* riesce a "vedere" le opere dell'artista lombardo<sup>41</sup>, e Volpe critico militante a intravedere lampi di reale nelle opere informali, seguendo in questo percorso Francesco Arcangeli e la sua tesi dell'«ultimo naturalismo»<sup>42</sup>.

Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito" si concentra sulla macromanifestazione stilistica di un'epoca, costituita da diversi artisti, legati da un comune sentire; tuttavia, il discorso volpiano non si ferma a un livello di "storia delle idee", e anzi, nel suo testo i vari Puccio Capanna, Giottino e Maso diventano eroi attivi e coscienti della rivoluzione stilistica e valoriale. Il ruolo degli artisti in quanto protagonisti consapevoli risulterà ancora più evidente osservando un altro dei nuclei più importanti dell'attività di Volpe, quello dell'arte senese e dei Lorenzetti in particolare. Con Pietro Volpe intesse durante tutta la sua carriera un dialogo meditato e affettuoso, dalle cui pieghe più personali emerge una caratterizzazione psicologica che sa quasi di Romanticismo: nella monografia sul pittore, elaborata dalle dispense universitarie 1974-1975 e pubblicata postuma nel 1989, il critico si concentra infatti su quella sua nobile introspezione che lo porta a esplorare le note più drammatiche delle *Storie della Passione* di Assisi; quello del transetto sinistro è «il Pietro di misura profetica ed eroica» dentro il quale, rispetto alla lucida serenità giottesca, domina «il respiro grave di un'anima oscuramente tormentata e minacciata» de minacciata della dispense universitarie e minacciata della e minacciata e m

Allo stesso tempo, con l'ausilio di un'attenta filologia, Volpe ripercorre la rivolta di Muzio di Francesco, che dal 1319 al 1322 comandò una violenta guerriglia anti-papale nell'assisano, attraendo nella sua orbita il vescovo di Arezzo Guido Tarlati, di simpatie ghibelline; la ricostruzione storica si rende necessaria per verificare l'accuratezza della datazione del transetto meridionale, ma diviene anche occasione per tingere la vita di Pietro di fatti ricchi di riflessioni politiche, etiche e spirituali: «il seguito di quell'esperienza nutrita dagli echi morali dei giorni vissuti nella Arezzo ghibellina in rivolta







<sup>40</sup> B. Toscano, Coerenza e varietà nell'amore per l'arte, "Paragone", 743-745, 2012, pp. 100-110, in particolare p. 103.

<sup>41</sup> C. Volpe, Dialogo del Caravaggio e di un cieco, "Paragone", 23, 1951, pp. 53-57.

<sup>42</sup> F. Arcangeli, Gli ultimi naturalisti, "Paragone", 59, 1954, pp. 29-43 e Id., Una situazione non improbabile, "Paragone", 85, 1957, pp. 3-45.

<sup>43</sup> Volpe, *Pietro Lorenzetti*, cit. (vedi nota 33), p. 44. Per una ricognizione su Pietro Lorenzetti si veda A. Monciatti, *Pietro Lorenzetti*, "eccellente pittor sanese", in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2002, pp. 13-117, e M. Becchis, *Pietro Lorenzetti*, Milano 2012.

<sup>44</sup> Ivi, p. 25.



prosegue con esasperata coerenza nel cinereo Golgota della *Deposizione* di Assisi, e negli altri spogli drammi narrati nelle ultime *Storie*, come un memoriale, in figura, che più eloquente non potrebbe essere, dei giorni disperati in cui Assisi [...] tentava di affermare la propria volontà di autonomia politica e di riforma etico-religiosa». E dopo aver suggerito che è in eventi del genere che vanno visti i primi annunci delle lotte democratiche dell'epoca moderna, continua: «il tragitto spirituale che Pietro percorre sembra toccare il fondo dei problemi e delle urgenze più sentite della cultura contemporanea. [...] Una nota personalissima di dichiarata ansietà morale risponde con umana passione alle invocazioni dolorose della vita di quei giorni. Valori di sentimenti vissuti, di tragedia sofferta nel ripensamento dell'opera premono sulle radici profonde dei suoi contenuti – i primi che dobbiamo saper cogliere per dare un senso e un interesse storico, cioè reale, ai valori formali [...]»<sup>45</sup>.

Questo è un passaggio importante: contestualizzazione storica e riflesso esistenziale sono i due fuochi intorno a cui si può dare un senso al discorso sull'arte e sulla sua forma, affinché essa non si riduca a "metastoria" (e ricordiamo l'astio che Volpe aveva ereditato da Longhi per il discorso meramente teorico e filosofico<sup>46</sup>), ma rimanga sempre ancorata al dato storico e umano: «[...] si rammenti che non si evolvono e "divengono" soltanto le forme, ma prima delle forme l'uomo calato nella storia, che a noi interessa cercare come promotore di quel divenire, ovvero come protagonista irrinunciabile di una storia di cui le opere d'arte sono lo specchio sempre seducente.» E «si rammenti ancora che quella seduzione, al di là della pelle dell'arte, è talvolta invece voce dirimente e persino tragicamente rivelatrice; e sempre per una inappagante ermeneutica, per chi veda o tenti di cogliere il muto discorso della vicenda umana che internamente vi si cela»<sup>47</sup>. Pietro arricchisce le sue Storie della Passione di una vivissima dignità esistenziale, e Volpe non ha dubbi circa il fatto che questa capacità introspettiva venga al pittore non solo da un'innata superiorità mentale e spirituale rispetto all'uomo comune (ed eccolo allora definito «arcano rapsodo» e «antico profeta» 48), ma anche da una costante riflessione sui drammatici eventi storici che accadevano intorno a lui, così da offrire una «testimonianza esistenziale e filtro di storia affinché si accresca il senso e la dimensione di un approdo fatale dei fatti umani»<sup>49</sup>.

Il Pietro di Volpe non si mostrò chiuso a fecondi contatti con il mondo giottesco, un tema, quello dello scambio tra Firenze e Siena, che era stato trattato dal giovanissimo critico già nel 1951, nel suo esordio su "Paragone" <sup>50</sup>, e che non sarà scevro di ripen-

<sup>45</sup> Ivi, p. 38.

<sup>46</sup> Si veda R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, "Paragone", 1, 1950, pp. 5-19, ora in Id., *Opere complete*, XIII, *Critica d'arte e buongoverno*, 1938-1969, Firenze 1985, pp. 9-20.

<sup>47</sup> Volpe, Pietro Lorenzetti, cit. (vedi nota 33), p. 57.

<sup>48</sup> Ivi, p. 52.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Id., Ambrogio Lorenzetti e le congiunzioni fiorentine-senesi nel quarto decennio del Trecento, "Pa-



samenti nel corso della carriera di Volpe, soprattutto se si pensa al gioco di influenze tra Pietro e Maso, stabilito infine nel senso di credito del primo verso il secondo<sup>51</sup>; ciononostante, il pittore senese rimase ai margini di quel mondo giottesco, esattamente come l'eclettico Maestro di Figline<sup>52</sup>, menzionato nelle primissime pagine delle dispense lorenzettiane per dimostrare la fallacia storiografica di una presunta "fiorentinità" omologatrice, e l'esistenza per contro di modalità eterodosse di recezione delle novità giottesche; una marginalità non solo artistico-espressiva, ma anche umana. Si noterà infatti che Volpe dipinge il grande anonimo con gli stessi attributi di Pietro; cosicché anche il Maestro di Figline è un solitario eroe-profeta mosso da «un'arcana possanza sacramentale, grave e pensosa di antichi valori», da «un occhio meno ragionante di Giotto ma assai più inquieto e immaginoso»<sup>53</sup>.

Anche un altro Pietro, originalissimo interprete tanto dell'insegnamento giottesco quanto degli umori locali, Pietro da Rimini, diviene un personaggio pensoso e malinconico, «inventore di forme pregne del pathos della propria profonda inquietudine»<sup>54</sup>.

ragone", 13, 1951, pp. 40-52; Id., Pietro Lorenzetti, cit. (vedi nota 33), pp. 21-22; queste pagine introduttive al Lorenzetti, e ricordiamo che il testo originale risale all'a.a. 1974-1975, sono riprese dall'intervento di poco precedente su Lippo di Benivieni; cfr. Id, Frammenti di Lippo di Benivieni, "Paragone", 267, 1972, pp. 6-12. Viene qui discusso quel "paragiottismo", secondo una definizione risalente almeno al 1937 con Coletti, che indica la presenza, già nella stessa Firenze, di percorsi creativi non ortodossi; un concetto che implicava la messa in crisi, o per lo meno in discussione, della categoria ottocentesca di scuola, e che veniva a Volpe da Longhi, il quale, anche quando si ritrovava a trattare di fenomeni più complessi ed estesi non smetteva mai di privilegiare il carattere individuale dell'artista. È questo un discorso ricorrente che Longhi, ad esempio, affrontava già nel 1928 nell'intervento su Giusto de' Menabuoi, e che mirava a una definizione delle espressioni più originali del Trecento, denunciando allo stesso tempo il rischio di un'eccessiva "messa a sistema". Se tutto è giottesco, affermavano sia Longhi (1928) sia Coletti (1946), niente lo è davvero. Rimane il fatto che Giotto resta il punto di riferimento nella razionalizzazione dell'arte Trecento: ed ecco che la critica si espresse variamente in termini di "paragiotteschi", "extragiotteschi", "antigiotteschi", accanto alla notissima nozione longhiana di "giotteschi di fronda". Si tratta di una questione non secondaria per comprendere sia la problematica varietà del Trecento italiano, sia le dinamiche della storia e critica d'arte che definiscono e di conseguenza condizionano il nostro intendimento di un secolo, di una corrente, o di un artista. Una ricognizione delle varie accezioni del termine "giottesco", partendo dalla mostra del 1937, è offerta da A. Monciatti, Gli usi di "giottesco" e la mostra del 1937 a Firenze, in Medioevo: Arte e storia, atti del convegno (Parma, 19-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 656-661. Cfr. L. Coletti, La mostra giottesca, "Bollettino d'Arte", 31, 1937-1938, pp. 49-72; Id., I Primitivi. I senesi e i giotteschi, Novara 1946, p. 5; R. Longhi, Frammenti di Giusto da Padova, "Pinacotheca", 1, 1928, pp. 137-152, ora in Id., Opere Complete, IV, Me pinxit e quesiti caravaggeschi, Firenze 1968, pp. 7-20; Id., Aspetti dell'antica arte lombarda, "Paragone", 101, 1958, pp. 3-25, ora in Id., Opere Complete, VI, Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento, 1934-1964, Firenze 1973, pp. 229-248. Si veda anche L. Bellosi, Buffalmacco e il trionfo della morte, Milano 2016 (ed. orig. Torino 1974), in particolare pp. 82-90.

- 51 Volpe, Pietro Lorenzetti, cit. (vedi nota 33), p. 42.
- 52 Per uno studio approfondito sul Maestro di Figline indispensabile è *Un Pittore del Trecento. Il Maestro di Figline*, catalogo della mostra (Figline Valdarno, 21 dicembre 1980-4 gennaio 1981), a cura di L. Bellosi, Firenze 1980; un recente intervento è quello di A. Tartuferi, *Il Crocifisso di Santa Croce nel percorso del Maestro di Figline*, "Città di Vita", 71, 2, 2016, pp. 191-206.
  - 53 C. Volpe, Ristudiando il Maestro di Figline, "Paragone" 277, 1973, pp. 3-33, in particolare pp. 8-9.

SULLA MORALITÀ DELL'ARTE 235

54 Id., La pittura riminese del Trecento, Milano 1965, p. 23. Di questo lavoro ha offerto una recente analisi Mario Cobuzzi, il quale fa i conti con la problematicità di un testo importante che, pur essendo naturalmente superato in alcuni aspetti, è ancora in grado di porsi come punto di riferimento metodologico: M. Cobuzzi, Un capolavoro complesso e inattuale: La pittura riminese del Trecento di Carlo Volpe, "Storia

ANNALI 2021 indd 235 (a) 07/02/22 11:53







Il legame spirituale tra i due Pietro, così come con i giotteschi dolci e uniti del 1983, è suggerita da una serie di espressioni che accompagnano le pagine centrali de La pittura riminese del Trecento: «ineffabile risonanza morale», «calore umano», «temperatura e dialettica di toni spirituali», «unita dolcezza di emulsioni colorate» 55. E si noterà da queste ultime espressioni che accanto a quelle qui sopra analizzate di carattere più filosofico, dove appunto i termini cardine sono "morale", "naturale", se ne trovano altre di ancora più sottile sensibilità poetica. Ricorre spesso per esempio, dai primi scritti al testo del 1983, il termine "biondo" per caratterizzare positivamente un artista o la sua opera. Ecco allora la «bionda alitante bellezza» del dittico eburneo della Pinacoteca ambrosiana, oscillante per Volpe tra Puccio e Giottino, e caratterizzato da un «tenerissimo respiro»<sup>56</sup>. Bionda è nuovamente la bellezza di Giottino, biondi sono gli impasti di Puccio «mossi da tenera febbre»<sup>57</sup>. E tornando all'intervento su Ambrogio del 1951, che seguiva quello su Stefano di Longhi, proprio di Stefano/Puccio Volpe descrive la «figurazione sciolta e diretta di corpi biondi e respiranti, di fiati d'ombra fra pelle e capelli, giovane naturalismo»<sup>58</sup>. Allo stesso modo il sottarco di Santa Chiara a Ravenna, decorato da Pietro da Rimini, è abitato da un'«umanità bionda e fiorente»59.

A conclusione di queste ultime annotazioni è inoltre opportuno tener presente che Volpe aveva accostato apertamente gli stilemi dei riminesi a quelli degli artisti dolci e uniti dei decenni successivi, coerentemente con le premesse discusse all'inizio di questo saggio circa l'indissolubile legame tra forma ed *ethos* e l'elevazione della pittura fusa, cromatica ed epidermica a manifestazione autenticamente morale; il tema è accennato più volte nel testo del 1965 e costituirebbe un interessante percorso per lo studio della pittura riminese, come indicato già da Anna Tambini e più recentemente da Mario Cobuzzi<sup>60</sup>.

della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A", 2018, pp. 453-469. A tale riguardo è rilevante anche quanto afferma Alessandro Volpe, e cioè che la moltiplicazione autoriale, che condusse alla distinzione di molti maestri anonimi a Pomposa, a Tolentino e a Bagnacavallo, poi ricondotti da Boskovits sotto l'ombrello di Pietro da Rimini, assumeva per Volpe, oltre a valenze chiaramente filologiche, una sorta di «necessità etica». Se la qualità pittorica è sintomo di caratura morale, eventuali cadute stilistiche equivalgono a corrispondenti cadute morali, una prospettiva che, in relazione a Pietro da Rimini, era per Volpe «intollerabile». A. Volpe, *Pietro da Rimini. L'inverno della critica*, Milano 2016, p. 117. Il concetto di «coerenza del genio» ricorre anche nel saggio del 1983. Volpe, *Il lungo percorso*, cit. (vedi nota 1), p. 255.

55 Id., La pittura riminese del Trecento, cit. (vedi nota 54), pp. 23-29.

56 Si veda la scheda di A. De Marchi in *Musei e Gallerie di Milano, Pinacoteca Ambrosiana*, 1, Milano 2005, pp. 137-139.

57 Volpe, Il lungo percorso, cit. (vedi nota 1), pp. 268, 260 e 295.

58 Id., Ambrogio Lorenzetti, cit. (vedi nota 50), p. 44.

59 Id., La pittura riminese, cit. (vedi nota 54), p. 27.

60 A. Tambini, *L'affresco del Giudizio di Sant'Agostino*, "Romagna Arte e Storia", 35, 1992, pp. 43-58; M. Cobuzzi, *Alcune considerazioni e una proposta attributiva per il Maestro dell'Arengo*, "Studi romagnoli", 69, 2018, pp. 359-367. Per una disamina della pittura riminese si veda anche A. Volpe, *Giotto e i riminesi*. *Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Milano 2002.



#### 2. Il ruolo del critico

Vorrei tirare le somme cercando di dare un senso a quanto ricavato finora e inserendolo in un discorso più esteso. Innanzi tutto, quali sono i limiti da tenere in conto per comprendere la figura di Carlo Volpe e il suo fondamentale contributo alla storia dell'arte italiana? Per comprenderlo sarà utile ripartire dalla recezione del saggio del 1983. A Carlo Volpe si riconosce il merito, come affermava Bellosi e ribadito da Tartuferi<sup>61</sup>, di aver insistito sulla scia di Longhi sull'importanza che Firenze mantenne tra il secondo e il terzo quarto del XIV secolo, una Firenze ancora vitale e in grado di produrre pittori di primo rango e che gli studi del Trecento, più concentrati sui rivoluzionari sviluppi della prima metà del secolo, avevano spesso trascurato. Il "percorso del dipingere dolcissimo e tanto unito" di Volpe proponeva perciò un antidoto allo «sviluppo interrotto» teorizzato da Previtali<sup>62</sup>. D'altro canto, l'immagine di una Firenze immobile e devitalizzata derivava, l'abbiamo visto, dalla severità con cui si guardava agli artisti più documentati e operanti nella città. Se la messa in ordine di fenomeni artistici complessissimi come la trasmissione di precetti estetici e filosofici dalla Toscana alla Lombardia, e di personalità tanto alte quanto misteriose è l'indubbio merito del saggio volpiano, ciò avviene anche tramite la creazione di una narrativa pericolosamente dicotomizzata a svantaggio di Andrea Orcagna, secondo un leitmotiv critico già impostato, tra gli altri, da Federico Zeri e Giovanni Previtali<sup>63</sup> e che Boskovits aveva già lucidamente denunciato nel 1971 in un intervento pubblicato nel Burlington Magazine (e forse è significativo che avesse scelto una rivista straniera)<sup>64</sup>. L'intervento dello studioso ungherese apre anche a un'altra problematica dell'approccio morale di Volpe: leggendone le ultime battute non si possono non notare le parole appassionate con cui Boskovits descrive la Crocifissione e l'Ultima Cena di Orcagna presso Santo Spirito a Firenze, capolavoro maturo che apre alla scoperta di una «new dimension of human dignity and spiritual strenght»65. Il riconoscimento della qualità di Andrea, e la sua conseguente nobilitazione etica, veniva portata nuovamente in campo nel 1981 da Anna Padoa Rizzo in una lunga disamina della produzione pittorica orcagnesca, riallacciandosi alle proposte di Luisa Becherucci<sup>66</sup> e affermando ripetutamente la dimensione morale del più celebre dei Cione. Sono numerose le espressioni utilizzate da Padoa Rizzo che si sovrappongono a

<sup>61</sup> Tartuferi, L'eredità di Giotto, cit. (vedi nota 7).

<sup>62</sup> Previtali, La periodizzazione della storia dell'arte italiana, cit. (vedi nota 8), pp. 27-28.

<sup>63</sup> F. Zeri, *Un'apertura per Giovanni Bonsi*, "Bollettino d'arte", XLIX, 1964, pp. 224-228, in particolare p. 226, dove si legge della «congenita sclerosi grammaticale» degli Orcagna; G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967, p. 129, che parla di «diffusione della merce a basso prezzo degli Orcagna».

<sup>64</sup> M. Boskovits, Orcagna in 1357 – And in Other Times, "The Burlington Magazine", 818, 1971, pp. 239-251.

<sup>65</sup> Ivi, p. 251.

<sup>66</sup> L. Becherucci, Ritrovamenti e restauri orcagneschi I e Ritrovamenti e restauri orcagneschi II, "Bollettino d'arte", 33, 1948, pp. 24-33 e 143-156.



quelle di Volpe con quasi totale coincidenza: «respirante plasticità» «tensione morale», «umano palpito vitale», «addolcita sensibilità umana», «solenne moralità», «impegno morale e civico»<sup>67</sup>. L'Orcagna della Padoa Rizzo è un artista coerente durante tutto il suo percorso ma in grado di rinnovarsi ai nuovi stimoli portati a Firenze da Giovanni da Milano e Giottino, mettendosi così al riparo da rischi di fossilizzazione e arcaismo.

Queste parole ci costringono a fare i conti con l'evidente rischio di liceità di questo schema interpretativo. Che questo sia un limite non è necessariamente vero: visto dal punto di vista dello stesso Volpe, che non pretendeva da sé né dalla disciplina stessa il raggiungimento di una verità data una volta per tutte, la mobilità delle categorie che lui applica alla pittura dolce e unita è semplicemente esemplificativa del ruolo ermeneutico del critico. Lo aveva inteso bene Bruno Toscano quando, a proposito di quello che lui definiva il «soggettivismo dello scavo dell'espressività» scriveva che «è del tutto indifferente [...] se i sentimenti "scavati" rispecchiano uno status oggettivo comprovabile o proiettano l'attualità emozionale del critico»<sup>68</sup>, suggerendo una lettura complessa e dell'opera d'arte e del lavoro del critico. Quello di Volpe, e in generale della critica italiana che risaliva al Cavalcaselle, era un metodo che non si accontentava di accumulare dati "esterni" all'opera fino a ricomporre una presunta verità oggettiva, ma pretendeva di comprendere le note più intime di un'opera e il percorso spirituale e mentale che aveva condotto l'artista a essa. L'annosa questione su un'attribuzione o su una datazione poteva (e doveva) essere supportata dal dato storico e documentario, ma per essere veramente un momento di critica d'arte in ultima analisi la risposta doveva venire da una rilevazione "interna", di stile. Vediamo Volpe in diverse occasioni scagliarsi contro il positivismo d'oltreoceano incarnato da Millard Meiss<sup>69</sup>, o contro Augusta Monferini, come espresso in una lunga nota nel saggio assisiate del 1969: «L'ultima parola [...] sarà sempre dello storico dell'arte, e la Monferini sembra non preoccuparsene abbastanza, neppure domandandosi in quale conto sia da tenere, in ogni operazione storiografica, la distinzione tra il vero e il certo»<sup>70</sup>; una posizione che

<sup>67</sup> A. Padoa Rizzo, *Per Andrea Orcagna pittore*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 3, XI, 1981, pp. 835-893, in particolare pp. 857, 882, 883, 890, 893.

<sup>68</sup> Toscano, Coerenza e varietà nell'amore per l'arte, cit. (vedi nota 40), pp. 104-105.

<sup>69</sup> C. Volpe, *Nuove proposte per i Lorenzetti*, "Arte antica e moderna", 11, 1960, pp. 263-277, in particolare pp. 264-265; vedi anche Lucco, *Carlo Volpe e Pietro Lorenzetti*, cit. (vedi nota 33). Una disamina del rapporto tra Millard Meiss e la critica italiana di stampo longhiano è offerta da J. Cooke, *Millard Meiss*, *Tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*, Milano 2015.

<sup>70</sup> Volpe, La formazione di Giotto, cit. (vedi nota 15), p. 32. Il saggio della Monferini in questione è L'apocalisse di Cimabue, "Commentari", 17, 1966, pp. 25-55, in cui si proponeva come datazione post quem per le Storie dell'Apocalisse del transetto sinistro il 1281, avvalendosi di argomentazioni storico-documentarie che ignoravano, accusa Volpe, l'analisi stilistica. Com'è noto, l'ipotesi di datazione della decorazione cimabuesca ai primi anni ottanta è da considerarsi superata, ma la questione rimane altamente problematica e combattuta tra i poli 1277-80 e 1288-92. Per considerazioni più recenti e relativa bibliografia si rimanda ad A. Monciatti, Cimabue e bottega. Il transetto, l'abside e il presbiterio, scheda a pp. 554-559, in La Basilica di San Francesco ad Assisi, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, e a R. Bartalini, Postfazione a L. Bellosi, La pecora di Giotto, Milano 2015, in particolare pp. 365-368.



si ritrova espressa anche nel celeberrimo intervento su Paolo Uccello del 1980, in cui Volpe data il lacerto bolognese al 1437: «Altri, ma non certo uno storico dell'arte, potrà forse scorgere un 1431»<sup>71</sup>. Se il dato documentario e la ricerca filologica offrono un appiglio di certezza, la verità specifica dell'oggetto d'arte (che è sì oggetto storico ma non solo) è qualcos'altro, ed esige un approccio ermeneutico e un coinvolgimento etico con la disciplina. Risale al 1960 un'affermazione ancora più estrema, inserita nel contesto della difficile identificazione del fantomatico Barna da Siena e della sua distinzione da Lippo Memmi<sup>72</sup>, secondo cui, di fronte all'impossibilità di stabilire con accuratezza un'attribuzione sulla base di distinzioni stilistiche, sarà «l'intensità morale di ispirazione» il banco di prova privilegiato su cui testare un artista<sup>73</sup>. Qui l'indagine artistica si fa ancora più interiorizzata: non solo il dato documentario, ma neanche solamente la forma sarà l'ultima parola che un'opera avrà da dire su sé stessa. E sempre in quell'anno: «Ciò che importa non è l'involucro della forma, ma i significati delle forme, che pertanto le determinano e le legittimano»<sup>74</sup>. Sorprendono queste parole da uno storico educato nella tradizione formalista e lontanissimo come solo un longhiano poteva essere dalla discussione iconologica. Si comprende d'altro canto che per Volpe i significati che legittimano le forme non sono quelli che avrebbe inteso Erwin Panofsky<sup>75</sup>, ma un significato di ordine intrinsecamente etico, e che pende più dalla parte dell'interprete che da quella dell'opera.

L'opposizione della scuola longhiana alla storia dell'arte tedesca e americana di quegli anni, così come a tutte le manifestazioni di una storia dell'arte eccessivamente concentrata sull'affannosa ricerca del dato certo, della prova documentaria, insomma di una risoluzione al mistero dell'opera d'arte esterna alla stessa, è un tema molto interessante e complesso: si può dire che l'essenza della posizione longhiana fosse quella di un movimento critico ripiegantesi in sé stesso, di uno studio cioè disposto a e anzi



<sup>71</sup> C. Volpe, *Paolo Uccello a Bologna*, "Paragone", 365, 1980, pp. 3-28, ora in Id. *La pittura nell'Emilia e nella Romagna*, cit. (vedi nota 18), pp. 102-123, in particolare p. 107.

<sup>72</sup> Per la questione Barna-Lippo: A. Caleca, *Tre polittici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone di Lippo*, "Critica d'arte", 42, 1977, pp. 55-80; Id., *Quel che resta del cosiddetto Barna*, in *Simone Martini*, atti del convegno (Siena, 27-29 marzo 1985), a cura di L. Bellosi, Firenze 1988, pp. 183-185; S. Spannocchi, *L'alterna vicenda critica di Barna nel corso del Novecento*, in *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, a cura di R. Alcoy Pedrós, Barcelona 2009, pp. 447-457.

<sup>73</sup> C. Volpe, *Precisazioni sul "Barna" e sul "Maestro di Palazzo Venezia"*, "Arte antica e moderna", 10, 1960, pp. 149-158, in particolare p. 150. Più di vent'anni dopo, in occasione della mostra sul gotico senese, Volpe riprende la citazione e con essa il discorso su Barna e Lippo Memmi. Incapace di riconoscere in quest'ultimo l'autore dei superbi affreschi delle *Storie del Nuovo Testamento* a San Gimignano, complice una persistente svalutazione della statura di Lippo, Volpe opta qui per un'attribuzione all'inafferrabile fratello, Federico Memmi. Cfr. C. Volpe, 'Barna' (Federico Memmi?), in *Il Gotico a Siena, Miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 24 luglio-30 ottobre 1982), Firenze 1982, pp. 186-187.

<sup>74</sup> Id., Note sull'arte d'oggi, cit. (vedi nota 25), p. 210.

<sup>75</sup> Una disamina del concetto panofskiano di "significato" si trova in D. Summers, Meaning in the visual arts as a humanistic discipline, in I. Lavin, Meaning in the visual arts, views from the outside: A centennial commemoration of Erwin Panofsky, Princeton 1995, pp. 9-24.



desideroso di interagire con altri campi del sapere, ma orgogliosamente determinato ad avere l'ultima parola sul fatto artistico. «L'arte si intende sull'arte», scriveva Volpe a proposito di Longhi<sup>76</sup>, e nel 2012 Toscano così presentava la posizione del saggio sul dipingere unito, che pure tanto si affidava a dati storici e documentari così come a contestualizzazioni sociali: «affacciamoci sulla storia, ma poi torniamo nella storia dell'arte»<sup>77</sup>. Connessa a questo problema è la discussione più generale sull'idea e sul senso della storia: infatti la proposta di lasciare "l'ultima parola" all'opera e alle sue ragioni interne suggeriva un più o meno esplicito rifiuto della storia come "scienza dura" a favore di una concezione interpretativa e aperta, un dibattito che proprio in quegli anni si arricchiva del capolavoro di Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode (1960), di Opera aperta di Umberto Eco (1962), così come di interventi più contingenziali ma ugualmente stimolanti come le lezioni di Edward Hallett Carr raccolte nel volume What is history (1960), un testo frequentatissimo da Volpe, come testimoniato da Lucco<sup>78</sup>.

Lo studioso contemporaneo potrà avvertire un senso di spaesamento verso un approccio del genere, che è d'altronde esso stesso un prodotto storico derivato da un preciso contesto in cui si trovava ad agire Volpe, e da una conseguente concezione diversa della disciplina. Era già Lucco a riconoscere l'inattualità di un tale approccio all'oggetto artistico rispetto alla critica odierna la quale, per evitare il rischio dell'a-scientificità, mantiene sempre una rigorosa distanza emotiva dal proprio oggetto di studio<sup>79</sup>, distanza caposaldo di una critica ideologicamente «antivalutativa»<sup>80</sup>. Volpe apparteneva a una generazione che sentiva più apertamente il coinvolgimento personale con la propria disciplina, non importa quanto storicamente lontana e ancorata a necessari discorsi specialistici e filologici, legando così il senso della ricerca «alle nostre ragioni quotidiane»<sup>81</sup>, come scrive Ezio Raimondi, che ha dedicato nel 1994 delle bellissime pagine all'argomento; anzi, forse tanto più lontana nel tempo era un'opera, tanto più si percepiva la responsabilità di restituirle una voce, di ridarle una verità presente.

«Ognuno sentiva che il proprio lavoro concorreva a mutare il mondo» 82, testimonia Alessandro Volpe, un'immagine che, se assume un senso storicamente situato calandola nel contesto dell'Italia intellettualmente impegnata degli anni sessanta e settanta,

<sup>76</sup> C. Volpe, Roberto Longbi. La vicenda caravaggesca, "La fiera letteraria", 23 gennaio 1955, pp. 4 e 8, in particolare p. 8.

<sup>77</sup> Toscano, Coerenza e varietà nell'amore per l'arte, cit. (vedi nota 40), p. 109.

<sup>78</sup> Lucco, *Carlo Volpe e Pietro Lorenzetti*, cit. (vedi nota 33), p. 15. Alessandro Volpe, nel suo *Pietro da Rimini*, presenta una ricchissima ricognizione di questi stimoli e delle idee che ne derivarono. Volpe, *Pietro da Rimini*, cit. (vedi nota 54), pp. 115 ss.

<sup>79</sup> Lucco, Carlo Volpe e Pietro Lorenzetti, cit. (vedi nota 33), p. 11.

<sup>80</sup> Cfr G. Briganti, *Ma quella del conoscitore è una specie in via di estinzione?*, in Id., *Affinità*, Milano 2007, pp. 113-126.

<sup>81</sup> E. Raimondi, *Dopo Longhi nell'officina bolognese*, "Il Sole 24 ore Domenica", 28, 30 gennaio 1994, p. 23, ora *La misura storica della critica*, in Id., *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Bologna 2010, pp. 113-120, in particolare p. 116.

<sup>82</sup> Volpe, Pietro da Rimini, cit. (vedi nota 54), p. 118.



rimane comunque condannata a una certa vaghezza, tant'è che viene da pensare a una famosa citazione di Dostoevskij, la quale afferma che la bellezza salverà il mondo, per poi proseguire con un certo scetticismo: «ma quale bellezza salverà il mondo?» Non è possibile nello spazio limitato di un saggio chiarire completamente la questione sul ruolo esistenziale e morale, e in fondo sul significato ultimo, del fenomeno artistico, ma possiamo invero provare a circoscriverla in cerchi sempre più stretti, e a comprenderla nella sua complessa fenomenologia. Non è da credere d'altronde che la volontà di Volpe fosse quella di risolvere definitivamente un problema che rimaneva ricco in quanto aperto. Nel già menzionato intervento del 1960 sull'arte contemporanea, si legge infatti: «nel confronto critico per verba non si voleva in ogni caso sopraffare, lasciando alle opere, per così dire, una ultima zona di indimostrabile chiarezza »83. Nelle pagine precedenti abbiamo inoltre letto la definizione del lavoro dello storico dell'arte in termini di «inappagante ermeneutica»; ed è importante sottolineare il peso che queste parole racchiudono per comprendere il valore che Volpe attribuiva alla ricerca: un'azione mai completamente risolta, un'interpretazione costantemente in divenire. Da qua la necessità, da parte dello storico, di riconoscere con umiltà il carattere aperto e inconcluso dei propri risultati, il valore intrinseco della relatività dei risultati raggiunti.

Una cosa appare invece molto chiara: e cioè che, come questa tensione etica si rivela indispensabile per l'artista, altrettanto si può dire per il critico. Lo storico dell'arte (ma ciò vale per ogni disciplina umanistica) è legato al doppio filo di un dovere etico verso il passato che sceglie di indagare così come verso il presente a cui appartiene, ed è proprio questo carattere di vitalità che giustifica il coinvolgimento personale del critico; e se tale coinvolgimento porterà a deformazioni valoriali dell'opera, occorrerà ricordare, come suggeriva Longhi nelle sue celeberrime Proposte per una critica d'arte, «che [esse] sono sempre nuove verità»84. Ritornano in mente le parole di Charles Baudelaire secondo cui «la critica deve essere parziale, appassionata, politica, vale a dire condotta da un punto di vista esclusivo, ma tale da aprire il più ampio degli orizzonti<sup>85</sup>. Dovevano essere note a Volpe mentre recensiva la mostra su Guttuso del 1964 e scriveva: «Come credevano i romantici, crediamo ancora che non si dà arte, come non si dà critica, senza uno spirito appassionato e politico, quasi settario»86. E non pare inoltre neanche casuale il riferimento esplicito ai romantici se si ricorda con quanta sottile disinvoltura nel 1955 Meiss avesse impiegato il termine per archiviare le recenti proposte del corpus lorenzettiano da parte di una fetta della critica<sup>87</sup>, in cui indubbiamente si trovava anche Volpe,

<sup>83</sup> Volpe, Note sull'arte d'oggi, cit. (vedi nota 25), p. 208.

<sup>84</sup> R. Longhi, Proposte per una critica d'arte, cit. (vedi nota 46), in particolare p. 20.

<sup>85</sup> C. Baudelaire, Salon del 1846, Paris 1846, ora in Id. Scritti sull'arte, a cura di E. Raimondi, Torino 2004, p. 57.

<sup>86</sup> Volpe, Guttuso, cit. (vedi nota 39), p. 9.

<sup>87</sup> M. Meiss, Nuovi dipinti e vecchi problemi, "Rivista d'Arte", 30, 1955, pp. 107-145, in particolare pp. 112-115.



il quale nel 1960 avrebbe poi rilanciato la sua sferzante risposta e ribadito le sue più antiche e mai rinnegate posizioni antipositivistiche<sup>88</sup>. Queste anzi, accanto al rifiuto di qualsiasi iper-specialismo, sembrano essere uno dei lasciti più importanti dello studioso, come si evince dalle evocazioni di colleghi e studenti nella pubblicazione in Paragone in sua memoria, tra le quali anche quella di Boskovits, che a distanza di quasi trent'anni dalla morte riconosce l'attualità delle preoccupazioni dell'amico circa l'imposizione di un «rigorismo neopositivistico»<sup>89</sup>.

Con queste riflessioni ci siamo spostati dall'immagine che il critico costruiva degli artisti a quella che egli aveva di sé stesso, e occorre comprendere che questi due piani sono comunicanti e interdipendenti. Volpe, come altri studiosi del suo tempo, interpretava la critica come un momento essenziale per ridare vita a opere storicamente lontane, forte dell'idea che solo lo sguardo interpretativo del presente le avrebbe trascinate fuori dalla tomba di un tempo inevitabilmente passato e morto. Cosicché, nell'affrontare la consapevole ripresa dei valori plastici degli antichi da parte di Giotto e dei suoi predecessori, ecco le sue parole: «I grandi toscani [...] ne evocarono i primi fantasmi, dando loro corpo nel fango e la pietra offerta dalla storia viva, che è come dire dalla vita»90. Parole che riecheggiano quelle, oltretutto vicinissime cronologicamente, sul ruolo della critica scritte per l'anno accademico 1967-1968 (Il pensiero e l'opera critica di Roberto Longhi), nelle cui dispense, ancora inedite ma citate da Alessandro Volpe, si legge: «La rovina resta la rovina, il sepolcro sepolcro [...] se non è la coscienza del presente, della vita, che le restaura, che le sorpassa fino a vederle, e dunque a ricrearle con l'energia della vita» 91. Da queste pagine, le più "teoretiche" composte da Volpe, si ricava condensato in pochi lucidi passaggi quel principio che ispirò l'intera produzione di questo importantissimo storico dell'arte. Tornando per l'ultima volta all'intervento sugli inizi di Giotto ad Assisi, leggiamo a conclusione: «La viva immersione nell'antichità da parte del giovane prodigioso maestro non smentì la sua appartenenza al tempo in cui viveva »92. Volpe scriveva questo di Giotto, ma noi ancora una volta possiamo trasferire le sue parole dall'artista al critico e comprendere il più intimo senso della moralità volpiana: innervare di vita il passato e di verità il presente.

<sup>88</sup> Volpe, Nuove proposte per i Lorenzetti, cit. (vedi nota 69).

<sup>89</sup> M. Boskovits, Carlo Volpe: alcuni ricordi, "Paragone", 743-745, 2012, pp. 5-13, in particolare p. 9.

<sup>90</sup> Volpe, La formazione di Giotto, cit. (vedi nota 15), p. 53.

<sup>91</sup> Citato in Volpe, Pietro da Rimini, cit. (vedi nota 54), p. 119.

<sup>92</sup> Volpe, La formazione di Giotto, cit. (vedi nota 15), p. 59



# TRA PARAFRASI POETICA ED ESPLORAZIONE SCIENTIFICA. I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE\*

Paolo Villa

Stando alle parole del direttore della fotografia Mario Bernardo, fedele collaboratore, alla metà degli anni novanta i film sull'arte di Corrado Maltese risultavano scomparsi, forse irrimediabilmente persi: «una ricca produzione documentaristica sparita nel degrado e nell'oblio come la maggioranza dei buoni documentari italiani. [...] Impareggiabili documenti, preziosi per la storia dell'arte, che l'incuria, il disprezzo per la conoscenza e la smania per il profitto hanno gettato nell'oblio, nel degrado, o hanno distrutto per sempre¹».

Fortunatamente, questa sorte toccata a molti altri documentari ha colpito solo parzialmente quelli di Maltese, conservati in buona parte presso l'Archivio Zucchelli della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo². La stagione registica di Maltese si sviluppa nel breve volgere di sei anni, dal 1953 al 1959, dopo i quali non realizzerà più film, forse per le difficoltà incontrate e l'aumentare degli impegni accademici. L'interesse e l'attività di Maltese per il cinema come mezzo di conoscenza dell'arte si collocano in una più ampia cornice che nei decenni successivi vedrà lo storico dell'arte volgersi pionieristicamente all'immagine "numerica", all'elettronica, all'informatica applicate alla tutela del patrimonio culturale.

Il film sull'arte, dal secondo dopoguerra, conosce in Italia e in tutta Europa una stagione straordinariamente prolifica, con numerose produzioni spesso di notevole qualità, un vivace e articolato dibattito critico, la creazione di enti internazionali e di rassegne festivaliere a Venezia e Bergamo<sup>3</sup>. È ben noto il ruolo fondamentale rivestito da Carlo Ludovico Ragghianti, sia per il modello incarnato dai suoi critofilm, sia per

I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE 243



<sup>&</sup>lt;sup>\*</sup> Nel saggio si utilizzerà l'abbreviazione ACM = Roma, Archivio privato Corrado Maltese. Desidero ringraziare Paolo Maltese e Fernanda Castiglioni Maltese per avermi generosamente aperto le porte dell'archivio.

<sup>1</sup> M. Bernardo, *Un critico con la cinepresa*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma 1997, pp. 101, 104.

<sup>2</sup> Giovanni (Nino) Zucchelli, critico d'arte bergamasco, animatore culturale e regista a sua volta, fu in più di un'occasione produttore e collaboratore di Maltese.

<sup>3</sup> Per uno sguardo d'insieme sul film sull'arte del dopoguerra rimando a P. Scremin, ad vocem Film sull'arte, in Enciclopedia del cinema, Roma 2003; T. Casini, Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile, "Annali di critica d'arte", 1, 2005; S. Jacobs, Framing Pictures. Film and the Visual Arts, Edinburgh 2012; Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création, a cura di F. Albera, L. Le Forestier, V. Robert, Rennes 2015; Art in the Cinema. The Mid-Century Art Documentary, a cura di B. Cleppe, S. Jacobs, D. Latsis, London 2020.



l'ampia riflessione teorica sul cinema come arte figurativa<sup>4</sup>: Ragghianti vedeva nel film sull'arte non solo la possibilità di tradurre in linguaggio audiovisivo la critica d'arte tradizionale ma, per usare le sue parole, «di rivelare aspetti, che in altro modo rimangono celati, o riescono meno evidenti, delle opere d'arte<sup>5</sup>». L'idea che il cinema potesse divenire mezzo per una forma di critica d'arte inedita e autosufficiente, «strumento insurrogabile e perciò necessario<sup>6</sup>» per l'esegesi delle forme d'arte figurativa, è questione che divide fortemente gli studiosi dell'epoca tra fautori e detrattori. Maltese è tra i primi: il cinema non è solo aiuto alla divulgazione e all'educazione all'arte, ma uno strumento di analisi capace di illuminare aspetti dell'opera non altrimenti afferrabili.

#### Attorno al cinema

Dagli anni cinquanta sono rintracciabili almeno una manciata di occasioni in cui Maltese si esprime pubblicamente, attraverso articoli e conferenze, sul cinema documentario. Dopo l'impiego presso la Direzione delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, dove era divenuto segretario di Ranuccio Bianchi Bandinelli, Maltese pone in questi anni solide basi per la sua carriera accademica, ottenendo la libera docenza nel 1955. Iscritto fino al 1956 al Partito Comunista Italiano, scrive regolarmente dal 1949 al 1954 sull'"Unità" in veste di critico d'arte, firma diversi articoli su "Realismo", "Il contemporaneo", "Arti figurative", "Emporium", ed è redattore di "Musei e gallerie d'Italia" dal 1956 al 1965.

Si consolida in questo periodo la sua visione dell'arte, anche grazie alla traduzione da lui curata nel 1951 di *L'arte come esperienza* del filosofo americano John Dewey<sup>7</sup>. Nell'ampia introduzione si possono rinvenire *in nuce* concetti e convinzioni che costituiranno la trama profonda del suo pensiero storico-artistico: la connessione tra arte e scienza; il rifiuto della distinzione netta tra atto estetico e atto artistico, il primo solitamente inteso come passivo e contemplativo (compiuto dallo spettatore), il secondo attivo e produttivo (appannaggio dell'artista), mentre in realtà i due sono strettamente correlati; l'interesse per la storia delle tecniche artistiche, ambito indispensabile nella formazione non solo dei restauratori, ma anche di storici e conservatori.

244 PAOLO VILLA

<sup>4</sup> Gli scritti di Ragghianti sul cinema sono raccolti in Cinema arte figurativa, Torino 1952, e Arti della visione. I. Cinema, Torino 1975. Tra gli studi recenti si vedano Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 28 novembre 1999-30 gennaio 2000), a cura di M. Scotini, Milano 2000; V. Martorano, Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema, Milano 2011; V. La Salvia, I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature, Lucca 2006; T. Tommei, Ut pictura pellicola. Dissolvenze incrociate: Ragghianti, cinema e arti figurative, Lucca 2014.

<sup>5</sup> C.L. Ragghianti, La Deposizione di Raffaello, in Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti, a cura di M. Verdone, Roma 1952, p. 217.

<sup>6</sup> E. Crispolti, Arte figurativa e film documentario, "Cinema documentario", 1-2, 1966, p. 27.

<sup>7</sup> J. Dewey, L'arte come esperienza, a cura di C. Maltese, Firenze 1951.



Maltese scrive che «le opere d'arte sono l'asse di continuità della vita di una comunità e di una civiltà. Esse ne costituiscono l'espressione più alta proprio per la loro qualità immaginativa, qualità che rende viventi costumanze, leggi, riti. È attraverso l'arte che è possibile penetrare negli atteggiamenti fondamentali di intere epoche e civiltà<sup>8</sup>», e accoglie così gli indirizzi della storia sociale dell'arte rielaborandola in ottica personale, accogliendone alcuni spunti senza cadere in facili schematismi o semplificazioni fuorvianti. All'interno delle due correnti primarie della critica italiana del dopoguerra, quella della filologia di matrice idealistico-crociana (con Lionello Venturi e Carlo Ludovico Ragghianti in testa) e quella dell'indagine stilistica e attribuzionistica che predilige gli strumenti della connoisseurship e una lettura ecfrastica dell'opera (facente capo al magistero longhiano)9, Maltese persegue una terza via alternativa, fondata sul materialismo storico. Un approccio al quale si era avvicinato negli anni anche il suo maestro Bianchi Bandinelli<sup>10</sup> e che si esplicita nel titolo della raccolta di saggi del 1956, Materialismo e critica d'arte: «studiare minutamente, pazientemente, i fatti, e trarne tutte le conseguenze quali che siano. Bisogna cioè ricercare come in quel particolare campo i fatti siano andati effettivamente, bisogna cioè muovere in quel campo particolare alla scoperta della verità. [...] Questo è l'unico atteggiamento materialistico conseguente, in quanto parte dal presupposto che esista una verità oggettiva, indipendente dai nostri individuali interessi o desideri, che sia finalmente possibile scoprire e raggiungere<sup>11</sup>». Un'indicazione metodologica importante, che Maltese applicherà anche nell'affrontare l'opera d'arte attraverso la camera e il linguaggio filmico. Più che all'esame filologico e sinottico messo in campo da Roberto Longhi nei film con Umberto Barbaro<sup>12</sup>, o all'articolazione di matrice purovisibilista dei critofilm di Ragghianti, rivolta a rintracciare il percorso dinamico di creazione inscritto nell'opera, Maltese – pur riferendosi a questi indiscussi modelli - metterà soprattutto in risalto nei suoi film i contesti storici, la materialità delle opere, gli influssi della tecnica, ricollocando l'arte sempre all'interno di precisi orizzonti produttivi e sociali, oltre che estetici. Come nei film longhiani e ragghiantiani, ma per altre vie, nelle pellicole di Maltese il cinema non sottrae l'arte alla determinazione storica per elevarla a mito o simbolo, ma la radica nel proprio contesto, assegnandole tutto il suo spessore di fenomeno complesso.

In questa cornice di pensiero si collocano gli scritti sul cinema, inaugurati da un articolo su "Filmcritica" del 1951<sup>13</sup> dedicato all'immagine d'apertura in *Miracolo a* 

ANNALL 2021 indd 245

I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE 245

07/02/22 11:53





<sup>8</sup> Ivi, p. 14.

<sup>9</sup> G.C. Sciolla, Critica d'arte nell'Italia della Ricostruzione. Alcune riflessioni, in Critica d'arte e tutela in Italia, a cura di C. Galassi, Passignano 2015, pp. 17-32.

<sup>10</sup> G.C. Sciolla, La critica d'arte del Novecento, Milano 2006, p. 252.

<sup>11</sup> C. Maltese, Sul materialismo dialettico nella storia dell'arte, in Id., Materialismo e critica d'arte. Saggi e polemiche, Roma 1956, p. 14.

<sup>12</sup> Si veda A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, "Prospettiva", 129, 2008, pp. 2-40.

<sup>13</sup> C. Maltese, Brueghel e De Sica, "Filmcritica", II, 8, 1951, pp. 76-77.



Milano di Vittorio De Sica: il dipinto di Brueghel il Vecchio *Proverbi fiamminghi*. Il quadro comunica immediatamente il tono del film, nel quale, secondo la lezione bruegheliana, il realismo si coniuga a una forte componente fiabesca che contribuisce a illuminare il senso profondo della realtà.

Spettatore alla Mostra Internazionale del Cortometraggio e del Documentario di Venezia del 1954, Maltese ne fa un resoconto su "Il contemporaneo" in cui – oltre a biasimare l'assenza di paesi del blocco orientale – si scaglia contro la produzione italiana, la cui «curva discendente ha davvero toccato un limite, oltre il quale sarebbe catastrofico abbassarsi. [...] Non esiste una vera produzione documentaristica, a meno di chiamare documentaristica la produzione di quei 250-300 metri di pellicola girati in tutta fretta, con il minimo possibile di mezzi e di spesa, allo scopo di far intascare il "premio governativo" ad alcuni gruppi ben noti<sup>14</sup>». È impossibile, secondo l'autore, riuscire a realizzare un racconto serio esprimendo un'idea articolata in soli nove minuti di proiezione<sup>15</sup>, e si finisce per cadere inevitabilmente nel folclore e nell'aneddoto. La conclusione dell'articolo è un richiamo all'urgenza di una nuova legge sul cinema «che dia finalmente libertà ai documentaristi italiani e invogli tutte le forze migliori del nostro cinema a coltivare su un piano diverso questo importantissimo genere<sup>16</sup>».

Neppure in *Le arti figurative e il linguaggio del cinema* Maltese risparmia considerazioni critiche sulla situazione dei film sull'arte in Italia, che spazientiscono gli spettatori «per il loro carattere noioso, pretenzioso e monotono<sup>17</sup>». È necessario, secondo Maltese, prendere atto di due fatti, di segno opposto: «1) che un certo tipo di film sulle pitture ha costituito una grossa e scandalosa speculazione commerciale; 2) che nonostante tutte le opposizioni teoriche astratte o gli errori di comprensione delle esigenze del pubblico, il film rimane pur sempre un nuovo e fondamentale strumento di conoscenza anche nel campo delle arti figurative<sup>18</sup>». Il film può portare l'arte alle innumerevoli persone che non frequentano i musei e non leggono libri d'arte, come porta la letteratura a tutti coloro che non leggono romanzi. Ma quella del documentario italiano è definita da Maltese, con una felice espressione, un'«industria-paradosso», interessata non alle esigenze del pubblico e a criteri di qualità, ma solo a produrre film che costando il meno possibile moltiplichino i guadagni<sup>19</sup>. Il film basato sulla pittura –

246 PAOLO VILLA

<sup>14</sup> C. Maltese, Documentarismo in crisi, "Il Contemporaneo", I, 19, 1954, p. 9.

<sup>15</sup> Quadri legislativi, dinamiche produttive, consuetudini distributive e d'esercizio agirono profondamente sulla fisionomia del documentario italiano del dopoguerra, che assunse una formula standard: durata di circa dieci minuti, impianto fortemente didascalico, predominio della voce fuori campo. Si veda M. Bertozzi, Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema, Venezia 2008.

<sup>16</sup> Maltese, Documentarismo in crisi, cit. (vedi nota 14), p. 9.

<sup>17</sup> C. Maltese, Le arti figurative e il linguaggio del cinema, "Realismo", II, 16, 1953, p. 3.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> In base alla legge sul cinema del 1949, ogni documentario veniva abbinato a un film fiction, prima del quale doveva essere proiettato. L'abbinamento garantiva una percentuale (fino al 5%) degli incassi del film in questione: era dunque importante ottenere un "buon abbinamento" con film di sicuro successo (com-



o meglio, su fotografie in bianco e nero di celebri dipinti - è il meno costoso, dunque il più sfruttato e maltrattato.

Una ricognizione più ampia sul documentario artistico è proposta in una conferenza presso l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte di Palazzo Venezia, a Roma, il 13 giugno 1954, pubblicata con il titolo Può il cinema aiutare a far capire le arti figurative?. «Se alla domanda posta nel titolo si può rispondere "sì" da un punto di vista estetico e teorico, purtroppo, da un punto di vista pratico è giocoforza rispondere: "ancora non abbastanza" <sup>20</sup>. » Infatti, nonostante la sempre maggiore diffusione di film sull'arte sugli schermi, si è creato attorno ad essi «un diffuso stato d'animo negativo<sup>21</sup>», dovuto anche al fatto che la maggioranza degli studiosi d'arte ignora gli sforzi compiuti dal cinema in tal senso. Per Maltese, il grande problema del documentario d'arte è riuscire efficacemente a «legare una personalità artistica e la sua opera all'ambiente nel quale è nata, farla – in altre parole – risalire sullo sfondo storico che solo può servire pienamente a individuarla<sup>22</sup>»: problema che dichiara di aver cercato di risolvere nel suo film Lorenzo Lotto, pittore di affreschi.

Sono molti i problemi che affliggono il panorama documentaristico italiano: «non solo la produzione di nuovi seri documentari sull'arte è fortemente ostacolata – in Italia - dalla vigente organizzazione, ma anche la conoscenza e la "consultazione" di quelli esistenti è difficile e quasi impossibile<sup>23</sup>», poiché gli organi deputati alla conservazione e alla distribuzione (come la Cineteca Scolastica) non ricevono fondi o non sono gestiti correttamente. Insomma «problemi di grave e complessa entità si aprono di fronte allo storico dell'arte che oggi voglia tener conto completamente della letteratura su un dato artista, cioè voglia tener conto anche della letteratura filmica, e voglia, ancora, evitare che quel potente strumento che è il cinema [...] resti o cada nelle mani di volgari speculatori o di inetti<sup>24</sup>».

#### Un lustro di film

Il primo film di Corrado Maltese, del 1954, è Lorenzo Lotto pittore di affreschi, una produzione Filmeco destinata a diventare parte dell'Enciclopedia Cinematografica

medie italiane, film hollywoodiani). Numerose voci si levarono negli anni contro questo sistema, che creò reti di potere tra le case produttrici e distributrici di documentari e operazioni di speculazione finanziaria.

20 C. Maltese, Può il cinema aiutare a far capire le arti figurative?, in Colloqui del Sodalizio, Roma 1954, p. 144.

21 Ivi, p. 140.

22 Ivi, p. 143.

23 Ibidem.

24 Ivi, p. 144.

ANNALL 2021 indd 247





I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE 247



Conoscere<sup>25</sup>. È lo stesso Maltese a proporre il film al produttore Roberto De Leonardis, con il supporto del bergamasco Nino Zucchelli, critico e animatore culturale con cui collaborerà a più riprese. Mario Bernardo, nel rievocare il suo primo incontro alla Filmeco con Maltese, ricorda l'abissale distanza di vedute e di intenzioni tra lo storico dell'arte e de Leonardis, un «ex "comandante", che la prigionia giapponese aveva convinto a lasciar per sempre il mare e a diventare cinematografaro [...], che borbottava di conti e di tempi, il che forse a Maltese non suggeriva nulla<sup>26</sup>». Lo stesso Maltese è invece ben consapevole che per De Leonardis il film sia un affare prettamente economico, «per la Filmeco fare un documentario sul Lotto o farne uno sulle... canne da pesca, dal punto di vista commerciale, è perfettamente la stessa cosa »<sup>27</sup>: un investimento che deve fruttare un congruo ritorno, e le preoccupazioni di ordine culturale o artistico appaiono al produttore, se non completamente estranee, quantomeno irrilevanti. Il film avrà vita difficile: non ammesso alla programmazione obbligatoria, presentato alla selezione per la Mostra del Cinema Documentario di Venezia non vi verrà accolto<sup>28</sup>, e la sua circolazione sarà difficoltosa.

Nonostante non ne sia pervenuta copia, è possibile ricostruirlo con buona approssimazione dagli appunti e dalle versioni della sceneggiatura. Pur essendo la sua prima esperienza su un set cinematografico, Bernardo ricorda la sicurezza con cui lo storico dell'arte sceglie punti di vista e inquadrature, seguendo «un foglio con pochi appunti [su cui] era concentrata la suggestione che intendeva trasfondere nel pubblico. [...] Ci stupiva questo neofita che già aveva intuito la necessità di portare l'occhio dell'uomo a vedere sullo schermo quello che difficilmente si può osservare contemplando una volta affrescata o una pala d'altare<sup>29</sup>».

Il film non ha alcuna intenzione di essere la versione filmata dell'esposizione *Lorenzo Lotto* tenutasi dal 14 giugno al 18 ottobre 1953 a Palazzo Ducale, che Maltese recensisce sull'"Unità"<sup>30</sup>. In quell'articolo, si sofferma dapprima a delineare il contesto storico e artistico della Venezia di primo Cinquecento per muovere la sua tesi principale, ossia che Lotto tende a un indirizzo espressivo gotico, nordico, «esagitato e narrativo al tempo stesso», lontano dagli artisti italiani per i quali «conta la classicità. Per Lotto conta il moralismo di ascendenza protestante<sup>31</sup>». Questa lettura critica sta a fondamento di entrambe le versioni della sceneggiatura conservate, la seconda decisamente più

248 PAOLO VILLA

<sup>25</sup> Il progetto dell'*Enciclopedia* prevedeva la realizzazione di corti documentari su un amplissimo ventaglio di temi, riuniti in trittici. *Lorenzo Lotto*, dai documenti della censura, era abbinato a *Lamento funebre* e *Lacrime di San Lorenzo* di Michele Gandin, che era anche l'ideatore e il responsabile generale dell'*Enciclopedia*.

<sup>26</sup> Bernardo, Un critico con la cinepresa, cit. (vedi nota 1), p. 102.

<sup>27</sup> ACM, fasc. «Lorenzo Lotto», lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli, 27 ottobre 1953.

<sup>28</sup> ACM, fasc. «Lorenzo Lotto», cartoline di Nino Zucchelli a Corrado Maltese, 30 giugno e 24 luglio 1954.

<sup>29</sup> Bernardo, Un critico con la cinepresa, cit. (vedi nota 1), p. 103.

<sup>30</sup> C. Maltese, La realtà umana esaltata nei ritratti di Lorenzo Lotto, "L'Unità", 18 giugno 1953, p. 3.

<sup>31</sup> Ibidem.



agile della prima (da centocinquanta a cinquanta inquadrature), con la quale il film passa dall'essere un documentario divulgativo a un vero critofilm, dal taglio fortemente storico-critico, quasi specialistico.

Le annotazioni di carattere prettamente registico abbondano in entrambe le versioni: «vedere i particolari tecnici (titoli, finestre, dissolvenze) con Bernardo. Tante dissolvenze! Troppe inquadrature. [...] Troppi movimenti di macchina [...] e troppe tendine, dissolvenze, finestre, ecc.<sup>32</sup>». Alcuni appunti a matita (la grafia non è di Maltese, né di Bernardo) recano la scritta: «vedi che ci sono tante tendine», più avanti «sono troppe!», e infine la domanda: «Cosa è già stato girato? (fare montaggio)». Gli appunti sono accompagnati dalla sigla «mg», redatti a corona attorno all'indicazione (di mano, questa volta, di Maltese), «per il dott. Gandin<sup>33</sup>», prova di un coinvolgimento di Michele Gandin, regista di cortometraggi e critico cinematografico, figura centrale del panorama del documentario italiano del dopoguerra. Probabilmente, in qualità di responsabile dell'Enciclopedia cinematografica, Gandin ha supervisionato il montaggio e l'ultimazione del film<sup>34</sup>.

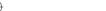
Sempre tra il 1953 e il 1954 Maltese realizza un altro corto, La caccia di Oppiano, completamente basato sulle miniature di un codice bizantino. A finanziarlo è la Lux Film, importante casa cinematografica che nel dopoguerra produce opere di Rossellini, Visconti, Emmer, De Santis, Antonioni. Il film è realizzato per concessione della Mostra storica nazionale della miniatura che si svolge a Palazzo Venezia nel 1953<sup>35</sup> e prende in esame il codice della Biblioteca Marciana ms. Gr. 479, trascrizione dell'XI secolo di un antico trattato di caccia. Anche la realizzazione di questo cortometraggio, da quanto intuibile dai pochi documenti, non è agevole. Una lettera non datata ma presumibilmente del 1954<sup>36</sup>, scritta a mano in un momento di frustrazione, denota un tono sconfortato da parte dello storico dell'arte: «purtroppo questo benedetto documentario Oppiano sta per me diventando una serie snervante di dispiaceri e di contraccolpi<sup>37</sup>». I produttori giudicano infatti il film non riuscito e noioso, e non lo supportano minimamente. Inutile dire che sarà la prima e l'ultima collaborazione di Maltese con la Lux.

Al 1955 risale un trittico di film sempre in coproduzione con Zucchelli e con il fondamentale aiuto di Mario Bernardo alla fotografia. Galleria Carrara è dedicato al nuovo allestimento del museo bergamasco, inaugurato tra il 1953 e il 1955, e ai capolavori della sua collezione; Tre quadri dipingono il mondo è un film su Giorgione, del

ANNALL 2021 indd 249 07/02/22 11:53







I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE 249

<sup>32</sup> ACM, fasc. «Lorenzo Lotto», sceneggiatura datata 2 settembre 1953, p. 1 (sottolineato in originale). 33 Ivi, p. 1.

<sup>34</sup> Resta l'incongruenza della data apposta a questa versione della sceneggiatura, 17 maggio 1954, con quella del nulla osta alla proiezione pubblica, risalente a un mese prima, il 22 aprile.

<sup>35</sup> Mostra storica nazionale della miniatura, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1953), a cura di G. Muzzioli, Firenze 1954.

<sup>36</sup> ACM, fasc. «Oppiano», lettera manoscritta di Corrado Maltese, non datata. 37 Ivi.



quale però si sono conservati solo pochi appunti sparsi; *Bartolomeo Colleoni*, infine, traccia il ritratto del noto capitano di ventura del Quattrocento attraverso opere d'arte e testimonianze dell'epoca.

Dopo una prima idea per un film in formato panoramico sulle tele di Tintoretto della Scuola Grande di San Rocco a Venezia, che per difficoltà logistiche non sarà realizzabile, sorge tra Zucchelli e Maltese l'ipotesi di un film divulgativo sul Colleoni; tra agosto e settembre, incontrandosi a Bergamo, Zucchelli e Maltese elaborano anche la prima sceneggiatura per un documentario sull'Accademia Carrara, da realizzare in formato standard Academy. Sarà soltanto alla fine del mese di settembre, quando si passerà all'idea di realizzare non uno bensì due film in widescreen, che questa sceneggiatura sarà completamente rivista per adattarla al nuovo formato. Sono dunque conservate due versioni differenti della sceneggiatura<sup>38</sup>, che documentano importanti modifiche nella concezione stessa del film: alla successione cronologica delle opere (secondo l'allestimento delle sale) si preferisce ora una presentazione che mette in risalto i due maggiori nuclei patrimoniali del museo, la collezione Carrara da un lato e i lasciti di Guglielmo Lochis e Giovanni Morelli dall'altro. In tal modo il film abdica alla pedissequa illustrazione del nuovo allestimento e rispecchia maggiormente l'identità del museo, mettendone in luce la storia. È introdotta anche una sequenza iniziale in cui gli allievi dell'Accademia dipingono all'aperto, seguita da una breve scena in cui un docente, rivolgendosi direttamente in macchina, spiega le origini della pinacoteca. Sarà sempre lui ad accompagnare gli studenti alla scoperta dei dipinti: il film diventa un'autentica visita guidata in forma cinematografica, che presenta un museo vivo e frequentato da un pubblico attento, e sottolinea la stretta compenetrazione tra la missione didattica della scuola e quella conservativa della pinacoteca, tra valorizzazione del patrimonio ed educazione alle arti. A interpretare il ruolo del professore è Trento Longaretti, artista bergamasco da poco nominato direttore dell'Accademia. Il numero di opere selezionate per il film è piuttosto ridotto (venticinque), concentrato sull'arte veneta e lombarda, con pochissime concessioni all'arte del centro Italia (solo due quadri del Botticelli).

Il periodo più intenso dell'attività cinematografica di Maltese si colloca tra il 1956 e l'inizio dell'anno successivo: il 25 giugno 1957 ricevono in blocco il visto censorio ben cinque film a sua firma; tre di questi (*Colle capitolino*, *La ricca natura di Brueghel dei Velluti* e *Antica Preneste*) sono presentati in anteprima il 23 giugno alla presenza del sindaco di Roma Umberto Tupini (che si dimostra «entusiasta<sup>39</sup>») e ai rappresentanti di alcuni musei romani.

250 PAOLO VILLA

<sup>38</sup> F. Antichi, Riprendere il museo: il documentario "Galleria Carrara" di Corrado Maltese, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2014-2015.

<sup>39</sup> ACM, fasc. «soggetti e sceneggiature», lettera di Corrado Maltese a Nino Zucchelli, 23 giugno 1957.



Pittori popolari del Seicento, l'unico oggi irreperibile, si concentra sui pittori secenteschi che ritraggono scene di vita popolare e quotidiana a Roma e Napoli, il cui capostipite è individuato in Caravaggio. Più della metà del film è dedicata, nella sceneggiatura conservata, all'analisi del quadro di Michelangelo Cerquozzi La rivolta di Masaniello, della Galleria Spada. È altamente verosimile che, economizzando su tempi e costi, le riprese di tutti i film siano avvenute insieme, e che scene e inquadrature siano passate da un film all'altro, com'era pratica abituale nel cinema di quegli anni. Il dipinto di Caravaggio Buona ventura, per esempio, compare sia nella sceneggiatura di Pittori popolari che in Colle capitolino (noto anche come Storia del Campidoglio), un cortometraggio che ripercorre le vicende del colle romano su un lunghissimo arco cronologico: l'ultima inquadratura, non a caso, chiosa con un «dettaglio: torre dell'orologio (il "tempo")40». Un viaggio che parte dall'ultima trasformazione del Campidoglio, divenuto imprescindibile meta per le folle di turisti che convergono su Roma. Colle capitolino (il cui soggetto è firmato anche da Carlo Pietrangeli, allora Soprintendente ai musei, monumenti, gallerie e scavi del Comune di Roma) è un film "centone": la prima parte si concentra sugli aspetti archeologici; dopo una sequenza dedicata agli edifici medievali (l'Ara Coeli), passa a esplorare le collezioni dei Musei Capitolini fondati da Sisto IV, assumendo l'aspetto del film museale. Infine, nell'ultima sequenza, il Rinascimento si riconnette all'antichità attraverso il progetto della piazza di Michelangelo e la statua equestre di Marco Aurelio. Colle Capitolino appare un vero compendio storiografico in forma filmica delle diverse stagioni del Campidoglio.

Completamente dedicato all'archeologia è invece *Antica Preneste*, sul nuovo Museo Archeologico di Palestrina inaugurato nel 1956, dopo che i danni subiti dal villaggio durante la Seconda guerra mondiale avevano riportato alla luce le gigantesche strutture del Tempio della Fortuna Primigenia, magnificato fin dall'antichità ma nei secoli letteralmente scomparso sotto il centro abitato. Rigoroso, chiaro ma mai didascalico, il film si avvale della collaborazione di Giorgio Gullini, massimo esperto del sito archeologico.

Il medesimo rigore, la stessa chiarezza d'analisi accompagnata da grande semplicità discorsiva si ritrovano in *La ricca natura di Brueghel dei Velluti*, film con il quale Maltese ritorna alla pittura del XVII secolo e alle collezioni delle pinacoteche romane, a lui ben note grazie all'attività lavorativa alla Soprintendenza delle Gallerie del Lazio. Il tema della curiosità dell'uomo verso le meraviglie della natura è la premessa per indagare il ciclo dei quattro elementi dipinto da Jan Brueghel il Vecchio, detto dei Velluti, attorno al 1611 e conservato presso la Galleria Doria-Pamphilj. Le opere (*Terra, Acqua, Aria, Fuoco*) sono letteralmente "introdotte" nel film quando una grande porta si apre e gli addetti della Galleria recano il primo quadro, posandolo su un cavalletto perché la camera possa osservarlo; alla fine del film, specularmente, i due uomini solleveranno l'ultimo dipinto e scompariranno dietro la porta, che si richiuderà alle loro spalle. L'atto

40 ACM, fasc. «soggetti e sceneggiature», sceneggiatura di Colle Capitolino.

I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE 251



dell'esporre l'arte alla visione è esplicitamente tematizzato come una sorta di autentico privilegio concesso all'apparato cinematografico, e tramite esso allo spettatore: poter godere di una delle "meraviglie" della collezione principesca, in accordo con la premessa del film circa le *mirabilia* della natura.

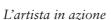
A metà strada tra il film sull'arte e il film medico, tra lo sguardo umanistico e quello psicoanalitico-clinico, sta infine l'ultimo film del 1957, *Arte psicopatologica*. Il corto non riporta nei titoli di testa la firma registica di Corrado Maltese, bensì di Angelo dall'Isola<sup>41</sup>; tuttavia, sul visto censorio, dove *dall'Isola* diventa *dell'Isola*, Maltese è indicato come regista. Certamente egli è l'autore della sceneggiatura, della quale si sono conservate tre copie dattiloscritte, una versione senza commento parlato, numerosi appunti manoscritti. L'intento del film è di esplorare la relazione tra arte e follia, distinguendo nettamente tra la "pazzia" solo apparente che alcuni artisti esprimono nelle loro opere e il rapporto che invece degli autentici pazienti psichiatrici instaurano con l'arte.

Per il malato, l'espressione artistica è sintomo del proprio malessere e un possibile mezzo per individuarne cause e terapie, mentre l'artista compie una ricerca consapevole sui mezzi espressivi per esprimere stati d'animo particolari e soggettivi, che tuttavia non ne compromettono la salute psicologica. È indubbio però che l'associazione tra genio e follia abbia una particolare presa sull'immaginario collettivo: «Il pubblico, anche se spesso non lo confessa, si è fatta la convinzione che i grandi artisti sono sempre un po' matti e che è ben difficile tracciare un solco tra l'arte e la pazzia<sup>42</sup>». I casi portati nella prima parte del film sono Van Gogh, Gauguin, Modigliani (per via della «indefinibile tristezza» dei suoi ritratti), Klee e Dalì, ma il film rigetta questa mitologia dell'artista folle instauratasi grazie «ai libri e al cinema<sup>43</sup>».

La seconda e più consistente parte del film analizza le opere pittoriche e scultoree create da alcuni pazienti psichiatrici dell'Ospedale Santa Maria della Pietà di Roma e interpretate alla luce delle loro diagnosi mediche. Maltese si avvale della consulenza del noto psichiatra Adriano Ossicini, con il quale condivide anche la militanza politica, ma non è chiaro quanto ingente sia stato l'intervento del medico sulla sceneggiatura. Se la psichiatria è «la ricerca del rospo nell'uomo<sup>44</sup>», ossia di ciò che si è corrotto nell'interiorità del paziente, l'arte è una possibile via per districarsi nel caos della sua psiche: «nell'oscuro labirinto in cui si è trasformata la vita dell'individuo, il medico e il malato devono ogni volta ritrovare insieme il filo conduttore. L'arte può ancora una volta riuscire di guida, come il filo nel labirinto<sup>45</sup>».

- 41 Sul quale non è stato possibile rintracciare ulteriori informazioni.
- 42 Dal commento del film.
- 43 ACM, fasc. «soggetti e sceneggiature», sceneggiatura di Arte psicopatologica, pp. 2-4.
- 44 Dal commento del film.
- 45 Dal commento del film.

252 PAOLO VILLA



Il percorso nel documentario di Corrado Maltese si conclude nel 1959 con quello che è forse il più interessante e il più significativo dei suoi film, una riflessione profondamente cinematografica sull'arte del pittore Corrado Cagli<sup>46</sup>, artista al quale Maltese aveva negli anni dedicato alcuni articoli<sup>47</sup>.

Immagini e materia. La nuova pittura di Corrado Cagli viene girato nella primavera del 1959 ed è pronto per il mese di giugno; realizzato in collaborazione con il pittore<sup>48</sup>, è un autentico film performativo e processuale<sup>49</sup>, in cui l'artista crea delle opere sotto l'occhio della camera, all'interno del suo atelier. Il cortometraggio si compone di due sezioni uguali, ciascuna divisa a sua volta in due parti. Vediamo anzitutto Cagli realizzare un'opera: nel primo caso una composizione della serie Sagome policrome, in cui egli ritaglia delle forme astratte in carta, le poggia su una tela e applica poi il colore con l'aerografo, così che ne rimanga impressa l'impronta in negativo; nel secondo, realizza un esemplare della serie Carte increspate, in cui piega e accartoccia dei fogli di carta sui quali viene poi applicato il colore, sempre tramite aerografo; i fogli vengono nuovamente spianati, ma mantengono i segni della manipolazione e della colorazione. In entrambi i casi, alla scena nell'atelier seguono alcune inquadrature a pieno schermo delle opere concluse. Tra le due sequenze si frappone un brevissimo - ma molto significativo – inserto di immagini naturali: nubi temporalesche accompagnate da tuoni, pioggia, foglie bagnate, erba e fango, pozzanghere.

In un articolo su "Arte oggi" Maltese spiega le ragioni che l'hanno spinto a realizzare il film, ne riporta il soggetto e il testo del commento, che non verrà registrato: il film ne è infatti completamente privo e affida alle sole immagini la complessa riflessione estetica che Maltese sviluppa sui nuovi indirizzi espressivi di Cagli. Nelle sue parole, il documentario è «il tentativo di costituire non già con le parole, ma con il linguaggio filmico, una espressione di rigorosa critica d'arte sull'opera di un artista vivente<sup>50</sup>». Maltese arriva così a sopprimere completamente l'ausilio verbale affidandosi soltanto

I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE 253

ANNALL 2021 indd 253 07/02/22 11:53







<sup>46</sup> Su Cagli si veda almeno Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo, catalogo della mostra (Pordenone, PArCo Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 13 novembre 2010-30 gennaio 2011), a cura di F. Benzi, Milano 2010.

<sup>47</sup> C. Maltese, Notizie dalle arti: Corrado Cagli, "L'Unità", 23 giugno 1950; Id., Corrado Cagli all'Obelisco, "L'Unità", 19 febbraio 1952; Id., Studi e disegni di Corrado Cagli, "L'Unità", 14 marzo 1953.

<sup>48</sup> Nel 1957 Cagli aveva partecipato a un episodio del Carosello Un pittore alla settimana, firmato da Luciano Emmer per Fabbri, in cui realizzava una delle sue Felci.

<sup>49</sup> Con film processuale, definizione dapprima proposta da Philippe-Alain Michaud e ripresa in seguito da Paola Scremin, si indica un documentario d'arte che punti a catturare la creazione dell'artista nel suo atelier, sul modello di Visite à Picasso di Paul Haesaerts (1949), dei corti su Jackson Pollock di Hans Namuth (1950) e di Le mystère Picasso di Henri-Georges Clouzot (1956). Cfr. P. Villa, Gesti di creazione. L'artista all'opera nei film processuali, "Piano b. arti e culture visive", III, 2, 2018, pp. 40-60.

<sup>50</sup> C. Maltese, Immagini e materia nella pittura di Corrado Cagli. Un documentario cinematografico realizzato da Corrado Maltese, "Arte Oggi", I, 2, 1959, p. 16.



alla capacità dell'audiovisivo di spiegare il visivo, cosa che lo stesso Ragghianti propugna a livello teorico senza però mai attuarla concretamente nei suoi critofilm<sup>51</sup>.

Ciò che lo storico dell'arte vuole indagare è il rapporto strettissimo tra immagine e materia che nell'arte di Cagli non si negano a vicenda, ma si integrano e coesistono. In queste opere Maltese riconosce «il rifiuto più categorico dell'indistinzione e della confusione tra [...] materia e immagine<sup>52</sup>». Nel commento poi eliminato lo storico dell'arte partiva dal mito fondativo della pittura, riportato da Plinio, della giovane di Corinto che traccia l'ombra dell'amato su un muro per bloccarne l'effigie: ogni immagine è stampo, orma, impronta, «arresto momentaneo, più o meno lungo, nel divenire della materia<sup>53</sup>». Questo arresto della materia nel suo incessante divenire è ciò che la trasforma in immagine: dai segni sulla sabbia alle impronte fossili, dalle stratificazioni geologiche ai calchi dei cadaveri di Pompei, «dovunque la materia in divenire abbia subìto un arresto, sia pure momentaneo, dovunque abbia perduto una dimensione, denunciando tuttavia il suo passato, essa si è perciò trasformata in immagine<sup>54</sup>». Si tratta di esempi tratti da fenomeni naturali, ma lo stesso vale per immagini artistiche come quelle di Cagli che «servendosi di mascherini ritagliati, di pianticelle, di reti, per creare "impronte" di colore o di luce, agisce in modo da lasciar parlare la materia e conservare la leggibilità del processo "artificiale" 55». Tra evento artificiale ed evento naturale non c'è, per Maltese, che una differenza di gradiente, non un'autentica diversità di status. Ne è prova il fatto che nei suoi appunti manoscritti il critico accosti le opere del pittore a fenomeni naturali: «carte spiegazzate [montagne], lo "spolverare" [= felci], le impronte negative (aerografo) = [le ombre, le orme, uno stampo], i batteri al microscopio elettronico = eclissi di luna», prima di formulare in maniera cristallina: «la materia si trasforma in immagine (cioè denuncia il proprio divenire e la propria natura) allorché subisce un arresto nel suo processo (una stabilizzazione) (cioè passa da 4 a 3 dimensioni e da 3 a due)<sup>56</sup>». Sono queste "riduzioni dimensionali" realizzate da Cagli a bloccare e ricostituire nel "microspazio" della creazione artistica ciò che accade anche nel "macrospazio" della natura.

È chiara a questo punto la rilevanza della breve sequenza centrale, in cui elementi come foglie, acqua, fango, ripresi a distanza estremamente ravvicinata, rivelano una straordinaria affinità con le opere di Cagli. In un appunto dattiloscritto, probabilmente indirizzato a Mario Bernardo, Maltese specifica: «vorrei che, seguendo quelle delle nuvole, [le immagini] si potessero attaccare in modo da esprimere l'idea di un evento naturale esaminato nel suo principiare e nel suo finire: un "arrestarsi" della materia, il cui processo precedente ha

254 PAOLO VILLA

<sup>51</sup> C.L. Ragghianti, Film d'arte, Film sull'arte, critofilm d'arte, in Id., Cinema arte figurativa, cit. (vedi nota 4), p. 276.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ivi, p. 17.

<sup>54</sup> Ibidem (corsivo in originale).

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> ACM, fasc. «Cagli documentario», appunti manoscritti.



però lasciato un'impronta ben leggibile; [...] [intendo] mantenere una certa allusività a ogni sequenza, evitando una descrittiva troppo accentuata: apparizioni da legare con l'intelligenza (quasi a sprazzi) anziché subire con abbandono oggettivistico<sup>57</sup>». Insomma, il legame tra immagini naturali e opere di Cagli deve essere comunicato tramite suggestione più che con una chiara, univoca spiegazione; metafore allusive e illuminanti che non cadano nella rigidità assertiva di un teorema. Forse anche per mantenere questa allusività viene eliminato il commento, che invece stabiliva chiaramente il parallelo natura-arte:

il divenire della materia assume molti aspetti. Ma dai grandi spazi ai piccoli ogni arresto sia pure solo apparente o momentaneo degli eventi naturali permette di leggere il *passato* di una vicenda fisica e costituisce una immagine del trasformarsi del mondo. Una pozzanghera può costituire l'eloquente testimonianza di un temporale, un ramo contorto è il risultato di un lungo processo, soccombente o vittorioso, di adattamento della pianta all'ambiente, una roccia denuncia in modo palese tutta una lontana vicenda geologica. Un foglio di carta che sia stato spiegazzato in modo da assumere forme allusive, caricabili di significati, e che venga poi spianato, ridotto alle due dimensioni, ma in modo da conservare ben leggibile nei più intimi dettagli, quasi come una presenza fisica, tutta la particolare vicenda della sua manipolazione, è l'immagine di un incontro tra una operante intelligenza umana e la materia<sup>58</sup>.

Il film è anche una testimonianza preziosa dell'ambiente e del metodo di lavoro di Cagli. Va ricordato però che in questo come in qualunque altro film processuale la "performance" filmata è accuratamente predisposta per la macchina da presa: lo confermano le due piantine dell'atelier sulle quali sono precisamente annotate le dimensioni della stanza, le posizioni occupate della camera, numerate progressivamente, la direzione e la durata in secondi dei pochi movimenti di macchina. La regia predilige infatti immagini fisse e alterna con ritmo compassato totali e semitotali dell'ambiente, mezze figure dell'artista in atteggiamento meditativo con primi piani delle sue mani e del volto. L'azione è concordata con Cagli e il suo assistente nei minimi particolari, compresi i dettagli dell'accensione del caminetto e della scelta del vinile posto sul giradischi, con i quali si apre e si chiude il film. L'esecuzione del brano musicale non fa che accentuare la dimensione performativa della creazione di Cagli, accostata a quella di un musicista e mediata dal giradischi esattamente come la creazione del pittore è rimediata dall'apparato cinematografico. Pur mancando il commento parlato, estrema attenzione viene riservata al comparto sonoro. Non si tratta solo della musica, ma anche dei molti rumori ambientali ai quali Maltese dedica una dettagliata lista manoscritta, con indicazione del momento d'ingresso e della durata di ciascuno: fruscio di fogli, forbici che tagliano la carta, sibilo dell'aerografo, scalpiccio di passi, scoppiettare del fuoco

I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE 255

<sup>57</sup> ACM, fasc. «Cagli documentario», appunti dattiloscritti.

<sup>58</sup> Maltese, Immagini e materia nella pittura di Corrado Cagli, cit. (vedi nota 50), p. 18.



nel camino, tuoni e pioggia, i diversi livelli della musica, che da «in sordina» deve progressivamente passare a pieno volume<sup>59</sup>. Un lavoro minuzioso sul paesaggio sonoro, che accentua la sensazione di compartecipazione e di immersione nell'atelier del pittore.

Immagini e materia, autentico atto di critica d'arte realizzato per mezzo del cinema, non ebbe grande fortuna: pur ammesso alla programmazione obbligatoria, fu bocciato al concorso per i premi governativi e sparì dalla circolazione, sorte di cui a distanza di anni Mario Bernardo si rammarica come fosse «la perdita irreparabile di un caro amico», immaginandolo distrutto dallo stesso produttore poiché divenuto «un oggetto inutile, un mucchietto di rifiuti non riciclabili, [...] un oggetto ingombrante oltreché inservibile a grette ambizioni. A nostro avviso, il difetto attribuibile al film stava nell'aver trasposto sullo schermo un discorso troppo elevato per coloro che dovevano giudicarlo. Come a suo tempo Lagrange dinanzi alle tesi rivoluzionarie di Galois, costoro gettarono il prodotto nel cestino: non essendo poi essi neppure dei Lagrange<sup>60</sup>». Il discorso estetico sviluppato da Maltese nel film, prosegue Bernardo, era d'avanguardia, e per questo non fu compreso; ma, si può senza dubbio aggiungere, d'avanguardia era anche l'utilizzo del linguaggio cinematografico, e questo film solo - conservatosi, ma purtroppo ancora quasi sconosciuto – basterebbe a far rientrare Maltese nel novero di quei pochi storici dell'arte che hanno compreso e saputo sfruttare al meglio le potenzialità del cinema come strumento d'esegesi delle arti figurative.

#### «Il documentario è sempre un rischio»

I film di Corrado Maltese si caratterizzano, a uno sguardo complessivo, per la loro unitarietà nella varietà. Varietà di temi, artisti, periodi storici indagati, nonché di tipologie di film sull'arte che lo storico dell'arte romano volle toccare nel suo percorso: dal film archeologico a quello museale, dal film sulla pittura al documentario monografico, fino al film processuale. In questo ampio e ricco ventaglio, la coesione è garantita dal rigore con il quale Maltese affronta ognuna di queste declinazioni, tenendo saldamente presente non solo l'intento educativo, ma anche quello critico. Proprio grazie a questa attitudine Maltese contribuisce all'arricchimento delle possibilità linguistiche, espressive, retoriche del medium filmico.

Ma i film di Corrado Maltese non si limitano neppure a essere "meramente" studi scientifici per mezzo della camera. L'acume nel comprenderne le esigenze specifiche, le finezze registiche, l'abilità di costruzione delle sceneggiature dimostrano una profonda sintonia con il cinema e contribuiscono a creare opere autonome e pienamente cinematografiche. Il risultato cui Maltese giunge, parafrasando una sua espressione, è così

256 PAOLO VILLA

<sup>59</sup> ACM, fasc. «Cagli documentario», appunti manoscritti. 60 Bernardo, *Un critico con la cinepresa*, cit. (vedi nota 1), p. 104.



un'opera a metà strada tra «la parafrasi poetica e l'esplorazione scientifica<sup>61</sup>», dove una dimensione non esclude l'altra ma anzi si supportano a vicenda. L'opera è indagata e conosciuta tramite la camera, ma anche reinventata con occhi nuovi, generando un nuovo testo, "poetico" nel senso etimologico di creativo, al contempo autonomo dall'opera e legato a essa, carico di nuove suggestioni visive, intellettuali ed emotive.

Come detto in apertura, l'avventura cinematografica di Maltese si arresta con gli anni cinquanta, probabilmente per le difficoltà legate a un'attività tanto dispendiosa, in termini economici, di tempo e di energia, e per gli ostacoli incontrati nel mondo del documentario italiano, del quale Maltese ha sempre avuto una visione chiara e disincantata. I problemi di distribuzione dei suoi cortometraggi, la mancata assegnazione di premi, le amarezze con i produttori rientrano in questo quadro. In una lettera non datata, l'amico Mario Bernardo gli scrive che «il documentario è sempre un rischio», e aggiunge: «non si può ipotecare il futuro, poiché è un mercato [*quello del documentario*] oscillante [...] fatto di conoscenze e di fortuna. Io delle conoscenze le ho, fortuna poca!<sup>62</sup>».

Corrado Maltese continuerà per altre vie a occuparsi del rapporto tra tecnologia e arte. Negli anni sessanta e settanta, mentre focalizza l'attenzione sugli studi semiotici<sup>63</sup> a Cagliari e Genova, scrive di ologrammi e videonastri per lo studio delle opere. Successivamente, sempre a Genova e poi a Roma, è tra i primi a intuire le potenzialità dell'informatica e dell'elettronica per lo studio dell'opera d'arte; dedica pagine dense di considerazioni all'immagine digitale, mettendone correttamente a fuoco la natura di rappresentazione derivante da un codice numerico elaborato da algoritmi, che ha dunque perso il legame referenziale con il reale e può perciò essere manipolata in maniere e gradi infiniti. Trovandosi "oltre" questo legame indessicale con la realtà, capaci di coniugare «distanze cosmiche e presenze infinitesimali», le immagini numeriche sono «ultraimmagini» che «coronano tecnologia e scienza» e che possono essere di vitale importanza per la storia dell'arte<sup>64</sup>. L'esame di queste tematiche esula dai propositi di questo saggio, limitato alla stagione propriamente cinematografica dello studioso romano. Tuttavia è innegabile che Maltese, con questo lungo percorso di riflessioni sulle relazioni tra ricerca scientifica, innovazione tecnologica e storia dell'arte abbia precorso i tempi, prevedendo il recente campo delle digital humanities, nelle quali l'immagine digitale, le reti informatiche, le possibilità offerte dal web e da specifici software permettono di coniugare studio, approfondimento critico, divulgazione e valorizzazione ad ampio raggio del patrimonio artistico, raccogliendo in parte il testimone del film sull'arte.

I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE 257



<sup>61</sup> C. Maltese, Film quadri artisti, in Il cinema. Verso il centenario, a cura di G. e T. Aristarco, Bari 1992, p. 90.

<sup>62</sup> ACM, fasc. «soggetti e sceneggiature», lettera di Mario Bernardo a Corrado Maltese.

<sup>63</sup> Si veda M. Volpi, Sulla "Semiologia del messaggio oggettuale" di Corrado Maltese, in Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese, cit. (vedi nota 1), pp. 91-94.

<sup>64</sup> Sul tema dell'«ultraimmagine» rimando a S. Bordini, "*Ultraimmagini*". *Corrado Maltese e le moderne tecnologie nelle arti visive*, in Ivi, pp. 95-100. Gli scritti di Maltese sull'immagine numerica e le tecnologie visive sono raccolti in C. Maltese, *Per una storia dell'immagine*, Roma 1989.





# UNA STORIA DI CRITICA D'ARTE: ATTILIO BERTOLUCCI E "IL GATTO SELVATICO"

Ambra Cascone

Nel luglio 1955 veniva pubblicato il primo numero del mensile aziendale di Eni, "Il Gatto Selvatico", che costituì una delle prime e più interessanti esperienze nel campo delle testate industriali italiane<sup>1</sup>. Nata da un progetto di Enrico Mattei, l'illuminato direttore dell'azienda petrolifera, la rivista s'inseriva in una più ampia strategia di consolidamento e comunicazione aziendale che guardava al modello americano dell'*house organ*<sup>2</sup>, trapiantandolo però in quel peculiare terreno d'intesa e reciproca fascinazione che sembrava destinato a caratterizzare i rapporti tra cultura e industria nell'Italia del miracolo economico.

È difficile comprendere il senso e la fortuna de "Il Gatto Selvatico" prescindendo dalla specifica missione che Enrico Mattei attribuiva all'Eni come esportatrice di un modello partecipativo delle politiche d'intervento economico, con una visione dello sviluppo industriale inteso come fondamento di una rivoluzione democratica<sup>3</sup>. Nella forte tensione idealistica che animava questo progetto, progresso sociale, diffusione culturale e sviluppo industriale costituivano infatti i tre aspetti, intimamente connessi, sui quali costruire il futuro della nazione. È dunque in quest'ottica che s'inserisce pienamente il progetto della rivista, ma chi riuscì a concretizzarlo, trovando una formula credibile in cui armonizzare cultura industriale e cultura umanistica, fu Attilio Bertolucci.

1 L'intera collezione dei numeri della rivista è oggi consultabile sul sito dell'Archivio Storico di Eni: https://archiviostorico.eni.com/aseni/it/magazines/gattoselvatico. Sul tema delle testate industriali e della comunicazione aziendale in Italia si vedano Comunicare l'impresa. Cultura e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970) a cura di G. Bigatti e C. Vinti, Milano 2010; e Fabbriche di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale, a cura di G. Bigatti e G. Lupo, Roma-Bari 2013. Per un approfondimento sulle politiche culturali e le strategie comunicative di Eni rimando soprattutto a E. Frescani, Energia, cultura e comunicazione. Storia e politica dell'Eni fra stampa e televisione (1955-1976), Udine 2020; mentre sulla fondazione e funzione de "Il Gatto Selvatico" si veda, dello stesso autore, Una rivista per tutti. "Il Gatto Selvatico" di Attilio Bertolucci nell'Eni di Enrico Mattei, "Memoria e Ricerca", 1, gennaio-aprile 2016, pp. 161-179.

2 Introdotto in Italia tra XIX e XX secolo, in coincidenza al decollo industriale, il modello dell'house organ venne sperimentato in epoca fascista ma si affermò definitivamente solo a partire dal secondo dopoguerra, quando si assistette a un vero e proprio boom del fenomeno; tanto che nel 1957 uno studio di Piero Arnaldi (*La stampa aziendale*, Milano 1957) arrivò a censire ben cento testate aziendali. Cfr. E. Belloni, *L'Eni e il Terzo Mondo. L'anticolonialismo di Enrico Mattei nelle pagine de "Il Gatto Selvatico*", "Progressus", I, 2, dicembre 2014, pp. 2-14, in particolare p. 3.

3 Cfr. S. Misiani, L'Italia migliore, in Il secolo di Mattei, Roma 2006, pp. 149-163. Per un approfondimento sulla figura di Enrico Mattei e sulle politiche aziendali di Eni durante gli anni della sua direzione si rimanda anche agli altri saggi contenuti nello stesso volume; sulle strategie culturali in particolare si veda L. Valmigli, Le energie del "petroliere senza petrolio", ivi, pp. 118-138; utili indicazioni sono anche in M. Colitti, ad vocem Mattei, Enrico, in Dizionario biografico degli italiani, LXXII, Roma 2008, http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-mattei\_(Dizionario-Biografico).





Già poeta e scrittore affermato, l'autore di *Sirio* e *Fuochi in Novembre* si era trasferito da qualche anno a Roma, dove viveva dividendosi tra l'insegnamento di storia dell'arte al Liceo Virgilio e varie collaborazioni a quotidiani e riviste; a indicarlo come possibile redattore a Mattei è Tito De Stefano, responsabile dell'Ufficio stampa di Eni e antico compagno di scuola del poeta, il quale ricorda:

non avevo mai fatto il redattore di giornale anche se avevo scritto su giornali e riviste. [...] C'erano anche in corsa dei noti giornalisti [...] Ma alla fine è sembrato più giusto che fosse uno nuovo. Uno nuovo che, oltre a scrivere poesie, aveva anche – questo, però, lo poteva sapere solo De Stefano – una grande curiosità per infinite cose, quelle qualità che deve avere un giornalista. Ero molto aperto: un lettore di giornali anche stranieri, di libri stranieri – francesi, inglesi, nord-americani etc. –; poi critico d'arte e cinematografico; insomma tante di queste cose... un pochino "onnivoro", in un certo senso<sup>4</sup>.

"Il Gatto Selvatico" nasce quindi dal sodalizio, atipico quanto efficace, fra la coscienza sociale di un industriale del petrolio e la curiosità "mondana" e onnivora di un poeta. Ed è proprio sul delicato equilibrio e sul rapporto di fiducia instauratasi fra Mattei e Bertolucci che si regge il successo della rivista; tanto che, infrantosi quel sodalizio a causa della tragica morte di Mattei il 27 ottobre 1962, e subentrato Eugenio Cefis alla direzione del gruppo, "Il Gatto Selvatico" conoscerà un rapido declino, con l'abbandono della direzione da parte del poeta nel settembre 1963, e la cessazione della pubblicazione nel marzo 1965. Ma negli anni della sua direzione, Bertolucci riesce a fare della rivista una sua originale creazione pervenendo a risultati di altissimo profilo qualitativo anche grazie alla grande libertà decisionale concessagli da Mattei.

Sono stati dieci anni di libertà assoluta. [...] Però, riuscivo, lavoravo, ah!, questo sì, con molta felicità proprio perché era come un lavoro artigianale in mezzo a questo colosso industriale. È stato un senso come di avventura pionieristica per me molto vitalizzante, in un campo nuovo, moderno che mi faceva sentire nel mio tempo, pienamente inserito; non come si dice dei poeti "sempre chiuso nella torre d'avorio" ma, invece, immerso nella realtà viva e contemporanea<sup>6</sup>.

- 4 A. Bertolucci, intervista rilasciata a V. Gandolfi, il 28 gennaio 1989, poi pubblicata in A. Bertolucci, *Così ho addomesticato il Gatto*, "Il Sole 24 Ore", 4 settembre 2011, p. 36. In questa e nelle citazioni di seguito riportate sono stati rispettati l'uso di maiuscole e minuscole, i corsivi, e la punteggiatura dei testi originali; solo nel caso di citazioni interne al discorso degli autori, i segni grafici utilizzati per evidenziarle sono stati sostituiti per uniformità dagli apici doppi.
- 5 A sostituire Bertolucci nella direzione della rivista fu Franco Briatico. Ricordando le ragioni della fine de "Il Gatto Selvatico" nell'intervista con Paolo Lagazzi, il poeta dichiara: «è finito perché era morto Mattei ed era venuto Cefis, il quale ha cercato di distruggere tutto quello che Mattei aveva fatto» (A. Bertolucci, P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma 1997, p. 65).
  - 6 Bertolucci, Così ho addomesticato il Gatto, cit. (vedi nota 4).







Al senso di avventura pionieristica rimanda anche la scelta dell'eccentrico titolo del mensile, che gioca ironicamente sulla traduzione letterale del termine inglese wildcat, usato in gergo per indicare il pozzetto petrolifero esplorativo, ma contenente al contempo un'allusione ai wildcatters, i primi avventurieri americani cercatori di petrolio. L'identità da dare alla rivista è chiara sin dall'inizio: «Mattei, è stato molto preciso - "Il giornale che faremo noi deve essere lo stesso, democraticamente possibile, cioè leggibile, dal Presidente della Repubblica al più lontano dei nostri perforatori, anche fuori d'Italia"»<sup>7</sup>. Così, oltre a una prima parte dedicata alle attività di Eni, il resto de "Il Gatto Selvatico" viene riservato alla divulgazione culturale e al "costume", con diverse rubriche su cinema, moda, lingua italiana e letteratura, spesso vergate da scrittori e poeti di primo piano (Gadda, Sciascia, Bassani, Caproni, Gatto, Siciliano...). Al prestigio delle firme si accompagna anche un'impostazione grafica moderna: il formato tabloid, con fotografie, disegni e fumetti a commento dei testi e una forte preminenza accordata all'elemento visivo. I caratteri della testata e la grafica interna vengono affidati all'estro inconfondibile di Mino Maccari, mentre la disponibilità del colore nelle controcopertine suggerisce a Bertolucci la possibilità di realizzarvi «una interminabile storia dell'arte divisa per generi e scuole [...] un avvio a una storia dell'arte molto piacevole e non pedante»8.

Ricerca di una formula: l'arte tra quiz e narrazioni

La serie vera e propria delle lezioni d'arte per "Il Gatto Selvatico" inizia in realtà solo dal primo numero della seconda annata della rivista<sup>9</sup>, proseguendo fino alla sua

- 7 Ibidem.
- 8 Ibidem.
- 9 Gli articoli e le tavole delle controcopertine si trovano oggi raccolti in A. Bertolucci, Lezioni d'arte, a cura di G. Palli Baroni, Milano 2011; il volume è aperto da un saggio introduttivo della curatrice (G. Palli Baroni, Racconto di storia dell'arte a puntate: Attilio Bertolucci e "Il Gatto Selvatico", ivi, pp. 9-33) a cui si rimanda, ma termina con il pezzo del numero di novembre-dicembre 1964, dedicato a Claes Oldenburg. Assorted food on a Stove (collezione privata, in prestito permanente al Kunstmuseum di Basilea). Il recupero da parte dell'archivio storico di Eni dell'ultima annata della rivista ha invece consentito di ritrovare le ultime tre controcopertine, qui pubblicate alle figg. 1-3, dedicate rispettivamente a: Paul Cézanne. Cabanon de Jourdan (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma), "Il Gatto Selvatico", XI, 1, 1965; Pierre Bonnard. Signac e i suoi amici (Kunsthaus, Zurigo), ivi, XI, 2, 1965; Edward Munch. Ponte (Nasjonalgalleriet, Oslo), ivi, XI, 3, 1965. Per dare maggiore omogeneità e consentire una lettura più agevole del testo, le titolazioni delle controcopertine bertolucciane (anonime e recanti talvolta il nome dell'artista e della serie di riferimento, talvolta solo quest'ultima) sono state qui indicate riportando il nome dell'artista con titolo dell'opera esaminata e luogo di conservazione della stessa; le titolazioni originarie sono state comunque indicate, entro parentesi quadre, in calce a ciascun pezzo nella bibliografia generale. Alcuni cenni sull'attività di Bertolucci per "Il Gatto Selvatico" si trovano anche in: M. Basora, Attilio Bertolucci: disinteressato turista del «navegar pitoresco», in «Sorpresi a scrivere di immagini», Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento, atti della giornata di studi (Pavia, 16 novembre 2015), a cura di M. Basora e M. Marinoni, Pavia 2016, pp. 28-45; E. Acanfora, La lunga malinconia dell'esistenza, Attilio Bertolucci e Roberto Longhi, in Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra, atti del convegno del X anniversario della







chiusura anche dopo le dimissioni di Bertolucci, indice, questo, abbastanza eloquente dell'importanza da lui attribuita al progetto. Per tutto il primo anno di vita del mensile, l'idea di divulgare e favorire la conoscenza di opere d'arte offrendole nella loro cromia vede una sorta di collaudo nella proposizione di "quiz artistici", con la pubblicazione di dettagli o intere opere di cui i lettori sono chiamati a individuare artefice e soggetto, analizzandole brevemente e argomentando le ragioni dell'attribuzione.

Si tratta di un piccolo e fondamentale esercizio che il poeta aveva avuto modo di sperimentare in prima persona durante gli anni del suo *apprentissage* all'Università di Bologna, frequentando le lezioni e le esercitazioni di storia dell'arte di Roberto Longhi. Proprio le esercitazioni ruotavano infatti attorno a una serie di prove attributive e di analisi stilistica svolte sulle riproduzioni fotografiche delle opere, o nelle frequenti visite *in situ*, per allenare l'occhio e la mente a una critica d'arte "in presenza", secondo la migliore accezione longhiana<sup>10</sup>. Di questa utile pratica – peraltro rimasta nel tempo una consuetudine degli incontri con l'antico maestro<sup>11</sup> – Bertolucci fa tesoro nella sua esperienza critica, avvalendosene, seppur con qualche iniziale titubanza, per tentare di avvicinare i lettori del mensile aziendale alla storia dell'arte:

Quando decidemmo, in redazione di proporre ai dipendenti della grande famiglia dell'E-NI, cui si rivolge "Il Gatto Selvatico", un «quiz» che era soprattutto un problema di attribuzione artistica, le voci discordi minacciavano di far naufragare il progetto. Sembrava troppo difficile, troppo lontano dagli interessi medi della gente d'oggi. Pur con qualche perplessità decidemmo di pubblicarlo. Ebbene, la tanto discussa ultima pagina di copertina ha colpito pienamente nel segno: ci sono arrivate ogni giorno decine di lettere dalle più semplici alle più elaborate. Molte di esse contengono la giusta soluzione 12.

La mossa che sembrava azzardata si rivela vincente e, nei trafiletti utilizzati per riferire i risultati dei quiz e l'assegnazione dei premi, Bertolucci evidenzia come il successo dell'iniziativa ne testimoni la validità e l'importanza, a riprova di un desiderio di educazione culturale mai sopito ma bisognoso piuttosto d'esser coltivato, in «uno sforzo», scrive, «che non potrà non dimostrarsi utile, nella ricerca della verità in campi che per esser

Società Italiana di Storia della Critica d'Arte SISCA (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano sul Trasimeno 2017, pp. 197-210.

10 Ben note sono le prese di posizione polemiche di Longhi contro gli approcci critici eccessivamente teorici o filosofici che sacrificano il momento di conoscenza esperienziale dell'opera: «Le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza» (R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, "Paragone", I, 1, 1950, ora in Id., *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* [d'ora on poi OC], XIII, *Critica d'arte e buongoverno*, Firenze 1985, pp. 9-20, in particolare p. 9).

11 Cfr. A. Bertolucci, *I giochi di Roberto Longhi*, "la Repubblica", 3 giugno 1990, ora in Id., *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano 1997, pp. 1137-1143, con il titolo *Non intervista a Roberto Longhi*.

12 A. Bertolucci, *I quiz del mese*, "Il Gatto Selvatico", I, 2, 1955, p. 18.



lontani dalle più comuni e battute zone della vita moderna, non è affatto detto che lo siano dalle naturali inclinazioni dell'uomo»<sup>13</sup>.

Portare la storia dell'arte in un contesto industriale, farla entrare attraverso l'espediente ludico nelle case di operai, perforatori, impiegati, apparentemente troppo distanti dal mondo dell'arte, è stato un merito indiscusso del poeta. Ma, per quanto Bertolucci si dichiarasse all'epoca "nuovo" all'esperienza redazionale, c'era stato e c'era ancora in quegli anni un precedente che non può essere considerato irrilevante nell'analisi delle "lezioni d'arte" per "Il Gatto Selvatico": proprio Roberto Longhi aveva infatti fondato nel 1950 "Paragone", il mensile che con i suoi fascicoli alternati mirava a «porre davvero sullo stesso piano le arti figurative e la letteratura » 14. Bertolucci era stato coinvolto sin dall'inizio nella redazione della serie letteraria<sup>15</sup>, pubblicando alcuni pezzi anche su quella artistica, e pur nel diverso approccio, possiamo scorgere una certa comunità d'intenti fra le due riviste.

Se ufficio primo della critica è infatti – secondo quanto espresso da Longhi – quello di rendere intellegibile il linguaggio visivo, di portare le opere «alla luce della discussione immediata», sottraendole a quel «mutismo adespoto così pericoloso per la stessa loro incolumità fisica di oggetti; "parlarli"» 16, le controcopertine di Bertolucci valgono da viatico all'apprendimento di questa lingua; forniscono a un pubblico tendenzialmente poco avvezzo le coordinate base per comprenderne morfologia e sintassi. I test attribuzionistici compaiono del resto anche tra le pagine di "Paragone"; mentre per le successive "lezioni d'arte" di Bertolucci si potrebbe osservare per lui quanto Longhi aveva scritto in merito a Félix Fénéon, considerato "vero critico" in virtù della «ricerca di definizioni fra le più pregnanti, proprio per la indistinzione fra riflesso critico e riflesso poetico. [...] fortissimo quando [...] condensa in una schedula poetico-critica l'essenza di un dipinto o di un pittore» 17.

Sono queste delle indicazioni precise che dovevano essere ben presenti alla mente di Bertolucci e funzionali al suo programma di alfabetizzazione artistica; non solo perché all'interno di quel continuo sforzo volto a integrare le potenzialità del linguaggio

ANNALL 2021 indd 263





<sup>13</sup> Id., Assegnati i premi ai vincitori dei quiz, "Il Gatto Selvatico", I, 3, 1955, p. 14.

<sup>14</sup> R. Longhi, Editoriale, "Paragone", I, 1, 1950. Ora in Id., Critica d'arte e buongoverno, cit. (vedi nota 10), pp. 7-8, in particolare p. 7.

<sup>15</sup> Mentre i fascicoli di arti figurative vennero curati fino alla morte da Roberto Longhi (affiancato inizialmente da una redazione composta da Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna, Giuliano Briganti e Federico Zeri), la serie letteraria era curata da un comitato la cui composizione variò più volte nel tempo, ma che inizialmente comprendeva, oltre a Bertolucci, anche Anna Banti, Piero Bigongiari, Carlo Emilio Gadda e Adelia Noferi. Su Bertolucci autore e redattore di "Paragone", si veda P. Lagazzi, Bertolucci "in campo", "Nuovi Argomenti", V, 11, 2000, pp. 86-109. Per la storia dei primi dieci anni di "Paragone", con particolare riferimento alla serie artistica, rimando a S. Causa, Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi, Napoli 2001; mentre per un excursus sulle vicende della serie letteraria si veda B. Guarnieri, 'Paragone Letteratura': storia di una rivista, "Paragone", LVII, III, 63-65, 2006, pp. 142-169.

<sup>16</sup> Longhi, Editoriale, cit. (vedi nota 14), p. 8.

<sup>17</sup> Id., Proposte per una critica d'arte, cit. (vedi nota 10), p. 16.



poetico-letterario nella critica d'arte egli si era formato e aveva compiuto il proprio noviziato critico, ma anche e soprattutto perché al progetto di "Paragone", aperto in maniera inequivocabile da quelle Proposte per una critica d'arte che restano il più lucido manifesto longhiano su quali debbano essere le forme e gli scopi della "migliore critica", egli aveva preso parte e contribuito sin dal principio, sottoscrivendone - c'è da credere pienamente - gli intenti e la missione. E non sarà inutile ricordare che anche "Paragone" era nata con il proposito di occuparsi di critica d'arte «in modo normativo, polemico, e, come dire?, popolare; insomma, adatto a un pubblico più largo che non sia quello dei soliti sette specialisti, la cui debolezza e insufficienza è ormai manifesta» 18. "Il Gatto Selvatico" ereditava dunque questa vocazione "popolare" – del resto tra le istanze più ampiamente condivise dalla nuova sensibilità critica del dopoguerra 19 -, per farne, ancor più di quanto effettivamente avvenne per la rivista longhiana, il perno della sua missione. Conclusasi la prima annata con una serie di capolavori<sup>20</sup> a chiudere i vari numeri sollecitando le fantasie attributive e interpretative dei lettori, direttamente chiamati a interrogare e far "parlare" le opere, il progetto si arricchisce a partire dal numero del gennaio 1956, articolandosi in una vera e propria "Storia della pittura".

L'impianto dell'impaginazione non cambia di molto rispetto ai precedenti quiz artistici: a dominare è sempre la riproduzione a colori di un'opera o un suo dettaglio, ma questa volta corredata da un breve testo esplicativo di Bertolucci: «mai più di trenta righe»<sup>21</sup> – secondo quanto orgogliosamente ricordato dal poeta –, in una notevole prova di sintesi e limpidezza. La non scientificità della rivista gli consente di prescindere da riferimenti cronologici e biografici minuziosi, limitandoli all'essenziale, ma tutto ciò che si perde in termini di approfondimento storiografico viene guadagnato in libertà critica e stilistica attraverso gli illuminanti confronti, i richiami insistiti con altri settori della cultura, o la capacità d'innescare, dall'osservazione di un particolare, considerazioni di carattere generale, tratteggiando con pochi, calibratissimi cenni intere e complesse vicende artistiche.

La freschezza del dettato e la colloquialità distesa e amichevole caratteristiche della prosa bertolucciana vengono qui ulteriormente intensificate in funzione dialogica con

<sup>18</sup> La citazione è tratta da una lettera che Longhi invia a Francesco Arcangeli il 29 marzo 1949 per proporgli la fondazione della rivista. La lettera è conservata presso BCABo, Fondo Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, Corrispondenza: Roberto Longhi.

<sup>19</sup> Per un inquadramento generale del problema alla luce dei mutamenti intercorsi nel panorama critico del periodo postbellico si vedano F. Fergonzi, *La critica militante in Italia*, in *La pittura in Italia. il Novecento/2 1945-1990*, a cura di C. Pirovano, Milano 1993, II, pp. 569-591; O. Rossi Pinelli, *Diaspore e rinascite intorno al 1945*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 332-451.

<sup>20</sup> Le opere proposte nei "quiz" della prima annata, da luglio a dicembre, sono rispettivamente: 1) Raffaello, *Ritratto del papa Leone X*, particolare, Galleria Palatina, Firenze; 2) Francesco Guardi, *Veduta del Canal* Grande, particolare, Pinacoteca di Brera, Milano; 3) Pablo Picasso, *Ritratto del figlio vestito da Arlecchino*, Musée National Picasso, Parigi; 4) Paolo Uccello, *La Battaglia di San Romano*, National Gallery, Londra; 5) Sandro Botticelli, *La Nascita di Venere*, particolare, Galleria degli Uffizi, Firenze; 6) Rembrandt, *Autoritratto con la corazza*, Galleria degli Uffizi, Firenze.

<sup>21</sup> Bertolucci, Lagazzi, All'improvviso ricordando, cit. (vedi nota 5), p. 64.



i lettori attraverso l'uso del "noi", del "voi", e il frequente ricorso alle interrogative dirette; mentre il senso di una narrazione continua si amplifica nei ricorrenti rimandi ad articoli e artisti pubblicati precedentemente, con un'esortazione costante a riannodare i fili della memoria per riscoprire la continuità inesauribile dell'arte. Con grazia maieutica Bertolucci guida infatti i lettori non solo nell'osservazione dell'opera alla ricerca dei caratteri distintivi dell'artista, ma anche a comprenderne i valori più profondi e riposti di epifania, preludio o epigono in seno al percorso dell'arte attraverso i secoli.

Le novantadue tavole e "lezioni", oltre a farci entrare in una galleria immaginaria, segnano così un percorso soggettivo di scelte e valutazioni all'interno di un disegno storico progressivamente tracciato per i suoi lettori. Le opere e gli artisti selezionati non rispondono infatti semplicemente all'arbitrio o al gusto di Bertolucci, ma hanno valore d'esemplarità: servono al poeta per creare un racconto che spazia dall'antichità all'età contemporanea, delineando al contempo alcune delle tante storie possibili dentro al corpo della storia dell'arte. Ecco allora che alla storia della pittura italiana, sinteticamente tracciata – ed è ancora un omaggio a Longhi – da Cimabue a Morandi<sup>22</sup>, e a quelle delle altre nazioni (scuola fiamminga, pittura olandese, spagnola, tedesca, inglese, americana), il poeta intreccia nuovi racconti, disegna percorsi inediti guardando ai grandi temi dell'arte e della vita dell'uomo: quello del "paesaggio", che dalla resa semplice e fresca di un frammento pompeiano, arriva all'esplosione cromatica di Derain; quelli del "ritratto" e della "natura morta"; quello dei "pittori visionari", dove ritroviamo alcuni tra gli artisti "eccentrici e solitari" più ammirati dal poeta (Chagall, Ligabue, Rousseau ecc.). E poi ancora la serie su "gli 'ismi' dell'arte moderna" (rassegna dei movimenti più significativi dell'arte otto-novecentesca), e quella dedicata alla "pittura industriale".

Ogni artista viene raccontato attraverso un'opera emblematica, e tutt'intorno ad artista e opera il poeta tesse la sua incantevole rete di riferimenti, traccia linee chiare, essenziali, che connettono esperienze artistiche ed epoche storiche segnalandone snodi cruciali e fratture. La "storia" scritta da Bertolucci non nasce quindi da una griglia precostituita di fatti e date all'interno della quale s'incuneano le vicende dei grandi artisti, ma segue un andamento narrativo, emerge progressivamente come logica conseguenza e presupposto di quelle stesse vicende; in un certo senso sboccia naturalmente dalle opere d'arte, che, per essere veramente tali, devono intrattenere un rapporto dinamico, fluido, con il tempo: rapire un momento al loro presente, contenere tracce della storia passata, segnali di quella futura, sfidare i secoli mantenendosi "comunicanti".

Così, ad esempio, lo sfumato leonardesco preannuncia gli sviluppi della pittura del secolo successivo, mentre in Bellini, in cui ricanta il colorismo della lunga tradizione bizantina, i paesaggi hanno già l'autonoma poesia che trionferà nel Cinquecento venezia-

ANNALL 2021 indd 265 07/02/22 11:53

<sup>22</sup> Da Cimabue a Morandi sarà non a caso il titolo della raccolta di scritti longhiani curata da G. Contini per il «Meridiano» del 1973, cfr. R. Longhi, Da Cimabue a Morandi, a cura di G. Contini, Milano 1973.



no e che troverà negli impressionisti i suoi ultimi grandi interpreti; così il drammatizzato progresso della pittura di Goya racchiude in sé tutti i traumi della storia (crisi dell'Ancien r*égime*, Rivoluzione napoleonica, Restaurazione...); e mentre Giotto riesce ancora a commuoverci, la *Flora* di Tiziano, che a un primo sguardo può apparire lontanissima, rappresenta invece «un simbolo eterno della bellezza e della gioventù umana»<sup>23</sup>.

Partendo da questa considerazione della storia dell'arte come qualcosa in grado di stare insieme dentro e fuori dal tempo, Bertolucci costruisce il suo discorso individuando rapporti anche fra artisti lontanissimi, e proprio questa libertà e quest'acume nel cogliere i nessi riposti tra le varie manifestazioni dell'arte – che fu già di Longhi e che l'amico e compagno di studi Arcangeli condensò nella celebre formula dei "tramandi" – costituiscono uno dei punti di maggior forza della pagina bertolucciana, che si mostra veramente in grado di raggiungere tutti.

Si tratta peraltro di un procedimento già precedentemente messo a punto dal poeta, e tuttavia la "storia dell'arte a puntate" per "Il Gatto Selvatico" gli consente una sistematicità mai raggiunta prima, sviluppando un discorso continuo dove ogni pezzo, nella sua compiutezza, concorre a formare, come le tessere di un mosaico, un disegno più ampio. Prende così forma un racconto in cui i personaggi risultano tutti in qualche modo interconnessi, legati da rapporti di causa-effetto, sebbene all'interno «di sempre diverse "condizioni libere" »<sup>24</sup>; era stato d'altronde sempre Longhi a demistificare l'idea del capolavoro assoluto, irrelato, scrivendo che l'opera d'arte «non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte»<sup>25</sup>.

#### Brevissima storia della pittura italiana

Prima di passare a una più dettagliata analisi di alcune fra le serie proposte dal poeta nelle sue controcopertine, che si aprono con quella dedicata ai grandi maestri dell'arte italiana, occorre segnalare almeno un paio riferimenti di cui tener conto in relazione all'impianto generale del progetto e a quello particolare di questa serie specifica. Nell'ambizione di offrire un panorama sicuramente non esaustivo ma comunque emblematico della storia dell'arte, e nei toni con cui conduce il suo racconto, Bertolucci sembra infatti rifarsi, per certi versi, agli stessi intenti che avevano guidato la stesura, nel 1914, della *Breve ma veridica storia dell'arte italiana*, compendio delle lezioni tenute per gli studenti dei licei romani Tasso e Visconti<sup>26</sup>. Sebbene la prima pubblicazione del

<sup>23</sup> A. Bertolucci, *Tiziano. Flora* (Galleria degli Uffizi, Firenze), "Il Gatto Selvatico", II, 9, 1956, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), p. 50.

<sup>24</sup> Longhi, Proposte per una critica d'arte, cit. (vedi nota 10), p. 17.

<sup>25</sup> Ivi. p. 19.

<sup>26</sup> L'opera, non inclusa nella raccolta degli scritti giovanili, venne pubblicata postuma nel 1980. L'edizione da cui sono tratte le successive citazioni è R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano 2013.



testo avvenne solo nel 1980, rendendo quindi dubbia una possibile filiazione diretta del progetto, sta di fatto che l'opera e il pensiero del maestro, la sua impostazione, emergono costantemente dal dettato di Bertolucci, costituendone in un certo senso l'ossatura<sup>27</sup>; come si evince facilmente sin dall'incipit, con quella prima e immediata distinzione che il poeta traccia tra linee o stili della pittura italiana.

Un secondo riferimento di cui Bertolucci sembra aver fatto tesoro è dato poi dai fondamentali testi di "educazione visiva" di Matteo Marangoni: *Come si guarda un quadro* e *Saper vedere*<sup>28</sup>, veri e propri bestseller del genere, che non a caso nascevano con un intento dichiaratamente divulgativo che ne aveva garantito la larga fortuna. È soprattuto con il più antico dei due testi che possono riscontrarsi le maggiori analogie, non solo interpretative ma nella scelta stessa di alcune delle opere pubblicate<sup>29</sup>, come avviene fin dai primi due artisti presentati da Bertolucci: Cimabue, che nella *Madonna in Maestà* di Santa Trinita «innesta sulla tradizione preziosa ma sterile del bizantinismo [...] il vigoroso realismo della scultura romanica»<sup>30</sup>; e Giotto, che costituisce il «frutto supremo di questa sintesi»<sup>31</sup>. L'opera per lui scelta da Bertolucci è la *Madonna di Ognissanti*, dove il classico tema iconografico s'innerva dei portati della sua nuova visione; scrive infatti il poeta:

la divinità non è per lui superbamente stilizzata, ma umilmente resa nel suo peso corporeo, veramente incarnata. Lo spazio [...] è appena segnato illusionisticamente sul fondo ancora dorato; ma le figure, per effetto del chiaroscuro possente, risaltano con una plasticità mai prima raggiunta nella pittura. Severità e dolcezza si fondono in questi volti presi nell'estasi della contemplazione, eppure consapevoli della condizione umana. Il colore, come sarà in tutta la pittura fiorentina sino a Masaccio e a Michelangelo, non squilla né splende, ma si distende quietamente entro la struttura monumentale del volume, non già a rivestirlo, ma a rivelarlo con maggior forza<sup>32</sup>.

27 Il richiamo a Longhi è talmente insistito e intrecciato nel discorso di Bertolucci che per evitare ripetizioni si darà semplicemente traccia, in nota, dei passi di questa e delle altre opere longhiane che di volta in volta hanno maggiormente influenzato il poeta, sviluppando invece nel corpo del testo quei momenti di confronto in cui Bertolucci non si limita a una generica acquisizione delle idee del maestro ma le ripropone quasi con gli stessi termini. Mentre i riferimenti ad altre voci critiche verranno via via indicati in relazione ai vari articoli pubblicati.

28 M. Marangoni, Come si guarda un quadro. Saggio di educazione del gusto sui capolavori degli "Uffizi", Firenze 1927; Id., Saper vedere. Come si guarda un'opera d'arte [1933], Milano 2020.

29 Limitatamente alle opere custodite dagli Uffizi (su cui verte il libro di Marangoni) e alla serie di Bertolucci sulla pittura italiana, si segnala l'identità di scelte per Cimabue (*Madonna in Maestà*), Giotto (*Madonna di Ognissanti*) e Leonardo (*Annunciazione*). Particolarmente interessante per le analogie d'impostazione risulta il confronto tra le brevi trattazioni ad esse dedicate dai due autori, per cui si vedano Marangoni, *Come si guarda un quadro*, cit. (vedi nota 28), pp. 7-10, 29-32, e Bertolucci, *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 36-39, 47-49.

30 A. Bertolucci, *Cimabue. Madonna in maestà* (Galleria degli Uffizi, Firenze), "Il Gatto Selvatico", II, 1, 1956, ora in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), p. 36.

31 Ibidem.

32 Id., Giotto. Madonna di Ognissanti (Galleria degli Uffizi, Firenze), "Il Gatto Selvatico", II, 2, 1956, ora in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), p. 39. Si confronti il pezzo anche con la figura di Giotto tratteggiata nella Breve ma veridica storia della pittura italiana, cit. (vedi nota 26), pp. 54-60.









Vediamo dunque tracciato il primo sentiero di questo percorso: quello della tradizione "plastico-lineare" toscana che ha al proprio centro l'uomo, e che trova un primo snodo nella semplificazione geometrica e nella "sintesi prospettica di forma e colore"<sup>33</sup> di Piero della Francesca, terzo artista presentato da Bertolucci attraverso il ritratto della duchessa di Urbino Battista Sforza:

Piero della Francesca è l'espressione più alta della maturità piena e dorata cui l'arte italiana è giunta a metà del Quattrocento: in questo quadro piccolo eppure senza limiti confluiscono la plasticità di Masaccio e la luce di Domenico Veneziano, la scienza prospettica di Paolo Uccello e persino il colorismo prezioso dei fiamminghi. Tutti questi precedenti, che rappresentano la varia essenza del primo Rinascimento figurativo, al fuoco intellettuale della mente di Piero, teorico oltre che creatore sommo, raggiungono una nuova, originalissima, inimitabile sintesi<sup>34</sup>.

È chiaro che una simile interpretazione deve moltissimo al *Piero della Francesca* di Longhi, «uno di quei libri che più sono divenuti sangue, in Italia, nel periodo fra le due guerre»<sup>35</sup>, nel quale il pittore di Borgo Sansepolcro viene posto tra le cime più alte dell'arte rinascimentale e al principio, come pure fa Bertolucci, della rivoluzione di Giovanni Bellini<sup>36</sup>. Campione della grande tradizione alternativa a quella plastica toscana, quest'ultimo è infatti per il poeta «quasi rappresentativo, nella sua carriera d'artista, di tutto il cammino della pittura veneziana»<sup>37</sup>: con un inizio alla maniera ancora un po' chiusa nel formalismo protorinascimentale del padre Jacopo, la successiva apertura alla spazialità della composizione e a una più naturale resa delle figure, per finire con l'approdo alla nuova «sintesi espressiva di luce e colore dei suoi grandi scolari dell'alba del Cinquecento»<sup>38</sup>.

Ma oltre a quella "linearistico-umanistica" dei toscani e a quella "coloristico-naturalistica" dei veneti, vi sono altre scuole pittoriche che si muovono all'interno della generale fioritura rinascimentale dell'arte italiana e ciascuna di esse si sviluppa, dice il poeta, «traendo dalla terra d'origine i succhi vitali che la nutrono e la differenziano»<sup>39</sup>.

<sup>33</sup> Cfr. Longhi, Breve ma veridica storia, cit. (vedi nota 26), pp. 15-20.

<sup>34</sup> A. Bertolucci, *Piero della Francesca*. *Ritratto di Battista Sforza* (Galleria degli Uffizi, Firenze), "Il Gatto Selvatico", II, 3, 1956, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), p. 41.

<sup>35</sup> Id, *Un maestro esplosivo*, "L'Illustrazione Italiana", LXXXIX, 12, 1962, ora in Id. *La consolazione della pittura*, a cura di S. Trasi, Torino 2011, pp. 199-204, in particolare p. 199.

<sup>36</sup> A proposito della novità della *Pala di Pesaro* e della *Trasfigurazione* del Museo nazionale di Capodimonte a Napoli del Bellini, Longhi aveva parlato di «discendenza schiettamente "franceschiana"» (R. Longhi, *Piero della Francesca*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, cit. [vedi nota 22], pp. 348-465, in particolare p. 464; si veda anche Id., *Breve ma veridica storia*, cit. [vedi nota 26], pp. 103-109).

<sup>37</sup> A. Bertolucci, *Giovanni Bellini. Sacra conversazione Giovannelli* (Gallerie dell'Accademia, Venezia), "Il Gatto Selvatico", II, 4, 1956, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), p. 42.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.



Fra queste, emerge prepotentemente quella ferrarese, la cui caratteristica «natura scoscesa e aspra»<sup>40</sup> viene raccontata da Bertolucci attraverso l'analisi del *San Domenico* di Cosmé Tura, dove «la durezza incisiva dei contorni, la quasi rupestre anfrattuosità dei panneggi»<sup>41</sup> descritta dal poeta scopertamente riecheggia le memorabili metafore minerali che costellano l'*Officina ferrarese* di Longhi<sup>42</sup>.

Già con questi primi articoli (quattro paginette scarse) Bertolucci ha tracciato una delle più importanti congiunture dell'arte italiana; da qui – avverte – sarebbe poi venuto tutto il resto, perché è dalle audaci sperimentazioni di questi maestri, dalla riconquista della natura che essi attuano sull'esempio degli antichi e «dopo il lungo sogno mistico del Medioevo» di avvia nel secondo Quattrocento quel «momento di assoluta padronanza dei mezzi formali che permetterà a uomini come Michelangelo e Leonardo, Raffaello e Tiziano e Correggio, di portare, in maniera diversa ma arcanamente concorde, l'arte italiana a un punto di sublime, unica pienezza e perfezione» del controle del controle de cont

A rappresentare questa aurea aetas Bertolucci chiama subito (con una scelta questa volta poco in linea con le predilezioni longhiane) Leonardo, che, «Educato alla severa disciplina formale del Pollaiolo e del Verrocchio, scultori in un certo senso anche quando dipingevano»<sup>45</sup> proprio partendo da questo magistero plastico «si spinse infinitamente oltre, temperando la cruda luce del formalismo sino allora dominante, con la prima ombra di un poetico naturalismo» 46. Tuttavia il Leonardo presentato dal poeta non è quello "pop" della Gioconda o della Vergine delle rocce, opere che così come altre di questi grandi maestri del Rinascimento italiano «rientrano, se pure un po' superficialmente, nella cultura figurativa comune, magari per merito di un'oleografia appesa nella stanza da letto» 47, ma un Leonardo meno noto, ancora poco più che garzone alla bottega del Verrocchio. Se Bertolucci sceglie l'Annunciazione degli Uffizi – opera giovanile e non tra le più celebri del celeberrimo artista –, lo fa proprio in virtù della compresenza che qui ancora si registra tra la linearità cristallina della tradizione quattrocentesca fiorentina e un principio di "brumosa" resa atmosferica, che nella figura dell'angelo annunziante «segna veramente il punto di passaggio da un secolo all'altro, con quell'anticipo che sempre i geni riescono ad avere sul tempo del



<sup>40</sup> Id., Cosmé Tura. San Domenico (Galleria degli Uffizi, Firenze), "Il Gatto Selvatico", II, 5, 1956, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 44-46, in particolare p. 44.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Per Tura, Longhi aveva parlato di una pittura «nel materiale immaginato dei minerali più incorruttibili», di «una natura stalagmitica; un'umanità di smalto e di avorio con giunture di cristallo» (R. Longhi, Officina ferrarese, in Id., Da Cimabue a Morandi, cit. [vedi nota 22], pp. 490-621, in particolare p. 516).

<sup>43</sup> A. Bertolucci, *Leonardo da Vinci. Annunciazione* (Galleria degli Uffizi, Firenze), "Il Gatto Selvatico", II, 6, 1956, in Id., *Lezioni* d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 47-49, in particolare p. 47.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ivi, p. 49.



calendario» <sup>48</sup>. È cioè un momento che segnala una svolta, e sono queste svolte e queste evoluzioni che Bertolucci intende illustrare al pubblico dei suoi lettori. Ma c'è anche un'altra ragione che può aver indotto il poeta a questa scelta, così come ad altre della "sua" storia dell'arte, e potremmo definirla una ragione di "reminescenza letteraria"; come ha osservato Marco Maggi, non sembra infatti un caso che il poeta scelga l'opera alla quale pare riferirsi Baudelaire in *Les phares*<sup>49</sup>, così come non casuali appaiono l'insistenza su Vermeer, pittore particolarmente caro a Proust, o la scelta di Pieter Brueghel il Vecchio, cantato fra gli altri da Wystan Hugh Auden e William Carlos Williams<sup>50</sup>. Ci sono opere rimaste impresse nella mente del poeta dalla lettura delle *ekphrasis* di altri autori, e che ogni tanto emergono nel suo tessuto critico con tutta la densità e la stratificazione dei loro riferimenti a provocare le note extrasistoli o *intermittences du coeur*.

Ma proseguiamo nel Cinquecento lungo la linea della «misteriosa magia cromatica» <sup>51</sup> veneziana di Giorgione, Veronese e Tiziano; è su quest'ultimo che Bertolucci si ferma, sottolineandone, della vecchiaia, la volontà di rappresentare «con interezza l'universo per pura virtù del colore» <sup>52</sup>. Anche qui però il Tiziano mostrato dal poeta non è ancora quello della totale dissoluzione della forma nel colore, bensì quello sensuale e armonico della *Flora*, di cui scrive:

al nostro animo di moderni, avvezzi ad un'arte duramente impegnata a rappresentare un mondo lacerato e ferito, la colata aurea di luce e colore che è la *Flora* tizianesca può alle prime apparire lontanissima, irraggiungibile. Ma basta che ci lasciamo andare, perché ne restiamo dolcemente sommersi, e, alla fine, consolati e come guariti. Si potrebbe per Tiziano, riprendere il detto di Rossini su Mozart: non essere egli il musicista più grande (che forse era Beethoven) bensì "la Musica". Così se diremo che Giotto è il pittore più grande, lasciateci aggiungere che Tiziano è "la Pittura"<sup>53</sup>.

Sul valore consolatorio della pittura il poeta ritorna costantemente, tanto da farne una sorta di leitmotiv delle sue considerazioni critiche e in generale della sua concezione dell'arte. Ma passiamo da Venezia a Roma, dal classicismo cromatico di Tiziano al realismo caravaggesco, poiché nell'articolo successivo, tutto intriso di umori longhiani, com'era naturale che fosse, Bertolucci ci presenta la *Canestra di frutta* dell'Ambrosiana:

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Proprio in riferimento a *Les Phares*, Longhi aveva peraltro osservato come «qui è il programma di tutto un discorso critico che sia insieme di contatto diretto con l'opera e di evocazione di un gusto circolante attorno ad essa» (Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, cit. [vedi nota 10], p. 15).

<sup>50</sup> Cfr., M. Maggi, Romanzo di figure, Recensione ad A. Bertolucci, Lezioni d'arte [Milano 2011], "L'Indice", 5, 2012, p. 34.

<sup>51</sup> A. Bertolucci, *Tiziano. Flora* (Galleria degli Uffizi, Firenze), "Il Gatto Selvatico", II, 9, 1956, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (yedi nota 9), p. 50.

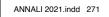
<sup>52</sup> Ibidem

<sup>53</sup> Ibidem



Nel loro curiosare instancabile per le strade dell'Italia secentesca, gli occhi del grande pittore lombardo, romano per necessità, [...] un giorno si posarono su una cestina di frutta (s'immagina, con quegli ultimi fichi e quella prima uva che se fosse di settembre, sarebbe del settembre 1595), e così nacque la prima "natura morta". A guardar bene, di nature morte se ne incontrano anche di più antiche, nella storia dell'arte, ma sempre in funzione di un racconto, che è il vero soggetto del quadro; qui, nel quadro, che sta all'Ambrosiana di Milano, il racconto è nella "natura morta" medesima, che ci presenta un cestino vero, della frutta vera, anche bacata, come quella mela in primo piano, delle foglie vere, anche appassite, come quelle a destra. La "natura morta" che più tardi, in mano ai mestieranti, si farà stucchevole esercizio di bravura, ritroverà la sublime verità caravaggesca soltanto nel secondo Ottocento, con Cézanne, le cui mele un po' agrette e ammaccate e i cui umili piatti da cucina, stanno, come questa cestina dell'Ambrosiana, all'inizio di una grande rivoluzione artistica<sup>54</sup>.

Qui, più che altrove, Bertolucci mostra scopertamente il proprio debito nei confronti di Longhi, che restituisce quasi integralmente nella descrizione ekphrastica dell'opera, sulla quale ricalca la propria con minime varianti dalla prosa ricchissima del maestro. Ecco allora che alla «natura morta per sé sola» 55 di Longhi, emblematica dell'annullata diversità valoriale delle cose del mondo sotto l'incidenza della luce caravaggesca, succede in Bertolucci un racconto che è «nella "natura morta" medesima»; mentre la longhiana «presa diretta di verità» 56 diviene la «presa diretta sulle cose, sugli uomini che popolano quadri sacri e profani con la stessa carica di vita e di sangue»<sup>57</sup>; per finire con il confronto, serratissimo, condotto sulla descrizione che il maestro aveva dato della Fiscella: «colma di frutta a buon mercato; dove perciò accanto alla mela sana, non mancava mai quella bacata; così come nei pampini del Bacco, accanto alle foglie virenti, ci sono anche quelle vizze e scolorite, come Dio manda»58. Appare dunque chiaro come il poeta abbia costruito la sua "lezione" su quella longhiana, dalla quale derivano anche l'assegnazione del primato caravaggesco nella fondazione del genere natura morta, e il riconoscimento d'una centralità assoluta dell'artista lungo quella linea di realismo che, «tendenza antica e incorreggibile dell'arte italiana settentrionale» 59, s'irradia attraverso la sua pittura in tutta Europa, divenendo la corrente più viva del Seicento e oltre; fino a ricongiungersi, proprio per quella volontà di "presa diretta", all'Impressionismo,





<sup>54</sup> A. Bertolucci, *Caravaggio*. *Canestra di frutta* (Pinacoteca Ambrosiana, Milano), "Il Gatto Selvatico", II, 10, 1956, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), p. 52.

<sup>55</sup> R. Longhi, Caravaggio (1968), in Id., Da Cimabue a Morandi, cit. (vedi nota 22), pp. 801-875, in particolare p. 818.

<sup>56</sup> Ivi, p. 819.

<sup>57</sup> Bertolucci, Caravaggio, cit. (vedi nota 54), p. 52.

<sup>58</sup> Longhi, Caravaggio, cit. (vedi nota 55), p. 819.

<sup>59</sup> Bertolucci, Caravaggio, cit. (vedi nota 54), p. 52.



e ancor più su, alla settima arte<sup>60</sup>. Sotto la spinta del Caravaggio la pittura si volge dunque alla realtà quotidiana, anche perché, procedendo nel secolo, quella di soggetto sacro e storico si è progressivamente devitalizzata. La via da percorrere è ormai tracciata e – come avvisava sempre Longhi nella *Breve ma veridica storia della pittura italiana*<sup>61</sup> – conduce fuori dall'Italia. Sarà l'Olanda di Rembrandt e Vermeer a toccare le cime più alte nel Seicento, mentre nel Settecento la nuova strada del "vero" la percorrono nella pittura veneziana artisti come Canaletto, Guardi e Pietro Longhi; ma mentre i primi due, scrive il poeta, «s'accontentano [...] di ritrarre la laguna o il Brenta»<sup>62</sup>, il terzo si adopera per fermare la vita che brulica negli interni borghesi o della piccola e media nobiltà veneziana. È quanto avviene ne *Lo studio del pittore*, dove:

Il pittore in zimarra verdastra è al cavalletto, attento a rendere con fedeltà (e non senza una punta sorniona di ironia) la Dama – una specie di pupattola in grande abito di seta gialla che sembra sentir frusciare anche al più piccolo movimento – e il Cavalier servente in elegante costume nero oro e verde, la maschera forse fastidiosa tirata da parte con negligente eleganza. Una cosa, pare, da nulla, ma con essa il pittore ha reso insieme l'ultima essenza di una società e il profumo di un'epoca. Che chiedergli di più? I migliori pittori del secolo successivo, gli impressionisti e i macchiaioli, non si proporranno, né otterranno, di più e di meglio<sup>63</sup>.

Certo non va dimenticato che queste descrizioni sono nate e pensate a complemento e corredo di un'immagine, eppure in certi momenti la penna di Bertolucci è talmente abile da restituirci autonomamente tutto il fascino del dipinto, facendocelo gustare, come in questo caso, fin quasi nella resa materica dell'abito della dama, evocata per sinestesia attraverso quel "fruscio" che prima forse non sentivamo e che ora avvertiamo come una sorta di dono, un di più, che il poeta ha lasciato a noi e all'opera. Quella catturata dal pittore veneziano è tuttavia un'epoca ormai avviata al tramonto, Rivoluzione francese e Rivoluzione industriale la spazzano via; mentre nel campo dell'arte un'altra rivolu-

<sup>60</sup> Scrive infatti Bertolucci: «dà via libera a tutta la pittura moderna, fino agli impressionisti. E il taglio non prefabbricato, bensì istantaneo delle scene, che luce e ombra contrastanti animano con straordinaria evidenza, non trova conferma nel miglior cinematografo, pur esso volto alla resa realistica, immediata del mondo?» (*Ibidem*). Che la suggestione fosse ancora una volta di matrice longhiana, lo dimostrano i frequenti imprestiti dal lessico cinematografico che ricorrono nella monografia del maestro sull'artista, per cui si veda questo passo esemplare: «Contrasti istantanei di misura, sbalzi tra "primi piani" e "campo lungo", che solo il Caravaggio seppe escogitare a quei tempi con uno spicco di verità che più tardi, per esprimersi, bisognò di macchine speciali» (Longhi, *Caravaggio*, cit. [vedi nota 55], p. 871).

<sup>61 «</sup>Ma la Pittura dal Seicento in poi è fuori dall'Italia, e sulle basi poste dall'arte *avvenuta* in Italia» (Longhi, *Breve ma veridica storia*, cit. [vedi nota 26], p. 137, il corsivo è di Longhi).

<sup>62</sup> A. Bertolucci, *Pietro Longhi. Lo studio del pittore*, (Ca' Rezzonico, Museo del Settecento veneziano, Venezia), "Il Gatto Selvatico", II, 11-12, 1956, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 55-56, in particolare p. 55.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 55-56.



zione si compie: «il pittore non dipinge più, o solo raramente, per l'edificazione del fedele o per il piacere del principe, ma per sé stesso o per quel suo simile, che dovrebbe intenderlo appieno, che è il borghese» <sup>64</sup>. Così, Bertolucci, evidenzia il cambiamento di status dell'artista in relazione al cambiamento della società, ma non solo, perché anche l'arte cambia: «affrancatasi dai soggetti obbligati, si va affrancando pure dagli schemi stilistici e cerca nella realtà della vita i suoi contenuti e insieme i suoi colori e le sue luci. Esce all'aria aperta, il pittore dell'Ottocento [...] e coglie il mutevole volto delle cose con la freschezza di chi scopre il mondo per la prima volta» <sup>65</sup>. Ciò vale non solo per gli impressionisti francesi, ma anche per i macchiaioli toscani con la loro «umile e pure profonda resa figurativa della realtà contemporanea <sup>66</sup>. E nel presentare *il Riposo* di Fattori, Bertolucci ne parla in termini che si riallacciano all'umanesimo giottesco:

Il pittore è uscito dallo studio nell'ora bruciata della siesta e non ha dovuto cercarsi tanto intorno per trovare una materia conveniente, gli è bastato fissare intensamente un muro calcinato di sole alla cui scarsa ombra i barrocciai si sono fermati, stanchi con le loro stanche bestie. È solo un momento della giornata, ma strappato al flusso del tempo, e consegnato, per così dire, all'eterno. [...] Superato il formalismo, come pure ogni descrittivismo minuto, Fattori [...] raggiunge una essenzialità di composizione, una solidità di volumi e una forza di colore uniche. I suoi paesaggi non vuoti e disabitati ma dolorosamente, solennemente riempiti dalla presenza dell'uomo, sono fra le più alte espressioni della pittura, non soltanto italiana, dell'Ottocento<sup>67</sup>.

Ritroviamo così, a distanza di oltre cinque secoli, quelle stesse caratteristiche di essenzialità cromatica e castigatezza formale che già avevamo visto in Giotto all'inizio di questo percorso; ma soprattutto ritroviamo la stessa solenne umanità gravata dalle sue pene fisiche (qua l'arsura meridiana) e spirituali (là sentimento religioso), come a ricordarci che in fondo la sostanza dell'uomo non cambia, e che della sua espressione la pittura toscana sembra in qualche modo aver voluto farsi carico; non a caso Bertolucci parla, in merito, di "scuola severamente umanistica".

Campione assoluto di severità umana e artistica è tuttavia per il poeta Giorgio Morandi, artista tra i più amati da Longhi e tutta la prima generazione di allievi bolognesi<sup>68</sup>;







<sup>64</sup> Id., Giovanni Fattori. Il riposo (Galleria d'Arte Moderna, Firenze), "Il Gatto Selvatico", III, 1, 1957, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 57-59, in particolare p. 57.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Sull'intesa che si venne a creare tra Longhi e Morandi negli anni del loro magistero bolognese, e il valore che essa ebbe anche per i giovani allievi, si vedano *Giorgio Morandi, Roberto Longhi: Opere, Lettere, Scritti,* catalogo della mostra (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 1-22 giugno 2014), a cura di M.C. Bandera, Cinisello Balsamo 2014; e i saggi di F. Caroli: *Il sodalizio fra Longhi e Morandi e l'eredità di Francesco Arcangeli*, in *Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Bologna,



fedele alla sua terra e a «pochi temi profondamente sentiti» <sup>69</sup>, chiude la serie dedicata alla pittura italiana con un'opera risalente alla fine del periodo metafisico: una *Natura morta* che rappresenta solo «un momento nell'infinita varietà, dietro l'apparente monotonia, della grande opera morandiana, che ne ha altri» – scrive – «in una gamma che non ha forse uguali nell'arte italiana e, possiamo aggiungere, mondiale della nostra epoca» <sup>70</sup>.

## I maestri della pittura moderna

Reso il dovuto omaggio alle glorie artistiche patrie, già con la serie successiva Bertolucci volge la sua attenzione verso la Francia, dove dall'Ottocento si sposta il baricentro artistico-culturale europeo. Parigi è «la ville-lumière, la città faro»<sup>71</sup> che dà i natali e accoglie "i maestri della pittura moderna"; e da Parigi è l'Impressionismo, con la sua nuova libertà, ad aprire il corso dell'arte contemporanea. Per rappresentarlo il poeta sceglie Neve ad Argenteuil di Monet «il più puro degli impressionisti», ineguagliabile «nella resa precisa eppure poetica della natura, colta nel fluire del tempo, nel mutare delle ore, nel trascolorare della luce»<sup>72</sup>. Su di lui, come pure sugli artisti presentati negli articoli che seguono, Bertolucci si era già pronunciato con le lunghe cronache alle Biennali del 1948 e 1950 realizzate per "La Gazzetta di Parma"<sup>73</sup>. I giudizi qui non sembrano mutare di molto: Cézanne, «portatore di una visione della vita profondamente religiosa e sofferta»<sup>74</sup>, va oltre le apparenze e la visione sensuale dell'Impressionismo ricostruendo la realtà «in una sintesi prima mentale, poi formale, poderosa, eterna»<sup>75</sup>, che apre alla tormentata arte del nostro secolo; Van Gogh, più amato di Paul Gauguin, viene ora giudicato con minor severità rispetto all'articolo per la XXIV Biennale, e sebbene il suo esempio «ha rappresentato un pericolo per tanti artisti venuti dopo» 76, il

Galleria Comunale d'Arte Moderna, 9 novembre 1985-10 febbraio 1986), Milano 1985, pp. 69-77; *Il nodo Longhi-Morandi. Premesse. Derivazioni*, in *Bologna*, a cura di R. Zangheri, Bari 1987, pp. 389-404.

69 A. Bertolucci, Giorgio Morandi. Natura morta (Collezione Eni, Roma), "Il Gatto Selvatico", III, 2, 1957, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 60-62, in particolare p. 62.

70 Ibidem

71 Id., Claude Monet. Neve ad Argenteuil (The National Museum of Western Art, Tokyo), "Il Gatto Selvatico", III, 3, 1957, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 64-66, in particolare p. 64.

72 Ivi, p. 66.

73 Gli articoli sono ora raccolti in Bertolucci, *La consolazione della pittura*, cit. (vedi nota 35), pp. 21-27; e Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di G. Palli Baroni, Milano 2000, pp. 3-54.

74 Id., *Paul Cézanne. I giocatori di carte* (Musée d'Orsay, Parigi), "Il Gatto Selvatico", III, 4, 1957, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 67-68, in particolare p. 68.

75 Ibidem

76 Id., Vincent Van Gogh. Lo scolaro (Museu de Arte, San Paolo), "Il Gatto Selvatico", III, 5, 1957, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 69-71, in particolare p. 71. Particolarmente evidenti nello scritto sulla Biennale veneziana (A. Bertolucci, Lezione degli impressionisti, "Gazzetta di Parma", 10 giugno 1948, in Id., Ho rubato due versi, cit. [vedi nota 73], pp. 3-6, in particolare p. 6), le riserve allora manifestate su Van Gogh e Gauguin avevano trovato perfetta rispondenza nelle posizioni speculari di Longhi (cfr. M.C. Bandera, Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra: 1948-1956, Milano 1999, pp.



poeta lo pone ora insieme a Cézanne fra coloro che hanno saputo aprire una via nuova. Mentre di Matisse, scrive:

sarà il pittore della "gioia di vivere" [...] Il pittore dei giardini assolati e delle stanze aperte sui giardini assolati e delle donne che entro quelle stanze e quei giardini vibrano e splendono, belle e indifferenti come palme rivierasche. [...] Matisse ha saputo dimostrare che anche nell'età moderna è possibile un'arte non drammatica, non violenta, ma dolce, felice, consolante<sup>77</sup>.

Al di là della consueta insistenza sul valore consolatorio dell'arte, possibile – ma è questione di volontà – anche in tempi moderni, il passo ricorda molto quello, bellissimo, che Giovanni Testori (altro longhiano d'eccezione), aveva scritto nel 1943 presentando una cartella di disegni dell'artista:

la pittura di Matisse abita fuori dalle nostre immediate esigenze; esilio, dove le cose vivono, isolate da ogni turbamento, per una forza dei sensi limpida al punto da permettere su di esse un continuo e assiduo intervento della mente, paese di luce, senza incrinature, dove le donne trascorrono aristocratiche ore, immutabili come le viole dei loro occhi – "les yeux bleus" –, dove mai l'uragano è passato e mai l'uomo ha lanciato nell'aria un grido di dolore: "la joie de vivre"<sup>78</sup>.

Anche Utrillo e Chagall, inarrivabili abitatori e pittori di sogni, capaci di rendere lo «struggente senso della poesia che è nelle cose di tutti i giorni»<sup>79</sup>, e Georges Rouault «che ha saputo esprimere con tanta autenticità e forza l'essenza del cristianesimo [...] non isolandosi ma vivendo nel proprio tempo»<sup>80</sup>, sono pittori di cui Bertolucci aveva scritto in occasione delle prime Biennali del dopoguerra. Due artisti con i quali il poeta non si era ancora confrontato, e che troviamo invece in questa serie, sono Amedeo Modigliani, che per lui «rimarrà sempre un pittore toscano, un erede e un rinnovatore della tradizione linearistica di Simone Martini»<sup>81</sup>; e Piet Mondrian, «il più assoluto e

47-49, in particolare p. 47) e Arcangeli (F. Arcangeli, *L'impressionismo a Venezia*, "La Rassegna d'Italia", III, 10, ottobre 1948, pp. 1023-1043, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, I, *Dallo spazio romantico al primo Novecento*, Torino 1977, pp. 62-83, in particolare p. 78; di Arcangeli si veda anche il precedente *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata*, "Proporzioni", I, 1943, pp. 85-98).

77 A. Bertolucci, *Henri Matisse. Donna con la collana d'ambra* (collezione privata), "Il Gatto Selvatico", III, 7, 1957, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 74-75, in particolare p. 75.

78 G. Testori, Henri Matisse, 25 disegni, Milano 1943, p. 7.

79 A. Bertolucci, *Maurice Utrillo. Rue L'Abreuvoir, Montmartre* (collezione privata), "Il Gatto Selvatico", III, 8, 1957, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 76-78, in particolare p. 76.

80 Id., Georges Rouault. Cristo deriso (Museum of Modern Art, New York), "Il Gatto Selvatico", III, 11, 1957, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 82-85, in particolare p. 85.

81 Id., Amedeo Modigliani. Ragazza con le trecce (Nagoya City Art Museum, Nagoya), "Il Gatto Selvatico", III, 9, 1957, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 79-80, in particolare p. 79. Anche Pallucchini







intransigente dei pittori astrattisti »82. Quest'ultimo, simbolicamente posto a chiusura del ciclo dedicato alla pittura moderna – «dato che dopo l'astrattismo non si vede che ci possa essere» 83 -, veniva a trovarsi, tra 1956 e 1957, al centro dell'interesse critico in Italia, con una serie d'iniziative che ne riproponevano l'opera e la riflessione teorica anche presso il grande pubblico84. L'articolo di Bertolucci data al dicembre 1957 e s'inserisce pertanto all'interno del vivace dibattito apertosi sull'artista in questa stagione; il poeta lo presenta su "Il Gatto Selvatico" con un insieme di quattro opere (caso unico) tra le quali grandeggia L'albero rosso, uno dei tanti quadri dedicati a «un grande albero dalla chioma amplissima che egli si porta nel cuore come un'ossessione e che ci dà sulla tela, sempre uguale e sempre diverso, con la fantasia e il rigore con cui i musicisti del Settecento variavano un medesimo tema» 85. L'opera segna il definitivo congedo dell'artista dalla natura e dal figurativo, poiché in seguito «Mondrian non fece altro che ripetere all'infinito il suo alto gioco intellettuale di linee e di colori, portando la pittura ai limiti del nulla, ma salvandosi»86. È chiaro, leggendo le sue parole, che Bertolucci pur essendo pienamente consapevole del valore di ricerca che il linguaggio astrattista possiede, non lo ama, percependone fin troppo le potenzialità annichilenti verso quel

e Marchiori avevano accostato Modigliani alla tradizione toscana trecentesca proponendone un confronto diretto con le opere di Simone Martini e Gherardo Starnina. A evidenziare l'analoga lettura di Modigliani da parte di Marchiori e Pallucchini è G. Tomasella, "Caro Fromentin libico..." il rapporto con Giuseppe Marchiori e gli inizi di Pallucchini contemporaneista, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 35, 2011, pp. 25-34, in particolare p. 26. Per gli interventi dei due critici sull'artista si vedano invece: G. Marchiori, Modigliani italiano, "Corriere Padano", 24 gennaio 1931; R. Pallucchini, Note alla Quadriennale romana, "Convivium", III, 2, 1931, poi in Rodolfo Pallucchini. Scritti sull'arte contemporanea, a cura di G. Tomasella, Verona 2011, pp. 91-101.

82 A. Bertolucci, *Piet Mondrian. L'albero rosso* (Gemeentemuseum, L'Aia), "Il Gatto Selvatico", III, 12, 1957, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 86-88, in particolare p. 86.

83 Ibidem

84 Già in precedenza l'esposizione della collezione Guggenheim e la mostra dedicata a De Stijl alle Biennali veneziane del 1948 e 1952, avevano presentato alcune opere dell'artista olandese; è tuttavia il biennio 1956-1957 a segnare la sua definitiva affermazione in Italia. Erano infatti seguite, a breve distanza, le due grandi retrospettive organizzate dalla XXVIII Biennale di Venezia, che gli aveva dedicato l'intera sala LXVI nel Padiglione centrale (con venticinque opere esposte); e dal novembre 1956 la mostra organizzata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, poi migrata, fino al febbraio 1957, al Palazzo Reale di Milano; mentre nello stesso giro d'anni comparivano la prima traduzione italiana dei suoi scritti, curata da Ottavio Morisani e la monografia di Michel Seuphor. Cfr. W.J.H.B. Sandberg, Introduzione a Piet Mondrian, in XXVIII Biennale di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 1956), Venezia 1956, pp. 316-319; Piet Mondrian, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna-Milano, Palazzo Reale, novembre 1956-febbraio 1957), presentazione di P. Bucarelli, introduzione di J.J.P. Oud, catalogo a cura di G. Carandente, Roma 1956; O. Morisani, L'astrattismo di Piet Mondrian. Con appendice di scritti dell'artista, Venezia 1956; M. Seuphor, Piet Mondrian. Sa vie, son oeuvre, Paris 1956.

85 Bertolucci, *Piet Mondrian*, cit. (vedi nota 82), p. 86. Le altre opere che corredano il testo in formato minore sono: *Paesaggio con nube rossa*, 1908 (Gemeentemuseum, L'Aia); *Composizione in linea, secondo stato*, 1916-1917 (Kröller-Müller State Museum, Otterlo); *Composizione con rosso, giallo e blu*, 1929 (Stedelijk Museum, Amsterdam); la singolarità del caso potrebbe spiegarsi anche per ragioni di natura contingente, ovvero per una maggiore disponibilità di spazio, giacché in questo numero il pezzo di Bertolucci migra alle pagine interne della rivista (pp. 24-25), cedendo la controcopertina a un disegno di Dino Vignali (*Natale* 1957).

86 Bertolucci, Piet Mondrian, cit. (vedi nota 82), p. 88.



legame con la realtà e le cose del mondo che rimane per lui essenziale all'espressione artistica; d'altra parte gli scadimenti di alcune delle sue estreme propaggini erano ben visibili fra molti artisti contemporanei, ai quali egli non risparmia una stoccata osservando che:

Mondrian, a differenza di certi falsi astrattisti dell'ultima ora, non cerca di gonfiare il significato dei suoi quadri con titoli simbolici. Si limita a indicazioni di pura verità. Non c'è molto da dire d'una tela così priva di qualsiasi appiglio naturalistico o psicologico, bisogna contentarsi, se si può, di goderne i colori puri, i ritmi di linee<sup>87</sup>.

Bertolucci avverte tutta la difficoltà di spiegare quest'arte ai lettori de "Il Gatto Selvatico" e con intelligenza li invita a cambiare prospettiva, considerandola per i suoi esiti in architettura:

Quando vedete uno stabilimento, o un palazzo d'uffici, o una villa che vi convincono particolarmente per il gioco di superfici di colori e di linee, gioco in cui non entra nessuno degli elementi che fecero grandi le architetture del passato, ripensate a Mondrian, ai suoi quadri che probabilmente non vi hanno troppo convinto. E riconoscetegli qualità anticipatrici e profetiche non comuni<sup>88</sup>.

Così il poeta supera la distanza siderale che sembra relegare Mondrian in un universo imperscrutabile attraverso un'applicazione pratica della sua poetica, che trova, nel panorama urbano degli anni cinquanta, un ancoraggio sicuro d'immediata e chiara comprensibilità per i suoi lettori.

87 Ivi, pp. 86-88. Particolarmente circostanziato appare qui il riferimento alle critiche che Longhi aveva mosso in occasione della XXVII Biennale di Venezia a molte opere di astrattisti italiani relativamente, appunto, alla discrepanza fra titoli e soggetti. Infatti, dopo aver ironizzato sulla nuova ossimorica denominazione di "Astratti-concreti", e sul tentativo arganiano di motivarla attraverso l'inserimento, nell'Astrattismo, di "una tematica di contenuti", Longhi osservava che: «una meditazione sul rapporto di necessità fra titoli e immagine nelle opere, non certo realistiche, del Klee, sarà sempre buona per chiunque si senta in crisi fra "astratto" e "concreto". Di fronte a queste ambiguità di falso scopo ("Dove vai? – Le son cipolle") quasi torna voglia di ricantare l'elogio dell'astrattismo schietto, che, almeno, si affaticò per davvero sulla purezza elementare di certi "vocaboli-figura" e, in quel suo ricominciare dalle aste e dalla sillabazione cromatica, assolse pure un suo strenuo compito strumentale» (R. Longhi, *La polemica sui pittori astratti italiani. Dove vai? Le son cipolle*, "L'Europeo", 25 luglio 1954, in Id., OC, XIV, *Scritti sull'Otto e il Novecento*, Firenze 1984, pp. 147-149, in particolare p. 149).

88 Bertolucci, *Piet Mondrian*, cit. (vedi nota 82), p. 88. Nel portare l'attenzione sul "valore architettonico" dell'opera di Mondrian, il poeta sembra in realtà allinearsi a due precedenti critici significativi: tra i primi e più attenti interpreti dell'artista in Italia era stato infatti uno storico dell'architettura, Bruno Zevi, che in un suo studio del 1953 aveva dedicato un intero capitolo all'urbanistica neoplastica di Mondrian (B. Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica. Il linguaggio della scomposizione quadridimensionale* [1953], Torino 1974, in particolare, pp. 188-207); mentre Ragghianti, recensendone l'esposizione veneziana del 1956, aveva criticato proprio la mancata attenzione prestata all'architettura (C.L. Ragghianti, *XXVIII Biennale di Venezia*, "seleArte", 24, 1956, pp. 2-18).



## Un viaggio tra diverse culture figurative

Se con il ciclo di articoli dedicati ai "maestri della pittura moderna" Bertolucci aveva ripercorso alcune delle correnti forti irradiatesi in Europa tra XIX e XX secolo – discorso che avrebbe ulteriormente approfondito anche nella sezione intitolata «Gli "ismi" dell'arte moderna»<sup>89</sup>–, in alcune delle serie successive egli tenta invece di riannodare i fili delle diverse tradizioni artistiche occidentali, raccontandone il precipuo apporto in relazione alle varie culture nazionali, ma facendo emergere al contempo le interconnessioni, le influenze e gli scambi che fra esse sussistono. Così se la pittura fiamminga e olandese rappresenta un'alternativa più empirica alla natura ideologica dell'arte italiana, conservando «quell'attaccamento alle cose che era caratteristico da sempre nel loro paese»<sup>90</sup>, quella spagnola, più vicina alla nostra, mantiene comunque una sua chiara identificabilità; e infatti, osserva Bertolucci: «Dai primitivi castigliani e catalani a Pablo Picasso, la linea della pittura spagnola è terribilmente coerente, e la sua coerenza si chiama passione, persino violenza»<sup>91</sup>.

Spostandosi in area tedesca, il poeta si concentra invece su quel cruciale momento, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, in cui la pittura nordica incontra e viene colpita dal Rinascimento italiano, presentando tre artisti che, sebbene «non vengano domati dalla misura classica rinata in Italia con l'Umanesimo, è chiaro pure che ne vengono, in un certo senso, ipnotizzati» <sup>92</sup>. L'apporto italiano si misura per tutti quanto meno in termini di acquisizione prospettica, mentre altre componenti tipicamente nordiche intervengono a differenziarli. Colui nel quale maggiormente si avverte l'urgenza di questo confronto è Albrecht Dürer, che venuto a contatto con il rigore di sintesi del Classicismo rinato a Firenze:

sente lo "shock" della nuova arte, e insieme della nuova concezione del mondo e della vita, e vuol sapere, sentire, capire [...] Da questa volontà di capire, e di dominare la

89 Iniziata nell'aprile del 1960, questa serie termina con il numero di dicembre dello stesso anno e integra il quadro con una scelta di opere chiamate a rappresentare rispettivamente: Romanticismo (John Constable, *La Cattedrale di Salisbury dal giardino del vescovado*, Victoria & Albert Museum, Londra); Realismo (Gustave Courbet, *Signore sulla Senna*, Musée du Petit Palais, Parigi); Impressionismo (Pierre-Auguste Renoir, *Ragazza che si pettina*, Metropolitan Museum of Art, New York); Puntinismo (Georges Seurat, *Pomeriggio domenicale alla Grande Jatte*, Art Institut, Chicago); Fauvismo (André Derain, *Vigneto in primavera*, Kunstmuseum, Basilea); Espressionismo (August Macke, *Passeggiata sul ponte*, Hessisches Landesmusem, Darmstadt); Futurismo (Umberto Boccioni, *Stati d'animo I – Gli addii*, Museum of Modern Art, New York); Surrealismo (Salvador Dalí, *Giraffa che brucia*, Kunstmuseum, Basilea); Astrattismo (Vasilij Kandinskij, *Triangoli in curva – Freccia nell'arco*, collezione privata). Ora tutti in Bertolucci, *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 147-171.

90 Id., Jan Van Eyck. Ritratto dei coniugi Arnolfini (National Gallery, Londra), "Il Gatto Selvatico", VII, 1, 1961, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 174-176, in particolare p. 174.

91 Id., El Greco. Ritratto di Frate Ortensio Pallavicino (Museum of Fine Arts, Boston), "Il Gatto Selvatico", VII, 7, 1961, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 194-196, in particolare p. 194.

92 Id., Albrecht Altdorfer. Resurrezione di Cristo (Kunsthistorisches Museum-Gemäldegalerie, Vienna), "Il Gatto Selvatico", VII, 12, 1961, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 210-212, in particolare p. 210.



natura Dürer sarebbe portato a smentire l'eredità del suo sangue di pittore nordico, con dietro tutta una tradizione di analisi minuta, persino cocciuta della realtà. [...] Il dissidio non verrà mai sanato, nel pittore tedesco: ma è proprio questa condizione torturata e consapevole a fare l'originalità e la grandezza di Dürer. [...]. Il taglio delle sue Madonne può anche richiamare il Bellini, lo spazio dei suoi paesi addirittura Raffaello, ma poi certa flava durezza nelle prime e azzurra asperità nei secondi parlano l'eterno, dolente, linguaggio germanico<sup>93</sup>.

In fondo è lo stesso eterno, dolente, linguaggio che il poeta aveva ammirato all'esposizione degli espressionisti in occasione della XXV Biennale di Venezia<sup>94</sup>; ed è anche con la mente rivolta a loro che Bertolucci ci parla del secondo artista della scuola tedesca: Matthias Grünewald, pittore, a differenza di Dürer, interamente e felicemente votato alla propria natura germanica.

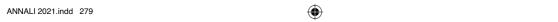
La sua narrazione della Passione di Cristo, che sta a Colmar, in Alsazia, [...] parla eloquentemente della tragedia toccata al Figlio di Dio. Il quale, ingigantito fisicamente rispetto alle altre figure senza tener nessun conto dell'ormai diffusa misura del corpo umano, soffre per tutti noi in una contrattura muscolare e spirituale insieme che rasenta il grottesco. Proprio come sarà nelle cose più autentiche della scuola espressionistica. [...] Nell'orrore, anche coloristico, dell'opera l'oro della chioma di Maddalena, che ha la nervosità vegetale delle radici quando vengono allo scoperto, s'accorda poi meravigliosamente col rosa della veste. Questa tenerezza di materia pittorica fiorita ai margini della pura tragedia è una di quelle apparenti dissonanze di cui l'arte moderna s'è fatta paladina anche troppo cosciente, ma che in Grünewald ha un'autenticità, una necessità interiore commovente<sup>95</sup>.

Ma se Dürer rappresenta un tentativo di conciliazione con il senso della misura italiano, e Grünewald l'espressione drammaticamente sentita dell'umanità, chi saprà cantare «quella natura indomabile, quell'eterna foresta che già compare nei fondi sacri del Medioevo e sarà motivo supremo nel grande momento romantico, sia in pittura sia in poesia e in musica» <sup>96</sup> è Albrecht Altdorfer: «il più germanico di tutti gli artisti tedeschi» <sup>97</sup>; per Bertolucci un geniale anticipatore di Hölderlin e Beethoven, che nella

ATTILIO BERTOLUCCI E "IL GATTO SELVATICO" 279

07/02/22 11:53





<sup>93</sup> Id., *Albrecht Dürer. Ritratto di Johann Kleberger* (Kunsthistorisches Museum-Gemäldegalerie, Vienna), "Il Gatto Selvatico", VII, 10, 1961, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 204-206, in particolare p. 204.

<sup>94</sup> Cfr. A. Bertolucci, Il "Cavaliere Azzurro" Kandinskij e altro del Nord, "La Gazzetta di Parma", 25 giugno 1950, in Id., Ho rubato due versi a Baudelaire, cit. (vedi nota 73), pp. 29-32.

<sup>95</sup> Id., Matthias Grünewald. Altare di Isenheim, Crocifissione e Deposizione (Musée d'Unterlinden, Colmar), "Il Gatto Selvatico", VII, 11, 1961, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 207-208.

<sup>96</sup> Id., Albrecht Altdorfer, cit. (vedi nota 92), p. 210.

<sup>97</sup> Ibidem



Resurrezione di Cristo conservata a Vienna, crea «il più incredibile sfondo di tutta la pittura dell'epoca» Per comprendere appieno l'interpretazione bertolucciana dell'arte tedesca è necessario, ancora una volta, risalire agli studi condotti da Longhi sullo stesso terreno. Leggendo infatti il fondamentale saggio Arte italiana e arte tedesca del 1941, ritroviamo la sorgente dalla quale scaturisce l'analisi del poeta. E possiamo vedere ad esempio come, quasi con le stesse parole, Longhi parlava, a proposito di Dürer, di «nobile tormento», di un «perenne aspirare verso la perspicuità della norma italiana» 99; così come era stato sempre Longhi a proclamare Grünewald, con la sua «visione annuvolata, turbinosa» e Altdorfer, «che spazia su monti e piani come l'occhio dell'allodola» 100, artisti tra i maggiori d'Europa. Ma in generale è tutta la dinamica dei rapporti tra le due nazioni messa in luce dal maestro a fungere da guida per Bertolucci, che ancora una volta s'impadronisce della sua lezione facendola propria e arricchendola delle sue personali considerazioni, di paragoni estremi, bellissimi, con i territori della musica o della letteratura.

L'ultima nazione che il poeta ci presenta in questa sua escursione attraverso le diverse tradizioni pittoriche europee è l'Inghilterra, con la sua fioritura di ritrattisti settecenteschi, qui rappresentata dal Thomas Gainsborough di *Il signore e la signora Brown di Trent Hall*<sup>101</sup>, e poi, ma siamo già nell'Ottocento, con i due grandi cantori della natura: Turner e Constable. Se per l'arte tedesca il riferimento è agli scritti di Longhi, nel trattare i maestri del paesaggismo inglese, il poeta risente invece profondamente degli studi che Francesco Arcangeli stava compiendo proprio in quegli stessi anni sulla grande e ancora non pienamente circoscritta stagione romantica, di cui individuava proprio nel Romanticismo inglese – nel «nuovo significato dato alla parola natura: un significato che include tutto l'irrazionale degli elementi del cuore» <sup>102</sup> – una

<sup>98</sup> Ivi, p. 212.

<sup>99</sup> Il brano merita di essere riportato per la forte prossimità con quello bertolucciano, scrive infatti Longhi: «non ha mai la certezza, direi la confidenza metodica degli italiani. Vorrebbe ogni volta calarsi nelle cose stesse, ed ecco la vecchia tecnica artigiana a intimidirlo, togliere alla mano l'affetto, abbindolare i tratti estremi in capriccio febbrile [...] il vecchio empirismo già lo storna e il libero esame cui intendeva ora s'inceppa o s'impietra, calcoloso. [...] taluni disegni coevi quasi sfiorano la purità di quella 'certa idea' ch'era il segreto felice, e non stregonesco affatto, di Raffaello; mentre qualche ritratto del tempo olandese è quasi immutabilmente classico come in un classico nostrano. Ma, fino all'ultimo, ripungono gli aculei delle vecchie astrazioni e la norma intravveduta si arrovella in maniera» (R. Longhi, Arte italiana e arte tedesca, in Romanità e Germanesimo, a cura di J. De Blasi, Firenze 1941, ora in Id., OC, IX, "Arte italiana e arte tedesca" con altre congiunture fra Italia ed Europa, Firenze 1989, pp. 3-21, in particolare pp. 14-15). Per una rilettura dello scritto longhiano alla luce dei contesti storici e culturali di quegli anni si vedano G. Tomasella, 1941. Romanità e Germanesimo, in Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei, a cura di G. Tomasella e M. Nezzo, Padova 2013, pp. 457-471; M.M. Mascolo, "Una spuntatura affrettata": Arte italiana e arte tedesca di Roberto Longhi, "Prospettiva", 155-156, 2014, pp. 151-166; M.M. Mascolo, F. Torchiani, Roberto Longhi. Percorsi tra le due guerre, Milano 2020.

<sup>100</sup> Longhi, Arte italiana e arte tedesca, cit. (vedi nota 99), p. 16.

<sup>101</sup> Cfr. A. Bertolucci, *Thomas Gainsborough. Il signore e la signora Brown di Trent Hall* (collezione privata), "Il Gatto Selvatico", VIII, 1, 1962, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 214-215.

<sup>102</sup> F. Arcangeli, La mostra del Romanticismo, "Il Resto del Carlino", 18 novembre 1959, p. 3, ora



svolta fondamentale e carica di conseguenze per l'avvenire. Certo il saggio *Lo spazio romantico*<sup>103</sup>, che vale da chiarificazione definitiva della sua prospettiva storico-critica, sarebbe apparso su "Paragone" solo nel 1972, tuttavia già dalla fine degli anni cinquanta Arcangeli è impegnato in quel processo di ripensamento del Romanticismo inglese che lo porterà poi a riconnetterne gli esiti con la vicenda dell'Informale, individuandovi l'avvio della condizione contemporanea di "perdita del centro"<sup>104</sup>.

La lunga consuetudine d'amicizia e di confronto fra i due critici rende più che probabile un'acquisizione della prospettiva arcangeliana precedentemente al 1972, e ne danno prova, testualmente, alcune affermazioni del poeta. Nell'articolo dedicato a Constable, ad esempio, Bertolucci scrive che «in Inghilterra questo movimento nasce in anticipo e con caratteri tutti suoi, più liberi e naturali che altrove» 105; e, sempre in riferimento ai romantici inglesi, osserva come «Quello che essi sentono di dover seguire è soltanto la propria anima, che, come giusto, in quegli anni aspira a una sorta di comunione intera con la natura» 106. Inequivocabile è poi quanto afferma della pittura di Turner, dichiarando: «Siamo ai limiti non solo dell'impressionismo, ma addirittura dell'informale: un informale non di maniera, come quello di molti pittori di oggi, ma estratto dalla natura» 107.

È sostanzialmente sulle stesse argomentazioni che Arcangeli imposterà le sue obiezioni – spunto per lo scritto uscito su "Paragone" nel 1972 – a sir Kenneth Clark (curatore della mostra al parigino Petit Palais)<sup>108</sup>, lamentando come il persistere dell'idea

in Id., *Dal romanticismo all'informale*, I, cit. (vedi nota 76), pp. 23-27, in particolare p. 26. Sul confronto Bertolucci-Arcangeli in merito alla stagione romantica e alle influenze su temi e poetica bertolucciana si veda R. Leporatti, «*Un po' di luce vera...»: intorno a Bertolucci, Arcangeli e Wordsworth. Frammento perduto e ritrovato*, "Per leggere", 20, 2011, pp. 129-142.

103 F. Arcangeli, Lo spazio romantico, in Id., Dal romanticismo all'informale, I, cit. (vedi nota 76), pp. 3-22. Il saggio fu scritto in occasione della mostra del Romanticismo inglese al Petit Palais di Parigi (gennaio-aprile 1972) e pubblicato in "Paragone", 271, settembre 1972. Già dal 1970 Arcangeli avrebbe peraltro tenuto un corso a Bologna intitolato Dal romanticismo all'informale, cfr. Id., Dal Romanticismo all'informale. Lezioni 1970-1973, a cura di F. Milani, I-II, Bologna 2020.

104 Lo spunto matura nel 1959, quando, per una felice coincidenza, Arcangeli si trova a scrivere per "Il Resto del Carlino" sulla londinese mostra del Romanticismo (*The Romantic Movement*, Londra 1959) e su *Documenta* 2 (Kassel 1959), dove dominava la pittura informale. Gli articoli, pubblicati rispettivamente il 18 novembre 1959 e il 27 gennaio 1960, si leggono ora in F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, I, cit. (vedi nota 76), pp. 23-27; e II, *Il Secondo Dopoguerra*, Torino 1977, pp. 390-394. Sull'argomento si veda C. Spadoni, *Una modernità romantica*, in *Turner Monet Pollock*. *Dal romanticismo all'informale*. *Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte della città di Ravenna, 19 marzo-23 luglio 2006), a cura di C. Spadoni, Milano 2006, pp. 23-40, in particolare p. 23.

105 A. Bertolucci, *John Constable. Il cottage di Sir Richard Steel, Hampstead* (Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Yale), "Il Gatto Selvatico", VIII, 3,1962, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 219-221, in particolare p. 219.

106 Ibidem.

107 Id., William Turner. Piroscafo nella tempesta di neve (Tate Gallery, Londra), "Il Gatto Selvatico", VIII, 2, 1962, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 216-218, in particolare p. 218.

108 La Peinture Romantique Anglaise et les Préraphaélites, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, 21 gennaio-16 aprile 1972), Paris 1972.









che il romanticismo fosse una creazione filosofico-letterario-musicale della Germania, comportasse un travisamento dei caratteri più propri e peculiari del romanticismo inglese. Che è quanto sottintende anche Bertolucci quando scrive, sempre nell'articolo su Turner, che «lo spirito romantico [...] è in Inghilterra ricchissimo, libero da certi eccessi ideologici che gravano invece non soltanto alcuni aspetti dell'arte germanica, ma pure di quella francese, negli stessi anni»<sup>109</sup>. Possiamo insomma facilmente constatare quanto le posizioni dei due vecchi allievi di Longhi fossero vicine, come dimostra anche l'analoga interpretazione che entrambi danno dell'espressionismo astratto americano.

Bertolucci è ben consapevole dell'importanza del fenomeno e lo registra all'interno della serie di articoli per "Il Gatto Selvatico" Dopo aver infatti ripercorso con i pezzi su Winslow Homer e Ben Shahn<sup>111</sup> la prima embrionale affermazione di originalità artistica americana, il poeta individua il momento in cui l'arte statunitense, separandosi dalle esperienze importate dagli emigrati europei, trova un linguaggio autonomo, accordato alla dimensione reale del proprio paese e alle sue specifiche problematiche. Quali fossero queste problematiche il poeta lo spiega nell'articolo su Jackson Pollock:

i grandi spazi e i grandi agglomerati urbani nei quali essi vivono non sono tali da annullare l'uomo, o almeno da schiacciarlo, polverizzarlo, inghiottirlo? [...] In questo dopoguerra i nuovi pittori, risolti dall'America i più generali e urgenti [...] problemi, si trovano soli di fronte a quelli eterni, dell'esistenza, resi acutissimi nel rovello inesorabile della civiltà di massa. E come li esprimono? Con furia e candore, lasciando che l'inconscio guidi la loro mano, bruciati i ponti con qualsiasi tradizione figurativa occidentale. Ecco Jackson Pollock, il più artisticamente dotato e il più spiritualmente impegnato della scuola d'oltreatlantico, stendere a terra le superfici da dipingere e strizzarvi, sgocciolarvi, distendervi le sue vernici riempiendo tutto, con l'orrore del vuoto dei barbari. [...] Non siamo molto lontani dalle estreme propaggini dell'Impressionismo, dal Monet

109 Bertolucci., William Turner, cit. (vedi nota 107), p. 216.

110 Va notato che in Italia l'acquisizione critica dell'Informale (anche per la difficoltà di penetrazione di opere e testi teorici) costituiva un fatto ancora recente; tanto che manca, fin oltre la metà degli anni cinquanta, una critica di quei fenomeni di dissoluzione formale e accentuazione delle componenti materiche e gestuali che pure avevano trovato alta espressione nelle opere di Burri, Fontana e Vedova. Cfr. Fergonzi, *La critica militante*, cit. (vedi nota 19), pp. 579-581.

111 Cfr. Bertolucci, Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 224-226, 227-229. Anche in questo caso l'articolo su Shahn per "Il Gatto Selvatico", che data al maggio 1962, esce mentre era in corso una mostra a lui dedicata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (Ben Shahn, Roma 1962, a cura di M. Calvesi e M. Bentivoglio), e testimonia della volontà del poeta di promuovere un dialogo vitale con gli eventi della contemporaneità sfruttando le controcopertine come stimolo e guida per la visione diretta delle opere tra il pubblico dei suoi lettori. Ben Shahn era stato inoltre un artista particolarmente apprezzato anche da Longhi, il quale già in occasione della XXVII Biennale veneziana ne aveva lamentato la mancata premiazione proponendo, analogamente a quanto fa Bertolucci nel suo pezzo, un parallelo tra la sua opera e il cinema di Chaplin (R. Longhi, La Biennale di Venezia. Grossi premi, grosse sorprese, "L'Europeo", 4 luglio 1954, in Id., Scritti sull'Otto e il Novecento, cit. [vedi nota 87], pp. 143-145, in particolare p. 145). Ed era stato sempre Longhi a ospitare su "Paragone" uno scritto delle giovani allieve Marisa Volpi e Carla Lonzi sull'artista (C. Lonzi, M. Volpi, Ben Shahn, "Paragone", 69, IV, 1955, pp. 38-61), certamente noto anche a Bertolucci.



delle Ninfee, dall'immersione totale, dolcemente passiva nella natura del vecchissimo maestro francese<sup>112</sup>.

Per Bertolucci è dunque il confronto dell'uomo con una dimensione non più naturale, la sua immersione in un paesaggio talmente antropomorfizzato da farlo annullare al suo interno, a far scaturire la grande vicenda dell'informale<sup>113</sup>. La foga con cui l'ultimo Monet penetra nella natura – ed era stato ancora Arcangeli a indicarlo fra i primi: «la natura non è più contemplata, ora; Monet si è come tuffato nel suo grembo, da cui pullulano nebbie, riflessi, larve e ne interroga il segreto, come dal di dentro» 114 – è la stessa con la quale Pollock entra, letteralmente, nella tela, smarrendosi nel reticolo fittissimo dei segni che annullano il referente figurativo come la solitaria folla delle megalopoli contemporanee annulla l'individuo. Ambiente naturale minacciato e ambiente urbano incombente fungono da cassa di risonanza al senso di sradicamento dell'uomo contemporaneo, che più vede smarrire l'uno, più si smarrisce nell'altro, tanto più risponde cercando di riconciliarvisi attraverso un'immersione; che vale come tentativo di ricomporre un'unità, un equilibrio spezzato. Verrebbe da chiedersi cosa avrebbero potuto scrivere Bertolucci e Arcangeli di tanta arte, non più solo metaforicamente, immersiva del XXI secolo; ma forse anche questo hanno saputo in qualche modo farlo guardando all'arte del loro tempo con profonda intelligenza critica e sensibilità di poeti.

#### Arte e poesia nella civiltà delle macchine

Un ulteriore punto di contatto con Arcangeli si riscontra nella tendenza a far emergere referenti psicologici ed esistenziali dall'analisi critica delle opere, che nel caso di Bertolucci, come osservato anche da Gabriella Palli Baroni<sup>115</sup>, si accentua particolarmente nelle serie dedicate alla pittura americana e alla pittura dell'età industriale. Soffermiamoci su quest'ultimo percorso, omaggio del poeta a quel tanto di poesia e d'arte che

112 A. Bertolucci, *Jackson Pollock. Profumo* (James Goodman Gallery, New York), "Il Gatto Selvatico", VIII, 6, 1962, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 230-232.

113 Il tema della relazione uomo-grandi spazi urbani era emerso con prepotenza in occasione della Biennale veneziana del 1956, dove il padiglione degli Stati Uniti era stato organizzato dall'Art Institute di Chicago proprio sul tema della "città". Ne scrisse anche Arcangeli, dicendo che era già «un modo di indicare delle reazioni vere, e poetiche, dell'artista e dell'uomo americano al mondo in cui vive; e un invito, implicito, ad aver fede e attenzione [...] per quella coscienza diretta e quasi brutale dell'attrito uomo-ambiente, naturale o sociale». Nello stesso anno, Arcangeli aveva scritto in onore di Jackson Pollock anche un breve articolo sempre su "L'Europeo". Cfr. F. Arcangeli, *I pittori americani e la città*, "L'Europeo", 5 agosto 1956; Id., *Jackson Pollock*, ivi, 30 dicembre 1956; ora entrambi in Id., *Dal romanticismo all'informale*, II, cit. (vedi nota 104), pp. 328-332 e 335-337.

114 F. Arcangeli, *Claude Monet*, "Paragone", 31, 1952; ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, I, cit. (vedi nota 76), pp. 102-111, in particolare p. 110.

115 Palli Baroni, Racconto di storia dell'arte, cit. (vedi nota 9), p. 22.



anche la realtà industriale – realtà in cui rientra per intero "Il Gatto Selvatico" – è riuscita a offrire all'età contemporanea<sup>116</sup>. Iniziata nel 1964, quando già Bertolucci si era dimesso dalla direzione della rivista, la serie parte da là dove ha inizio la Rivoluzione Industriale: l'Inghilterra del Settecento, rappresentata dall'opera *Esperimento con una pompa ad aria* del pittore Joseph Wright of Derby, prosegue con il Monet della *Stazione di Saint-Lazare*, e incontra Henri Rosseau, in grado, scrive Bertolucci, di trovare la strada «per sublimare la realtà quotidiana, anche nell'età industriale: la strada della poesia»<sup>117</sup>. Il poeta individua infatti due maniere antitetiche di vivere la presenza pervasiva delle macchine nella società:

Alcuni rimuovono, per così dire, i fenomeni nuovi che turbano la natura, il corso delle stagioni, tutto, ed entrano sempre più addentro nella natura stessa, immedesimandosi in essa: le ultime opere degli impressionisti, che hanno operato nel Novecento, già vecchi ma sempre pieni di vitalità creativa, sono state dipinte in un ultimo, disperato abbraccio di piante, prati, acque. E in tale senso Ravel e Debussy hanno scritto musica, D'Annunzio poesia. Altri hanno invece accettato il nuovo corso della storia, e si sono detti: le macchine ci sono, sono anzi sempre più numerose, perché non dovrebbero entrare nei nostri quadri, nelle nostre sinfonie, nelle nostre pagine?<sup>118</sup>

Nella seconda direzione, osserva Bertolucci, si mossero particolarmente i futuristi e i dadaisti; ma entro questi due estremi la gamma delle soluzioni è quanto mai varia, così come diversi sono i processi d'industrializzazione di paese in paese. E infatti il poeta fa rientrare nella serie con pari diritto tanto i paesaggi austeri e dolenti delle periferie milanesi ritratte da Mario Sironi con la «tetraggine, forse costituzionale in un sardo autentico, anche se trapiantato»<sup>119</sup>, che ben racchiudono le contraddizioni del disomogeneo sviluppo italiano; quanto le enormi, irriverenti e ironiche creazioni di Claes Oldenburg, emblematiche di quel radicale processo di trasformazione del nuovo mondo che la Pop Art racconta «con un'allegra violenza che non poteva essere che americana»<sup>120</sup>. È il 1962, l'anno in cui la Pop Art sbarca alla Biennale di Venezia mostrando, con le parole di Alan Solomon, «che il centro mondiale delle arti si è

116 L'articolo che la chiude è anche l'ultimo della rivista, ed è dedicato a *Edward Munch. Ponte*, cit. (vedi nota 9), qui riprodotto alla fig. 3.

117 A. Bertolucci, *Henry Rousseau. Pescatori con la lenza* (Musée de l'Orangerie, Parigi), "Il Gatto Selvatico", X, 5, 1964, in Id., *Lezioni d'arte*, cit. (vedi nota 9), pp. 267-268. Per gli altri articoli sopra menzionati si veda Ivi, pp. 262-266.

118 Id., Francis Picabia. Parata amorosa (collezione privata), "Il Gatto Selvatico", X, 6,1964, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 269-270, in particolare p. 270.

119 Id., Mario Sironi. Il camion giallo (collezione privata), "Il Gatto Selvatico", X, 10, 1964, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 278-280, in particolare p. 278.

120 Id., Claes Oldenburg. La stufa (collezione privata), "Il Gatto Selvatico", X, 11-12, 1964, in Id., Lezioni d'arte, cit. (vedi nota 9), pp. 281-282.



spostato da Parigi a New York »121. L'onda d'urto scuote le coscienze di critici, artisti, intellettuali, politici, persino del clero, e scorrono fiumi d'inchiostro<sup>122</sup>; «lo scandalo è dilagato» avverte Argan in una delle più appassionate prese di posizione contro il movimento<sup>123</sup>, e per una volta il contrappunto tra i due critici d'opposta estrazione cede il passo a una consonanza di vedute<sup>124</sup>, infatti, osserva Bertolucci, «Capire non vuol dire sempre ammirare, o almeno accettare» 125 e anch'egli si mostra scettico sia sulla durata del movimento sia sulla sua resistenza al giudizio inappellabile del tempo: «E non è il fine dell'arte la sopravvivenza al tempo? Illusione, dicono gli artisti "pop", nella civiltà dei consumi e della bomba all'idrogeno»<sup>126</sup>. Non stupisce che la sua sensibilità umanistica e naturalistica potesse entrare in contrasto con la contemporanea mitizzazione dell'oggetto in sé, d'altronde, osserva il poeta: «Gli occhi dei pittori "pop" non cercano cieli e nuvole, ma vetrine di supermercati e cimiteri d'automobili» 127. Siamo agli antipodi della poetica bertolucciana, e non è irrilevante che nel terzultimo e penultimo numero della rivista egli scelga d'intraprendere un nuovo percorso, una "terza via" se vogliamo, con «una serie dedicata al paesaggio, quale appunto è stato sentito e realizzato dai maestri dell'arte moderna, che non hanno

121 A.R. Solomon, Introduzione a Stati Uniti d'America, in XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, catalogo della mostra (Venezia, 1964), Venezia 1964, pp. 275-280, in particolare p. 275. La mostra, curata dal Jewish Museum di New York di cui Solomon era direttore, viene organizzata in due sedi differenti: nel padiglione nazionale ai Giardini e presso l'ex consolato statunitense a San Gregorio. Era inoltre suddivisa in due sezioni: Four Germinal Painters in cui esponevano le personalità artisticamente più mature di Louis, Noland, Johns e Rauschenberg (quest'ultimo premiato con il Leone d'oro); e quella dedicata a Four Younger Artists, con la più giovane generazione rappresentata da Oldenburg, Dine, Chamberlain e Stella.

122 Per una panoramica sul dibattito apertosi in Italia rimando a P. Budillon Puma, La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi. 1948-1968, Bari 1995, pp. 131-146; D. Lancioni, Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964, in Pop Art! 1956-1968, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 26 ottobre 2007-27 gennaio 2008), a cura di W. Guadagnini, Milano 2007, pp. 56-73.

123 G.C. Argan, Il banchetto della nausea, "La botte e il violino", I, 2, 1964, pp. 3-8, in particolare p. 3. Scrivendo anche lui da una testata aziendale, il bimestrale della MiM (Mobili Italiani Moderni) diretto da Leonardo Sinisgalli, Argan come Bertolucci non demonizza i processi d'industrializzazione e progresso tecnologico ma opera un deciso distinguo rispetto alla cultura capitalistica con cui vengono sommariamente identificati. Il suo radicale rifiuto della Pop Art (da cui astrae Rauschenberg e Johns, artisti da lui ascritti ancora all'area dell'Informale), avviene in quanto considerata espressione di quel «complesso sistema di condizionamento» dispiegato dal capitalismo per «distruggere la capacità di scelta» (ivi, p. 5), per annullare il soggetto nella passività inerte della massa, dove «sono inesorabilmente vietate [...] la memoria del passato e l'attesa del futuro» (ivi, p. 7).

124 Ben noti sono i contrasti che opposero nel tempo Roberto Longhi e Lionello Venturi (maestro di Argan a Roma) e che portarono alla formazione di due diversi schieramenti anche tra gli allievi. Sull'argomento si vedano G. Previtali, Roberto Longhi. Profilo biografico, in L'Arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo, atti del convegno (Firenze, settembre 1980), a cura di G. Previtali, pp. 141-170; G. Briganti, Caro Argan amico e nemico, "la Repubblica", 13 novembre 1992, pp. 32-33. Va ricordato inoltre che anche Longhi fu profondamente critico rispetto alla Pop Art e alle tendenze dell'arte americana degli anni sessanta, cfr. R. Longhi, Neo Dada e Pop Art in alcuni giudizi della critica americana, "Paragone", 179, 1964, pp. 37-41.

125 Bertolucci, Claes Oldenburg, cit. (vedi nota 120), p. 282.

126 Ibidem.

127 Ivi, p. 281.

ANNALL 2021 indd 285 07/02/22 11:53







rifiutato di guardare la natura ma non si sono abbandonati ad essa, sforzandosi anzi di piegarla, anche deformandola, scomponendola, frantumandola, ad esprimere i moti della propria interiorità » <sup>128</sup>. Aperta dal *Cabanon de Jourdan* di Paul Cézanne «in cui possiamo includere le radici di tutti gli "ismi" moderni, unificabili sotto il segno di una soggettività assoluta e intransigente » <sup>129</sup> (fig. 1), la serie s'interrompe con il numero successivo, dedicato a Pierre Bonnard e all'opera *Signac e i suoi amici* (fig. 2), dipinta dall'artista nel 1926; dove, scrive Bertolucci:

È possibile, è giusto che il vecchio pittore abbia sentito l'insicurezza del suo fare in un mondo così cupamente introverso: ma è proprio da una tale consapevolezza di crisi della propria visione della vita e dell'arte che gli deve essere venuta una così straordinaria forza nel sostenerla e nel renderla, ancora una volta, questa visione, vittoriosa [...] senza compiere nessuno sforzo intellettuale, abbandonandosi tutto all'"ora del tempo e alla dolce stagione"<sup>130</sup> di cui è testimone abbacinato e perduto, qui egli fa di una uscita in barca di amici un evento di poesia eterna, in cui il colore, a furia di verità immediata, diventa quasi astrazione, come nelle più grandi imprese cromatiche della storia dell'arte, i mosaici bizantini, ad esempio. I blu, i verdi, gli arancioni, i bianchi, i rossi, i gialli cantano in questo quadro come inventati per la prima volta dal pittore. Ma inventati "dal vero": questo è il grande segreto<sup>131</sup>.

Questo abbandonarsi di Bonnard per intero all'"ora del tempo e alla dolce stagione", con la volontà di catturarne la verità immediata "reinventandola dal vero", rilancia la necessità di un rapporto duale<sup>132</sup>, di una sublimazione che l'arte è chiamata a operare nella sintesi tra realtà del mondo esterno e suo riflesso nella verità d'un sentimento soggettivo. Viene in mente la celebre lirica bertolucciana *Pensieri di casa*, contenuta nella raccolta emblematicamente intitolata *In un tempo incerto*:

Non posso più scrivere né vivere se quest'anno la neve che si scioglie non mi avrà testimone impaziente di sentire nell'aria le prime viole.

<sup>128</sup> Id., Paul Cézanne. Il Cabanon de Jourdan, cit. (vedi nota 9).

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> L'espressione è tratta da D. Alighieri, Divina Commedia, Inferno, canto I, v. 43.

<sup>131</sup> A. Bertolucci, *Pierre Bonnard. Signac e i suoi amici* (Kunsthaus, Zurigo), "Il Gatto Selvatico", XI, 2, 1965.

<sup>132</sup> Arcangeli aveva parlato di "senso del due", cfr. F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, "Paragone", V, 59, novembre 1954; ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, II, cit. (vedi nota 104), pp. 313-326.



Come se fossi morto mi ricordo la nostra primavera, la sua luce esultante che dura tutto un giorno, la meraviglia di un giorno che passa.

Forse a noi ultimi figli dell'età impressionista non è dato altro che copiare dal vero, mentre sgoccia la neve su dei passeri aggruppati<sup>133</sup>.

È l'invito del poeta a essere nel proprio tempo, ad abitare il momento e dilatarlo verso l'eterno rapendone un lampo di verità. Copiare dal vero per inventare dal vero: questo lo scopo dell'arte per Bertolucci. Ma nel rapporto speculare che lega arte e critica, questo diviene anche lo scopo d'una critica d'arte che voglia "veramente riflettere" l'opera, "parlarla", restituendola così, e preservandola insieme, nello scorrere inesorabile del tempo attraverso quel palpito di poesia che in essa è racchiuso, e che occorre continui a pulsare anche nel cuore della critica.

E non era forse, questo "accordarsi" della critica all'opera d'arte, quanto chiedeva anche Longhi ipotizzando che «la migliore critica d'arte sia la diretta e riuscita espressione [...] dei sentimenti suscitati da un dipinto»<sup>134</sup>, e auspicando di poterla riconsegnare se non «nel grembo della poesia»<sup>135</sup> almeno in quello di un'attività letteraria ispirata al modello del romanzo storico manzoniano<sup>136</sup>?

Lasciamo al lettore delle *Lezioni d'arte* bertolucciane la facoltà di ascriverle o meno alla categoria del romanzo storico, ed eventualmente il piacere di saggiarne la coerenza sui principi cardine di quello manzoniano, racchiusi nella celeberrima formula dell'«utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo»<sup>137</sup>. Ma in questo

133 A. Bertolucci, *Pensieri di casa*, in Id., *Opere*, cit. (vedi nota 11), p. 154. 134 Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, cit. (vedi nota 10), p. 17. 135 Ivi, p. 20.

136 Scriveva infatti Longhi: «chi si cimenti nella restituzione del "tempo" di questa o di quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è ne potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso "critico", del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, "trame ténue de temblants preparatifs". L'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: "io faccio quel che posso per penetrarmi dello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso", è buono anche per noi e ci stringe a concludere che nella ripresa parlata del fatto più profondo e in apparenza meno motivabile dell'uomo com'è il produrre artistico [...] non è alla fine da pretendere più che a una verisimiglianza non contraddicevole [...] Questi i pregi di una critica d'arte che voglia, "de ipso iure", convertirsi in istoria. Altro non ci è dato richiedere. Opere "storicamente condizionate" e critica "storicamente condizionata" chiedono e rispondono perennemente come specchi successivi che, di tempo in tempo, l'umanità trasmette al suo sussistere più profondo. E s'intende che, contro le interpretazioni individualisticamente troppo divaganti, insorgerà sempre il controllo continuo, immancabile, dell'opera-base e il buon critico, nel suo lavoro, ritorna infatti continuamente alla base dell'opera, come l'artista, per nuove certezze, si dice che "ritorni alla natura"» (ivi, p. 18).

137 A. Manzoni, Lettera al marchese Cesare d'Azeglio sul Romanticismo (22 settembre 1823), in Tutte





continuo gioco di specchi sia consentito, a indizio, un ultimo riflesso, metacritico, che lo stesso Bertolucci ci ha lasciato recensendo i due volumi *Dal romanticismo all'informale* in cui è condensata l'opera critica di Francesco Arcangeli e che il poeta saluta come il «romanzo che Arcangeli ha composto (e vissuto) scrivendo di arte, giorno per giorno, per le occasioni più diverse e spesso contingenti, in effetti cercando una verità, cercando se stesso»<sup>138</sup>. E concludiamo dicendo che, se di romanzo si tratta, non ci sembrerebbe indecoroso, per l'apertura democratica verso un vasto pubblico, per la collocazione d'appendice a una rivista, per l'intento sottile di "fidelizzazione" del lettore, inserirlo in quel "sottogenere" del *feuilleton* che ospitò tanta parte della *Comédie humaine* di Balzac, che pure tanto ricorda, per grandiosità d'impianto e di affresco su uomini e tempi, la storia dell'arte di Bertolucci.

le opere di Alessandro Manzoni, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, VII, Le lettere, a cura di C. Arieti, Milano 1970, I, pp. 315-345, in particolare p. 338.

138 A. Bertolucci, *Il romanzo di Francesco Arcangeli, Recensione* a F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, "la Repubblica", 19 marzo 1977, ora in Id., *Opere*, cit. (vedi nota 11), pp. 1089-1092, in particolare p. 1091.



### IL PAESAGGIO DEI MODERNI

T

hi è stato il primo dei moderni? Non è facile dirlo: si potrebbe risalire sino a Caravaggio o, in un altro senso, a Tiziano; el si potrebbe rifare, scendendo più giù, a Goya; e il gloco non sarebbe marbitrario. Ma se si vuol prendere una strada ininterrotta, quella che ancor oggi continua, sarà bene rifarsi a Paul Cézanne, il cui erolco travaglio intellettuale segna appunto l'inizio della modernità nell'arte figurativa, dei suoi drammi, delle sue contraddizioni e inserne della sua grandera.

tinua, sarà bene rifarsi a Paul Cézanne, il cul croico travaglio intellettuale segna appunto l'inizio della modernità nell'arte figurativa, dei suoi drammi, delle sue contradizioni e insieme della sua grandezza.

Se si pensa che il suo intimo amico Emilio Zola, dopo averio frequentato anni e anni e averne apprezzato le alte qualità morali, la ruppe con lui e decise di scrivere un romanzo a fui ispirato il cui tema era la storia di un artista incapace e mancato, si può intendere quanto profonda fosse la rivoluzione che l'artista provenzale, all'apparenza così quieto, portava nel campo della pittura.

ittura. Abbiamo già parlato di lui come solidificatore e in un certo senso distruttore dell'impressionismo, cioè come liquidatore dell'ultima scuola per cui la realtà obiettiva esisteva e fondatore di quel movimento estetico in cui possiamo includere le radici di tutti gli «ismi» moderni, unificabili sotto di segno di una soggettività assoluta e intransigente.

Oui con lui, voglamo soltanto avviare

Qui, con lui, vogliamo soltanto avviare una serie dedicata al paesagglo, quale appunto è stato sentito e realizzato dal maestri-dell'arte moderna, che non hanno rifiutato di guardare la natura ma non si sono abbandonati ad essa, sforzandosi anzi di piegarla, anche deformandola, scomponendola, frantumandola, ad esprimere i moti della prapria interiorità

frantumandola, ad esprimere i moti della propria interiorità.

L'opera che presentiamo è una delle utilme di Paul Cézanne, che nato nel 1839 e morto nel 1906, ha dipinto questo «Cabanon de Jourdan» (Basilea - Kunstmuseum) qualche mese prima della fine. I paesaggi cubisti di Picasso e di Braque, i primi, so-

no appena di un anno o due dopo, del 1907 e 1908. E' chiaro che essi non avrebbero potuto dilpingerli senza questa opera tarda dell'artista provenzale in cui la natura si fa geometria severa, ricomposizione meniale. Sarà vero dunque che in un certo senso essi vengono da lui: tuttavia in Cézanne non c'è mai volonià eversiva, ma piuttosto costruttiva, e in tal senso un richiamo consapevole all'arte antica che non s'accontentava di captare la realtà ma voleva dominaria e chiuderia. Il legame dunque di Cézanne con gil artisti venuti dopo di lui è la comune esigenza di superare la meravigliosa, ma già declinante stagione dell'impressionismo: con questa grande differenza però. Lui, sottoponeva la natura alla tensione di cui quest'opera è un esempio sublime per ridarie unità e significato religiosi, Picasso e Braque la spezzano, in un certo senso, per distruggeria in vista di una nuova sintesi, formale e cromatica, tutta personale, individualistica, persino polemica.



1. A. Bertolucci, [Il paesaggio dei moderni I] Paul Cèzanne. Cabanon de Jourdan (Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma), "Il Gatto Selvatico", XI, 1, 1965, su concessione dell'Archivio storico Eni

ATTILIO BERTOLUCCI E "IL GATTO SELVATICO" 289





# IL PAESAGGIO DEI MODERNI

on tutti i moderni, i pittori cioè che hanno operato in questo secolo si sono avventurati, per le strade aperte da Cézanne e da Van Gogh, a dare della natura un'interpretazione completamente soggetitiva o una ricostruzione, dop una distruzione, del tutto personale: non tutti hanno optato per cubismo o espressionismo o astrattismo, considerando finita la staglone impressionista.

Per fortuna, verrebbe da pensare. Fra seco-

Per fortuna, verrebbe da pensare. Fra seco-li, quando si guarderà all'arte del Novecento, i quadri, mettiamo, di Pierre Bonnard, diran-no che la felicità, l'estate, il mare, eccetera, no che la felicità, l'estate, il mare, eccetera, esistevano artisti capaci di fermarii sulla tela con vibrante simpatia, giola e malinconia Insieme. Nato nel 
1867, Bonnard è ragazzo in piena esplosione 
impressionista: morto nel 1947, nelle opera 
dipinte poco prima di morire egil dimostra 
che la lezione del Monet e dei Renoir può 
valere anche dopo tanti anni, e tanti mutamenti, a patto di portaria avanti con autonomia e coraggio. nia e coraggio.

Lungo tutto il corso della sua lunga esistenza, il pittore francese è stato fedele all'impressionismo non imitandolo, ma accettandone l'impegno di verità verso la vitta. Mentre imperversano Picasso e Kandinsky, in senso positivo intendiamoci, inaugurando un nuovo linguaggio artistico, probabilmente il più adatto a esprimere le molte lacerazioni dell'uomo e della realtà contemporanei, è stato pur possibile a Bonnard cantare la bellezza della natura e della donna, del clelo del fiori. Ma è stato possibile a lui perchè non si è estraniato dalla vita artistica del suo tempo, con la quale anzi è entrato in un rapporto dialettico aperto e pugnace. Bonard non fa dell'accademia impressionista, fa della pittura nuovamente e diversamente

nard non fa dell'accademia impressionista, fa della pittura nuovamente e diversamente impressionista, rispondendo alla pari alla sfida cubista ed espressionista.

Quando Bonnard dipingeva questo stupendo paesaggio con figure « Signac e i suoi amici» (che sta ora alla Kunsthaus di Zurigo) era il 1926 e in Francia l'ultimo grido della moda article a rai l'avrealismo tensionismo. moda artistica era il surrealismo, i

trascrittore di sogni e captatore dell'assurdo. E' possibile, è giusto che il vecchio pittore abbia sentito l'insicurezza del suo fare in un mondo così cupamente introverso: ma è pro-

mondo così cupamente introverso: ma è proprio da una tale consapevolezza di crisi della
propria visione della vita e dell'arte che gli
deve essere venuta una così straordinario
forza nel sosteneria e nel renderia, ancora
una volta, questa visione, vittoriosa.
Senza compiere nessumo sforzo intelle
tuale, abbandonandosì tutto all'a ora d
tempo e alla-dolce stagione » di cul è testu
moie abbacinato e perduto, qui egli fa di
una uscita in barca di amici un evento di
poessa eterna, in cui il colore, a furia di poesia eterna, in cui il colore, a furia di verità immediata, diventa quasi astrazione, come nelle più grandi imprese éromatiche della storia dell'arte, i mosaici bizantini, ad dena storia dei arte, i mosaci bizantini, ad esemplo. I blu, i verdi, gli arancioni, i blau-chi, i rossi, i gialli cantano in questo quadro come inventati per la prima volta dal pittore. Ma inventati « dal vero »: questo è il grande



2. A. Bertolucci, [Il paesaggio dei moderni II] Pierre Bonnard. Signac e i suoi amici (Kunsthaus, Zurigo), "Il Gatto Selvatico", XI, 2, 1965, su concessione dell'Archivio storico Eni

290 AMBRA CASCONE



# LA PITTURA DELL'ETÀ INDUSTRIALE

#### III

Anche se dipinto nel 1899 questo « Ponte » di Edward Munch, che sta alla Galleria Nazionale di Oslo, rientra di forza in uno dei movimenti-chiave dell'arte del 900, l'espressionismo: che anzi, in un certo senso, apre, o se voleta, anticipa. Nato a Loeiten, in Norvegia, nel 1863, Munch muore nel suo paese, vecchissimo, esattamente il 23 gennaio del 1944. Entro questo amplissimo arco di vita egli da un lato tocca, cioè conosce con vari viaggi a Parigi, la pittura di Vam Gogh e di Gauguin nel momento della loro esplosione e della loro rivolta all'oggettività solare dell'impressionismo, dall'altro assiste, quasi padre (non sempre concorde), alla mastila, e persino alla morte, del l'espressionismo.

l'espressionismo.

Uomo dell'estremo Nord, che
da poco aveva dato le personalità
turbate e conturbanti, centrali in
quegli anni, di Klerkegaard, di
Ibsen e di Strindberg, Munch trova in Van Gogh e Gauguin, pli
nel primo s'intende, incoraggiamento a una decisa interlorizzazione dell'arte: appunto quasi traducendo in figure e colori l'angoscia esistenziale degli scrittori
conterranei.

conterranel.

E sarà il Nord a raccogliere il suo messaggio, soprattutto la Germenia, che col movimento inventerà anche il nome: espressionismo. Espressionista, dall'alba del nostro secolo sino a Hitler, sarà in Germania non solo la pittura ma la letteratura, con riflessi importanti nel teatro e nel cinema.

Ma in Munch l'espressionismo non si fa mai programmatico e

Ma in Munch l'espressionismo non si fa mal programmatico e rigido: Il pittore norvegese non soporterebbe mai regole di scuola. E un solitario, la cui ricerca, tuta volta a interpretare la realità al lune di una vicenda spirituale, se pure può avere avuto un'influenza grandissima, va considerata del tutto a sé. Van Cogh e Gauguin possono essere stati determinanti, liberatori, per il giovane Munch, nel senso di averlo affrancato dalla soggesione al visibile, ma pol Tevoluzione artistica del pittore norvegese è stata autonoma, e lo è stata anche rispetto al suoi estit, non soltanto ai suoi precedenti: cioè non è rimasto, come accade, influenzato dal suoi esguaci.

Grandissimo nel bianco e nero, che gli permette infinite variazioni nella tematica del sogno, magari dell'incubo, e del simbolo (una materia inesauribile, per gli psicanalisti), Munch è anche, a modo suo, un superbo maestro del colore. Questo «Ponte» (i ponti ritornano spesso nella sua opera, forse per la carica di insicurezza che possono, necessariamente non debbono, avere) accoglie tre figure femminili assorte, e fra sé non comunicanti, mentre la natura, le case, vere e riflesse nell'acqua, ci parlano di una primavera ricca, spiegata eppure dif-

ficile. Non è detto che Munch un paesaggio simile, con dentro le tre ragazze, non l'abbia veduto, e non importa molto: importa che ci abbia restituito un'immagine del tempo umano, più che di quello meteorologico, di tale intensità.

Il bianco, il rosso e il verde delle tre figure è assoluto, come lo sono i colori di cui si vestono Beatrice e le donne della « Vita Nuova » di Dante. Meno prezioso, più caldo, e tuttavia similmente volto a significare, simbolico, e similmente incluso in un ritmo preordinato, d'origine interiore. Le forme, paese e figure, datano l'opera al momento creativa e al-la zona alta, non decorativa soltanto, di quel «liberty» che domina il passaggio da un secolo all'altro e che oggi, dopo tanto ingiusto disprezzo, abbiamo ricuperato alla storia della cultura e dell'arte.



3. A. Bertolucci, [La pittura dell'età industriale III] Edward Munch. Ponte (Nasjonalgalleriet, Oslo), "Il Gatto Selvatico", XI, 3, 1965, su concessione dell'Archivio storico Eni

ATTILIO BERTOLUCCI E "IL GATTO SELVATICO" 291

07/02/22 13:40





### CONFLITTI DEL MONDO CHE DIVIENE. ARCANGELI TRA MATTA E SUTHERLAND

Pasquale Fameli

Benché isolate e lontane nel tempo, le riflessioni di Francesco Arcangeli su Sebastian Matta (1911-2002) e su Graham Sutherland (1903-1980) sono avvicinabili in virtù delle evoluzioni interne all'Informale italiano dopo la fine degli anni cinquanta¹. Concetto Pozzati, artista tra i più audaci nel condurre a Bologna la riarticolazione figurale della pittura di materia, dichiara infatti: «il trio dei pittori a cui facevamo riferimento per uscire dall'informale e per una nuova relazione con il mondo, erano Bacon, Sutherland, Matta»². La performance pittorica 3 progressioni svolta dallo stesso Pozzati insieme a Pirro Cuniberti e a Luciano De Vita alla galleria De' Foscherari nel 1963 conferma, nelle evoluzioni segniche dei tre autori, quelle filiazioni, ma con rimandi molto evidenti solo agli ultimi due³. Gli stessi influssi sono riscontrabili in molti altri pittori italiani della stessa generazione, da Valerio Adami a Gianni Dova, da Bepi Romagnoni a Sergio Vacchi.

Matta e Sutherland sono artisti molto diversi per formazione e per cultura di provenienza ma, accomunati da un rapporto obliquo con il movimento surrealista, con-

1 Il dibattito sul superamento dell'Informale trova importanti sedi di discussione nel convegno internazionale *Arte, libertà società*, svoltosi tra Rimini, Verucchio e San Marino nel settembre 1963 e nel numero 12 del "Verri" pubblicato nello stesso anno e intitolato appunto *Dopo l'"informale*". La prima mostra dedicata al superamento dell'Informale tramite nuove ipotesi figurali è *Possibilità di relazione*, organizzata da Enrico Crispolti, Roberto Sanesi ed Emilio Tadini a L'Attico di Roma nel maggio 1960 e vede coinvolti, tra i bolognesi, Vasco Bendini, Sergio Vacchi e il più giovane Concetto Pozzati. La mostra ha una rilevanza critica tale da essere riproposta dieci anni dopo al Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti a Ferrara con l'obiettivo di confermare la validità delle premesse e verificare gli sviluppi dei suoi protagonisti. Per un'analisi della mostra e dei suoi apporti si veda C. Casero, *Nuove 'possibilità di relazione'*. *L'Informale oltre l'Informale*, "Ricerche di S/Confine", III, 1, 2012, pp. 45-52.

2 C. Pozzati, Parola d'artista 2, Faenza 2013, p. 10.

3 Sull'evento si veda 3 progressioni, testo di E. Riccòmini, Bologna 1963. La lezione di Bacon è importante a Bologna soprattutto per Dino Boschi e Leonardo Cremonini, ma si rivela fondamentale per altri artisti italiani legati alla corrente del Realismo Esistenziale, tendenza che si pone come via alternativa all'Informale e che si colloca storicamente tra la metà degli anni cinquanta e quella degli anni sessanta. Alcuni dei suoi principali esponenti come Rodolfo Aricò, Mino Ceretti e Tino Vaglieri sono inclusi anche in Possibilità di relazione e confluiscono poi insieme ad altri colleghi nella Nuova figurazione tenuta a battesimo dallo stesso Crispolti insieme a Mario Bergomi, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti e altri nel 1963 con una mostra omonima ordinata presso Palazzo Strozzi a Firenze, che peraltro include anche Matta. Attesta simili passaggi già la mostra Dal realismo esistenziale al nuovo racconto, a cura di G. Mascherpa, Milano 1981, ma i testi più completi sull'argomento sono Realismo esistenziale. Momenti di una vicenda dell'arte italiana, 1955-1965, a cura di M. De Micheli, G. Mascherpa, G. Seveso, Milano 1991; Realismo esistenziale 1954-1964, a cura di A. Montrasio et al., Cinisello Balsamo 2005 e il più recente G.P. Rabuffi, Il realismo esistenziale, Pavia 2017.

ARCANGELI TRA MATTA E SUTHERLAND 293

07/02/22 11:53



ANNALL 2021 indd 293





dividono l'interesse per una profilazione di forme mutevoli, ambigue e imprecisate<sup>4</sup>. I loro organicismi rassodati, dai contorni netti e marcati, suggeriscono infatti a più giovani pittori italiani soluzioni tra le meno "traumatiche" per uscire dall'Informale e recuperare le funzioni comunicative e generative del segno e della forma. È proprio nel contesto di una prima riflessione su questi sviluppi che Enrico Crispolti vede Matta e Sutherland come modelli alternativi per una «indagine di motivi del subconscio collettivo», entro una riarticolazione di morfologie «in rinnovata connessione con matrici surrealiste»<sup>5</sup>. Emilio Tadini precisa infatti che la lezione surrealista, epurata da ogni implicazione psicologista, aiuti i giovani pittori italiani a delineare morfologie utili a ricomporre la realtà in un insolito ordine visivo, in un «nuovo racconto»<sup>6</sup>. L'organizzazione della materia in più definite ma imprecisate fisionomie si rivela funzionale a una riappropriazione critica delle forme del visibile: «dopo il sudario, il muro esistenziale, il pessimismo, il nichilismo cieco - ricorda Pozzati - gli "occhi vedono", si ritenta la conquista del mondo»<sup>7</sup>. All'interno di questa nuova impresa si fa inevitabile l'apertura di un rapporto con gli immaginari stereotipati della cultura di massa, quello che dà avvio al fenomeno della Nuova figurazione, un anello di congiunzione ideale tra gli organicismi di derivazione surrealista-informale e gli iconismi pop<sup>8</sup>. Questa mediazione trova a Bologna una delle sue tappe più radicali: con Il presente contestato, una collettiva internazionale tenutasi al Museo Civico della città nel 1965, Franco Solmi e Max Clarac-Sérou dichiarano infatti la necessità di stabilire un «rapporto dialettico» con la realtà «mercificata», evitando di «continuare ad opporre i modelli operativi e culturali di una civiltà preindustriale». Un proposito che si riafferma anche nella successiva Biennale della giovane pittura curata da Solmi, Il tempo dell'immagine, dove i

- 4 Si deve tuttavia ricordare che nel 1936, anno della Mostra Internazionale del Surrealismo di Londra in cui espone anche Sutherland, Matta si trasferisce nella capitale britannica, dove rimane per circa due anni. Qui entra in contatto con Henry Moore e socializza con vari artisti e intellettuali londinesi, per cui non va escluso un rapporto diretto tra i due nel clima del loro pur temporaneo avvicinamento al Surrealismo. Vale la pena di segnalare inoltre che la mostra intitolata *Paragone Inghilterra Stati Uniti* organizzata allo studio d'arte contemporanea La Medusa di Roma nel giugno 1961, un anno dopo *Possibilità di relazione*, associa i due autori, insieme a Francis Bacon, Arshile Gorky, Mark Tobey e altri. Cfr. "Notiziario La Medusa", 23, giugno 1961.
- 5 E. Crispolti, *Una possibilità di relazione?* in *Possibilità di relazione*, a cura di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Roma 1960. In merito alla nascente tendenza si veda anche Id., *Ipotesi attuali*, "Il Verri", V, 3, 1961, pp. 63-97.
- 6 Si vedano E. Tadini, Arte fantastica italiana, Milano 1960 e Id., Un nuovo racconto, in Alternative attuali, a cura di E. Crispolti e A. Bandera, Roma 1962, p. 79.
- 7 C. Pozzati, Bologna artistica anni Sessanta e Settanta, in Bologna. Discorso sulla città, fotografie di G. Sandoni, Bologna 1986, p. 56.
- 8 Restano fondamentali per la comprensione di questo fenomeno E. Crispolti, Ricerche dopo l'informale, Roma 1968 e Id., Fenomenologia di 'nuova figurazione', Napoli 1975.
- 9 F. Solmi, *Una generazione in conflitto*, in *Il presente contestato*. *Interventi della terza generazione*, a cura di F. Solmi e M. Clarac-Sérou, Bologna 1965, pp. 14-15. Del tutto differente la coeva posizione di F. Menna, *L'impasse della nuova figurazione*, "Nuova Corrente", 36, 1965, pp. 101-105, secondo il quale il principale limite della Nuova figurazione sta proprio nella totale incapacità di stabilire una relazione effettivamente oggettiva con il mondo, riaffermando l'esigenza di presa ancora soggettiva, carica di umori informali.

294 PASQUALE FAMELI



più avanzati esiti di Nuova figurazione si oppongono sì alle politiche del consumismo, ma ne assimilano al contempo l'immaginario<sup>10</sup>.

In virtù della sua appartenenza generazionale, Arcangeli intrattiene con le poetiche oggettuali un rapporto difficile e conflittuale<sup>11</sup>. Dopo l'Informale, i suoi più rilevanti sforzi di critico militante si rivolgono a quello che egli stesso definisce «libero realismo moderno» e che ha i suoi sicuri rappresentanti in Franco Francese, Mattia Moreni e, per un momento, anche Vacchi: uno stile che, coerentemente con le sue origini informali, riafferma il primato della soggettività nel confronto inevitabile con la civiltà dell'oggetto, in aperta polemica con la Pop Art e con le "mitologie collettive" della cultura di massa<sup>12</sup>. La manifestazione in immagine di una temporalità interna, originaria, si pone come alternativa poietica alla stasi impersonale dell'oggetto pop: il critico sostiene infatti una concezione di oggetto quale condensato di valori umani essenziali, non isolato, ma immerso nell'ambiente delle esperienze e delle relazioni. Arcangeli prende le distanze dalle più mature soluzioni della Nuova figurazione, a suo avviso troppo esplicite nella compiutezza aneddotica, ma accoglie con interesse le ipotesi figurali che scaturiscono da un'incubazione informale:

Libero realismo moderno è per me, insomma, il frutto d'un lavorio che del racconto non si affretta a dare esplicitazioni dichiaratamente narrative. Mi appassiona in particolare la cosa, quando le "nuove immagini dell'uomo", o il "nuovo racconto" riemergono, più o meno lentamente, a vita più dichiarata dal potente ambiguo vitale magma o groviglio dell'informale<sup>13</sup>.

Per l'apporto fornito a questa riemersione, Matta e Sutherland divengono modelli seminali di un approccio al visibile teso a metabolizzare la realtà in forme soggettive, preservando l'autenticità di una visionarietà organicista. L'accelerazione impressa dai due artisti alle ricerche italiane tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta

10 Si veda *Il tempo dell'immagine*, a cura di F. Solmi, G. Gassiot-Talabot, E. Lucie-Smith, Bologna 1967. 11 Sul difficile rapporto tra Arcangeli e le poetiche oggettuali si veda A. Brunetti, *Francesco Arcangeli* e i 'compagni pittori'. *Tracce per un percors*o, Firenze 2002, pp. 224-236.

12 È soprattutto nella produzione di Andy Warhol che Arcangeli riconosce l'«attacco più coerente e frontale all'idea dell'arte come intuizione ed espressione individua». F. Arcangeli, Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970, a cura di V. Pietrantonio, I, Bologna 2015, pp. 59.

13 F. Arcangeli, *Una discussione*, "Palatina", VI, 21-22, 1962, p. 94. Non è dissimile la posizione di M. Calvesi, *s.t.*, in *Nuove prospettive della pittura italiana*, Bologna 1962, p. 20: «A me sembra che il ricorso all'immagine figurale possa essere legittimo e proficuo solo se questa immagine, anche se repentinamente estrovertita, nasca da una effettiva maturazione e progettazione interiore [...] quando l'oggettivazione, cioè, sia oggettivazione di un peso internamente gestato e dibattuto, in una molteplice e folta, diramata convergenza di interne pulsioni e di stimoli esterni». Le riserve di Arcangeli sulla pittura rivolta verso la Nuova figurazione sono già riscontrabili dal pur precoce confronto con Cesare Vivaldi, accuratamente analizzato da F. Fergonzi, *Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna* (1958-60), "Studi di Memofonte", 24, 2020, pp. 76-112.

.







favorisce infatti lo sviluppo interno di soluzioni figurali e oggettuali senza obbligarli a proscrivere le tensioni fisiche dello spazio informale. Arcangeli però non sembra vedere i loro apporti come opzioni intercambiabili, come alternative equivalenti di un più generale processo evolutivo, bensì come diramazioni di due vie differenti, che possono convivere e dialogare, ma non necessariamente convergere. Riteniamo insomma che, pur non dichiarandolo, Arcangeli veda in Matta un punto di riferimento per la Nuova figurazione e in Sutherland un ideale retrospettivo del «libero realismo moderno». Tralasciando ogni eventualità di derivazione diretta, il critico mette in luce aspetti formativi del maestro inglese del tutto compatibili con le scelte e le modalità di sguardo rilevate nel lavoro di Francese e di Moreni dopo la metà degli anni sessanta. I fattori in gioco sono, come si vedrà, la temporalità interna dell'immagine, il rapporto con l'oggetto quotidiano e la caratura esistenziale dell'opera.

La situazione della pittura postinformale italiana si palesa nella sua complessità agli occhi del critico con l'importante mostra Nuove prospettive della pittura italiana che si tiene presso Palazzo Re Enzo a Bologna nel 1962 e che lo vede presente in un ruolo esclusivamente istituzionale. La mostra coinvolge numerosi critici della generazione successiva a quella di Arcangeli (i già citati Crispolti e Tadini, insieme a Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Duilio Courir, Andrea Emiliani, Oreste Ferrari e Roberto Tassi) e documenta le nuove evoluzioni dell'Informale italiano includendo artisti da lui stesso seguiti come, per esempio, Vasco Bendini o Piero Ruggeri, oltre ai già citati Cuniberti, De Vita, Pozzati e Vacchi, tra i più interessati alla lezione dei due maestri internazionali<sup>14</sup>. L'organizzazione della retrospettiva di Matta al Museo Civico di Bologna l'anno successivo, sotto la direzione di Arcangeli, costituisce allora l'occasione ideale per un più ravvicinato esame di quella prima eredità. Si tratta della prima grande antologica italiana dedicata al maestro cileno, tenutasi a Bologna per scelta audace dell'assessore alla cultura Renato Zangheri, che lo preferisce a Renato Guttuso, intuendone forse la maggiore attualità stilistica<sup>15</sup>. Il motivo che rendeva opzionabili due artisti così diversi era il loro comune legame con il Partito Comunista,

296 PASQUALE FAMELI

<sup>14</sup> A questo proposito è opportuno segnalare che una collettiva organizzata nello stesso anno alla galleria De' Foscherari, in collaborazione con L'Attico, accosta i nomi di Bendini e Ruggeri a quello di Matta: Vasco Bendini, Bram Bogart, Rafael Canogar, Karl Otto Goetz, E.R.A. Sebastian Matta, Pietro Ruggeri, Emilio Scanavino alla galleria De' Foscherari il 30 marzo 1962. Esposizione organizzata in collaborazione con la galleria L'Attico di Roma, testo di M. Calvesi, Bologna 1962.

<sup>15</sup> Bologna, quindi, «sceglie Matta e non Guttuso», come ribadisce fieramente C. Pozzati, Ristorial Rimemoria, in Figure del '900 2. Oltre l'Accademia, Bologna 2001, p. 573. Il rapporto tra Matta e Bologna prosegue a più riprese negli anni: dopo l'antologica del 1963 l'artista torna in città nell'autunno del 1972 per prendere parte all'acceso dibattito organizzato intorno alla collettiva Tra rivolta e rivoluzione. Immagine e progetto, dedicata ai rapporti tra arte e contestazione politica. Nella stessa occasione l'artista realizza il bozzetto del Vecchione da bruciare in piazza Maggiore a Capodanno che suscita però molte polemiche: un "Babbo Napalm" con un B52 in mano. Dopo le personali del 1977 e del 1983 alla galleria San Luca, Matta torna a Bologna nel 1994 giunge ad apporre la firma al suo grande dipinto del 1967 acquisito dall'ANPI (Associazione Nazionale Partigiani d'Italia), Morire per amore, dedicato alla dipartita di Che Guevara e oggi conservato presso il Museo d'Arte Moderna di Bologna.



ma evidentemente la ricettività culturale di Bologna era tale da permettere, tra le due, la scelta artisticamente più coraggiosa.

Arcangeli descrive la mostra come «un "tornado" di primavera, che porta polline, germi, bacilli forse anche [...] ma un "tornado", crediamo, fecondante e non distruttivo», utile a stimolare le più giovani forze creative. «Penso – prosegue infatti – che possa essere anche, per molta nostra arte giovanile, un arduo ma salutare termine di discussione e di confronto», per «la ricchezza della sua affascinante estroversione» animata da «una viva dialettica fra la più sbrigliata "immaginazione" [...] e l'incombente [...] realtà storica che è convogliata in un "nuovo racconto" » 16. La locuzione è posta tra virgolette non a caso: è proprio di "nuovo racconto" che parla Tadini (e con lui altri artisti e critici) in merito alla situazione postinformale<sup>17</sup>. La più recente produzione di Matta, nel 1963, appare tuttavia a Tadini fredda e sterile per via dell'incompiuto sviluppo dei rapporti tra figura e sfondo utile all'approssimarsi di una più distinta figurazione<sup>18</sup>; Arcangeli riafferma invece l'importanza di tutta la sua produzione proprio per quell'incompiutezza germinante carica di fermenti imprecisati. Matta è in stretti rapporti con vari artisti italiani già a partire dal 194819, anno del distacco ufficiale dal Surrealismo che si motiva, come dichiarato dallo stesso artista, con il suo tentativo di definire una «morfologia sociale» rielaborando «espressioni totemiche della civiltà»<sup>20</sup>, forme mutuate dagli immaginari del fumetto, della robotica e della fantascienza. Lo svolgimento di astrusi colloqui tra larve antropomorfe all'interno di vaghi ambienti polidimensionali sposta l'immagine sul piano di una narrazione aperta, pubblica e collettiva cui il Surrealismo era di fatto estraneo<sup>21</sup>. Questa capacità di stilare racconti visivi ambigui, instabili e sfuggenti colpisce Arcangeli, tanto da evocarla già nel testo per la mostra di Victor Brauner a L'Attico nel 1961. Il critico accenna infatti a una «spuria surrealtà narrativa»<sup>22</sup>, dove "spuria" va inteso nel senso proprio di "inautentica", poiché essa non scaturisce da incontrollati automatismi psichici, secondo i dettami bretoniani<sup>23</sup>, ma

- 16 F. Arcangeli, s.t., in Sebastian Matta, Bologna 1963, p. 11.
- 17 Sulla funzione del racconto nella riflessione dell'artista si vedano G. Raccis, 'Paesaggio con figure' di Emilio Tadini: tra teoria, letteratura e pittura, "Between", II, 4, 2012, http://www.Between-journal.it/; Id., Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini, Macerata 2018 e Id., Tra intenzionalità e critica del reale: Emilio Tadini e la Pop Art, "Elephant & Castle", 22, 2020, pp. 4-22.
  - 18 Si veda E. Tadini, L'ultima pittura di Matta, "Successo", V, 2, 1963, p. 130.
- 19 Si veda in proposito *Italia Matta. Matta in Italia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 17 marzo-24 aprile 1988) a cura di G. Briganti, L. Laurenti, C. Terenzi Milano-Roma 1988.
  - 20 Matta. Entretiens morphologiques. Notebook No. 1, 1936-41, a cura di G. Ferrari, London 1987, p. 229.
- 21 Si veda in proposito quanto riferisce W. Rubin, A personal note on Matta in America, in Matta in America. Paintings and Drawings of the 1940s, a cura di E.A.T. Smith e C. Dartnall, Chicago 2002, p. 36. Sulle implicazioni narrative della pittura di Matta si veda E.T. Goizueta, The Artist as Poet: Symbiosis between Narrative and Art in the Work of Matta, in Matta. Making the Invisible Visible, a cura di E.T. Goizueta, Boston 2004, pp. 15-28.
  - 22 F. Arcangeli, Victor Brauner [1961], in Id., Dal Romanticismo all'Informale, Torino 1977, p. 411.
- 23 Per André Breton, infatti, il Surrealismo è «automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero.

ARCANGELI TRA MATTA E SUTHERLAND 297





da più lucide elaborazioni plastiche. Alcune dichiarazioni dell'artista risalenti ai primi anni cinquanta, note ad Arcangeli, sembrano confermare la volontà di un rapporto con la realtà esterna, con il mondo delle relazioni intersoggettive:

Le leggi "del gioco" sono quelle di una morfologia che mostri «*l'uomo nel mondo e il mondo nell'uomo*». Lo spettatore ha sempre la tendenza a credere che non si parli di se stesso. È invece tutti i mostri che io dipingo non sono solamente un'immagine surrealista, ma concernono un "tu" concreto, che è *tu*, in un mondo concreto che è il nostro<sup>24</sup>.

Le annotazioni di Arcangeli sulla copia del fascicolo, conservata in Archiginnasio, da cui è tratta la citazione, permettono di comprendere quali elementi della poetica di Matta interessino al critico. Oltre alla frase riportata in corsivo, sono evidenziate riflessioni relative alla "vertigine del mai-visto", alle "contraddizioni" del reale e alla pittura come impegno sociale e coscienziale. Non stupisce allora che Arcangeli veda nelle immagini di Matta un «allargamento sulla totalità della vita [...] con capacità ammirevole di strutture complesse» e il passaggio «da un piano che potrebbe esser sospettato di astratto psicologismo a una viva concretezza». È in virtù di tutto ciò se il critico giunge a definire il suo «un singolare realismo [...] veramente 'aperto'» che «mette in moto sensi, cuore, cervello»<sup>25</sup>. Non è quindi un caso che, tra gli esempi possibili, Arcangeli citi un'opera dal titolo, a suo stesso dire, «rivelatore», *Être avec*, ossia "essere con": locuzione densa di significato per chi, come lui, intende la pittura come partecipazione al divenire esistenziale, come rapporto intersoggettivo e come sentimento del «due»<sup>26</sup>. Si potrebbe ipotizzare quindi che la complessità delle strutture di Matta interessi ad Arcangeli quale metafora plastica di un conflitto metabolico tra l'individuo e la realtà esterna, un conflitto che, proprio in quegli stessi anni, la Pop Art porta, secondo il critico, a una troppo facile pacificazione. Le "morfologie sociali" riemergono infatti nelle immagini di Matta come frullate, accelerate, restituite a una feconda incompiutezza. Ma forse sta qui anche un suo grande limite, nell'ottica arcangeliana, perché una "relazionalità" così concitata e corriva finisce per ignorare le ragioni della "rivolta" individuale, di una riaffermazione del proprio essere-nel-mondo mediante la pittura. L'arte di Matta declina infatti il "racconto" come sintesi paradossale tra primitivismo e avvenirismo proscrivendo del tutto il presente: la figura umana è sottoposta a una regressione embrionale e proiettata all'interno di un cosmo macchinico e labirintico

Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale». A. Breton, *Manifesto del surrealismo* [1924], in Id., *Manifesti del surrealismo* [1966], trad. it., Torino 2003, p. 30.

298 PASQUALE FAMELI



<sup>24</sup> Dall'intervista di Alain Jouffroy riportata in Matta, Venezia 1953, p. 4.

<sup>25</sup> Arcangeli, s.t., cit. (vedi nota 16), p. 12.

<sup>26</sup> Arcangeli, Gli ultimi naturalisti (1954), in Id., Dal Romanticismo all'Informale, cit. (vedi nota 22), p. 316.



senza legami diretti con la realtà<sup>27</sup>. Il mondo di Matta è veloce, teso a un'evasione fantastica fine a se stessa, mentre quello di Arcangeli scorre lentamente attorno al problema dell'esistenza intesa come totalità del sensibile.

D'altro canto, il confronto intellettuale tra il critico e l'artista non è privo di divergenze: dal resoconto della tavola rotonda sul tema "arte e rivoluzione" tenutasi nell'ambito della mostra - cui partecipano anche Giulio Carlo Argan, Mario De Micheli e i già citati Guttuso e Zangheri – emerge chiaramente la differenza delle loro posizioni. Rispetto a un Matta "rivoluzionario" in senso più propriamente ideologico, Arcangeli si dichiara révolté in un'accezione ben diversa, riconducibile a quella proposta da Albert Camus: una rivolta intesa come forma di promozione dei valori umani fondamentali da condursi anche attraverso l'arte che, secondo lo stesso Camus, deve evitare gli estremi del realismo o del formalismo, coniugandoli in una sintesi misurata. D'altra parte, per Camus, la creazione artistica è un'esigenza al contempo «d'unità e rifiuto del mondo» e forma della rivolta «allo stato puro»<sup>28</sup>. È proprio grazie a tali riflessioni che Arcangeli aveva concepito l'Informale come un tipo di "realismo", volto a riaffermare una presa di coscienza della propria condizione storica ed esistenziale<sup>29</sup>. E lo stesso Arcangeli afferma che la discussione organizzata per la mostra di Matta «sposta i vecchi dilemmi sull'astrattismo e sul realismo, e in parte anche i nuovi, sul piano di un rapporto reale con la vita, con la storia, come necessità e umanità di svolgimento ancor prima che come sovrastruttura ideologica»<sup>30</sup>. La fuga dalla realtà verso una dimensione assoluta, di pura immaginazione, segna tuttavia un limite per nulla trascurabile rispetto alla necessità di un'effettiva presa di coscienza sulla condizione esistenziale e sulla "rivolta" che essa deve alimentare.

È sempre sul "piano di un rapporto reale con la vita", al di là di ogni vecchio dilemma tra formalismo e realismo, che Arcangeli pone, dieci anni dopo, l'opera di Sutherland, dedicandole però una riflessione decisamente più impegnativa e profonda di quella dedicata a Matta. L'importante volume pubblicato nel 1973 nella collana de «Le grandi monografie» dei Fratelli Fabbri, diretta da Ezio Gribaudo, è l'esito della dichiarata, «lunga ammirazione» dei Arcangeli aveva maturato per l'artista visitando la retrospettiva tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino nel 1965 organizzata dallo stesso Gribaudo<sup>32</sup>. Non è facile risalire con esattezza al momento in cui Arcangeli si avvicina all'opera di Sutherland: il fondo conservato in Archiginnasio

ARCANGELI TRA MATTA E SUTHERLAND 299



<sup>27</sup> Come rileva R. Barilli, Matta: una macchina traduttrice [1963], in Id., Informale Oggetto Comportamento. Volume primo. La ricerca artistica negli anni '50 e '60 [1979], Milano 2006, p. 144.

<sup>28</sup> A. Camus, L'uomo in rivolta [1951], trad. it., Milano 1957, p. 279.

<sup>29</sup> Per l'influsso di Camus su Arcangeli si veda Brunetti, Francesco Arcangeli e i 'compagni pittori', cit. (vedi nota 11), pp. 190-199.

<sup>30</sup> Arcangeli, s.t., cit. (vedi nota 16), p. 12.

<sup>31</sup> F. Arcangeli, Graham Sutherland, Milano 1973, p. 1.

<sup>32</sup> Si veda in proposito la testimonianza dell'artista riportata in Ezio Gribaudo. I libri, metafora di una vita, a cura di P. Gribaudo, Pistoia 2018, p. 76.



contiene un paio di opuscoli internazionali risalenti già ai primi anni cinquanta e il nome dell'artista ricorre tra parentesi in un passo di Una situazione non improbabile su Ennio Morlotti<sup>33</sup>, ma non si rilevano altri riferimenti prima dell'Omaggio a Sickert steso per il volume di Studi di storia dell'arte in onore di Vittorio Viale pubblicato nel 1967. È improbabile che il critico non avesse visitato la grande mostra del maestro inglese alla Biennale di Venezia del 1952, in occasione della quale Kenneth Clark pone peraltro in evidenza la radice romantica del suo lavoro e la capacità di trasformare le più ovvie forme della natura in inattese epifanie<sup>34</sup>. Ma è ancora una volta il 1963, anno della mostra di Matta, a costituire un più sicuro terminus a quo dell'interessamento di Arcangeli per l'artista: a quell'anno risalgono infatti la doppia personale di Bacon e Sutherland alla galleria La Loggia di Bologna e una mostra di acquerelli e olii del solo Sutherland alla galleria Mutina nella vicina Modena<sup>35</sup>, cui segue, nel 1964, la pubblicazione su "L'Approdo Letterario" del primo saggio di Roberto Tassi dedicato al maestro inglese<sup>36</sup>. Parrebbe confermare la bontà dell'ipotesi anche la maggiore quantità di materiali sull'artista risalenti al 1964 e ad anni successivi presenti nel fondo bolognese. La correlazione tra questi dati non pare di rilevanza secondaria se si considera che la proposta del «libero realismo moderno» si affaccia nella critica arcangeliana appena un anno prima, nel 1962, aprendo una nuova prospettiva di riflessione che rende necessaria anche l'individuazione a posteriori di possibili precursori. E questo è lecito pensarlo anche in virtù di un fattore centrale nello stesso metodo di Arcangeli, di quella "coincidenza" tra storia dell'arte e critica<sup>37</sup> che lo porta a selezionare e rileggere gli artisti del passato, prossimo o remoto, tramite i rivolgimenti del presente.

Leggendo le prime righe della monografia, è facile comprendere cosa Arcangeli abbia colto e apprezzato in un breve incontro con il pittore inglese: «l'equazione in profondità fra i suoi connotati esistenziali e la sua opera» 38, un fattore tutt'altro che

300 PASQUALE FAMELI

<sup>33 «[...]</sup> supponiamo che per lo stesso Morlotti la conoscenza più o meno diretta d'un Wols, d'un Pollock, d'un Riopelle, d'un De Kooning (per non dire dei più anziani Tobey e Sutherland) sia stata, se non determinante, almeno decisamente stimolante». F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile* [1956], in Id., *Dal Romanticismo all'Informale*, cit. (vedi nota 22), p. 356.

<sup>34</sup> Cfr. B. Storey, Graham Sutherland e l'arte inglese d'avanguardia, "Emporium", CXVI, 691-692, 1952, pp. 57-64.

<sup>35</sup> La mostra Francis Bacon, Graham Sutherland, presentata da un testo di Giorgio Ruggeri, si è svolta alla galleria La Loggia di Bologna dal 16 febbraio al 3 marzo 1963. Si veda Storia della galleria d'arte La Loggia. Una pagina di cultura a Bologna fra tradizione e sperimentazione, a cura di P. Nanni e P. Paglioriti, Bologna 2016, pp. 93-94. La personale modenese si svolge invece dal 22 novembre al 10 dicembre ed è introdotta da un testo di Luigi Carluccio. Si veda Graham Sutherland. Acquarelli e olii dal 1942 al 1962, Modena 1963.

<sup>36</sup> R. Tassi, *Graham Sutherland*, "L'Approdo Letterario", X, 28, 1964, pp. 45-55. Una copia dell'estratto di questo articolo è presente nel fondo Arcangeli in Archiginnasio con dedica autografa dell'autore. Sul rapporto professionale e umano tra i due critici si veda *Roberto Tassi. Come un eroe di Conrad. Un carteggio inedito e saggi rari su Francesco Arcangeli*, postfazione di M. Vallora, Parma 2006.

<sup>37</sup> Si vedano le dichiarazioni dello stesso F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte* [1969], in Id., *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Parma 2004, p. 25.

<sup>38</sup> Arcangeli, Graham Sutherland, cit. (vedi nota 31), p. 1.



secondario nella sua prospettiva critica. Ma non hanno avuto forse meno rilevanza le parole spese da Sutherland per Morlotti in un libricino del 1968, rivelando affinità più profonde: «nel nuovo ordinato tumulto di pennellate c'è l'essenza dell'antico tumulto della natura, e la mia possibilità di capire la natura stessa è esaltata e resa più significante ed esplicita»<sup>39</sup>. L'opera di Sutherland rappresenta però, per Arcangeli, la chiusura di un cerchio anche sul piano metodologico: la verifica di un tramando interno all'arte inglese che parte da Constable e Turner, da lui stesso rivalutati già anni prima come i veri iniziatori del naturalismo moderno, quello che non si ferma all'imitazione dei valori di superficie ma che scava in profondità mediante le forme della natura, distillando il succo più oscuro e inquieto della materia. Arcangeli riscontra il carattere inglese di Sutherland nello scegliere la natura solo come punto di partenza per l'immagine e ricorda come neppure Constable e Turner, di fronte alla natura, cedessero ai segnali di una percezione passiva, ma facessero anzi «risuonare un diapason tra le proprie forze interiori e qualche cosa la cui oscurità ancora incognita aveva bisogno soltanto della luce d'un incontro». Complice l'influsso di Blake e di Palmer, l'inglesità di Sutherland sviluppa tuttavia «quel tanto di primordiale e di eccentrico ad un tempo che lo distacca dalla polarità più apertamente riconoscibile» dei primi due naturalisti<sup>40</sup>. D'altra parte, Arcangeli aveva da poco riconosciuto in Turner il primo artista che giunge a uno spazio «legittimamente informale», totalmente spalancato, pronto ad ammettere «larve» e «macchie senza collocazione prefissa», contro ogni premeditazione della forma<sup>41</sup>. Sutherland, invece, avvicina le istanze della natura per via di analogie metamorfiche, ossia in più tornite coagulazioni disegnative che alludono a una cristallizzazione meditata, "organizzata", eludendo la regressione al precategoriale propria della poetica informale.

Agisce tuttavia in Sutherland la tendenza a trascendere la realtà in un rinnovato compromesso tra i sussulti della materia e le pacatezze della visione, metafora plastica di un conflitto tra l'azione razionalizzante del soggetto e la difficile mutevolezza del mondo. Per Arcangeli, l'opera dell'artista inglese si colloca infatti «tra i termini del surrealismo costituito e quelli dell'*informel*»: una mediazione già riconosciuta anni prima sia in Vacchi sia in Francese, quella di un surrealismo filtrato dalla lezione informale che si fa «vita» agitando le cose, o che scende a uno stadio «elementare» e «impremeditato» per attestare conflitti umani originari<sup>42</sup>. Una possibilità di determinazione individuale, quindi, che riattribuisce alla visione un valore vitalistico: «riaprire gli occhi, riconfer-

ARCANGELI TRA MATTA E SUTHERLAND 301

ANNALI 2021 indd 301 (a) 07/02/22 11:53



<sup>39</sup> G. Sutherland, s.t., in M. Valsecchi, Ennio Morlotti, Milano 1968, p. 27.

<sup>40</sup> Arcangeli, *Graham Sutherland*, cit. (vedi nota 31), pp. 8-9. Questa filiazione è già proposta dal critico in F. Arcangeli, *Lo spazio romantico*, "Paragone", XXIII, 271, 1972, p. 6.

<sup>41</sup> F. Arcangeli, Romanticismo, neoclassicismo, informale, razionalità, in Id., Dal Romanticismo all'Informale. Lezioni accademiche 1970-71, Bologna 1976, pp. 10-14.

<sup>42</sup> Si vedano rispettivamente F. Arcangeli, Sergio Vacchi [1960], in Id., Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973, Bologna 1994, I, p. 303 e Id., La pittura di Francese [1963], in Id., Arte e vita, cit. (vedi supra), II, p. 384.



mare la funzione ineliminabile del vedere [...], ma ammettere anche che il vedere è una scelta, che seleziona certe forme, e ne scarta altre»<sup>43</sup>. Era proprio questa "riconferma del vedere" all'interno di uno spazio ancora carico di umori organicisti che garantiva agli artisti postinformali un nuovo rapporto con la realtà. La crescita interna del nucleo informale, riconnesso a matrici surrealiste, portava infatti allo sviluppo di «tratti fisionomici» e alla definizione di forme «limpidamente osservate», all'interno delle quali maturava poi un nuovo rapporto con l'oggetto quotidiano<sup>44</sup>.

Anche Sutherland stabilisce un rapporto con il mondo inteso come processo selettivo nei riguardi del visibile senza mancare di un dialogo aperto e indiretto con il "sistema degli oggetti". Arcangeli ravvede infatti nei più distaccati dipinti del 1963 una «presenza ossessiva d'oggetto», una «violenza oggettivante» che però si confronta «in senso profondamente europeo alla brutale prevaricante potenza materialmente offerta nello spazio dalla pop art». Anziché replicare, come quest'ultima, le principali istanze di una realtà massificata in maniera acritica e indifferenziata, le immagini di Sutherland trasfigurano gli oggetti osservati mediante una «perpetua rigenerazione organica» 45 che li rende "dicotomici", somiglianti a loro stessi e a qualcos'altro nello stesso istante<sup>46</sup>. L'opera di Sutherland è infatti il risultato di una trascendenza che pone le "cose" fuori dal tempo storico, al di là di ogni contingenza sociale e materiale: «quei problemi, quelle condizioni su cui s'è buttata con barbara ma pressante potenza la pop art – scrive ancora Arcangeli – non sono arrivati a questa soglia». Il maestro inglese indaga talvolta gli spazi del quotidiano soffermandosi su porte, fontane, cisterne, con occhio persistente, non per limitarsi, come la Pop Art, alla neutra constatazione della loro presenza, ma per dimostrare appunto che ogni oggetto della vita comune è sempre «la conquista d'una mente ancor più che una sollecitazione dei sensi»<sup>47</sup>.

Estratto dal suo contesto, l'oggetto si costituisce dunque come correlato simbolico di un colloquio privato, di un incontro più intimo con il paesaggio antropizzato, opposto allo sguardo omologante della Pop Art, e capace di visualizzare le intermittenze, gli impulsi e i conflitti latenti che agiscono in ogni consueto rapporto con le "cose". È ciò che Arcangeli ravvisa anni prima in Mattia Moreni, uno dei rappresentanti riconosciuti del suo «libero realismo moderno»: egli sostiene infatti che l'artista possa ben essere ritenuto un «contraltare europeo» di Claes Oldenburg o di Jim Dine, con la differenza che i suoi oggetti non appartengono a un «mondo prefabbricato» ma si pongono come brani «appassionati d'un rapporto di vita». L'umile oggetto di Moreni dialoga con le coeve poetiche pop o figurative, ma non perde l'imminenza epica e romantica del suo

302 PASQUALE FAMELI

<sup>43</sup> Arcangeli, Graham Sutherland, cit. (vedi nota 31), p. 7.

<sup>44</sup> R. Barilli, Dall''assemblage' allo spazio prospettico [1963], in Id., Informale Oggetto Comportamento, cit. (vedi nota 27), pp. 149-150.

<sup>45</sup> Arcangeli, Graham Sutherland, cit. (vedi nota 31), pp. 13-14.

<sup>46</sup> Secondo una dichiarazione dello stesso artista riportata anche da Arcangeli in Ivi, p. 12.

<sup>47</sup> Arcangeli, Graham Sutherland, cit. (vedi nota 31), p. 5.



mondo, perpetuando anzi «l'ossessione d'una totalità» e «d'un continuo respiro vitale». Il cartello o l'anguria non tradiscono quindi il loro significato di elementi immersi nell'ambiente, ma sono anzi i segnali «d'una natura non cancellata [...] epicamente proposta ai sensi di oggi»<sup>48</sup>.

Il confronto di Sutherland con Alberto Giacometti e Arshile Gorky - ricordati da Pozzati come altri modelli per l'uscita dall'Informale<sup>49</sup> – si rivela utile a dimostrare come l'opera del pittore inglese non affondi mai nella loro "disperata incomunicabilità", ma ambisca anzi alla conquista di un equilibrio mediante il disagio<sup>50</sup>. Il nome di Matta però non compare mai nel testo: d'altra parte, il suo organicismo è fin troppo eccitato e guizzante per suggerire un paragone con la proliferazione lenta e pausata delle morfologie di Sutherland, tesa a un'interrogazione perpetua e mai risolta della natura. La preferenza di Arcangeli per il maestro inglese sta proprio nella qualità di questo colloquio inquieto, oscuro e ossessivo tra uomo e natura, posto non certo nei termini di un naturalismo epidermico, quale quello indagato da Roberto Longhi<sup>51</sup>, ma come scandaglio di più profondi e indistinti strati di materia germinante e in continuo mutamento<sup>52</sup>. «La metafora di Sutherland – spiega infatti Arcangeli – parte da una immedesimazione uomo-natura, che non si dà senza penetrante partecipazione alle cose [...]. Sentire la forma "organica" è la sua risposta alla grande pulsazione del mondo»<sup>53</sup>. E questo accade perché anch'egli può essere definito, insieme a Morlotti, a Wols e a un altro grande britannico quale Dylan Thomas, un «europeo di terre antiche»<sup>54</sup>. Per quanto la pittura di Matta si ponga come «apertura sulla totalità della vita» e come «viva concretezza»55, non raggiunge per Arcangeli la qualità del «lento crescere, incri-

- 48 F. Arcangeli, Il percorso di Mattia Moreni, in Id., Arte e vita, cit. (vedi nota 42), pp. 473, 476.
- 49 Pozzati, Parola d'artista 2, cit. (vedi nota 2), p. 10.
- 50 Arcangeli, Graham Sutherland, cit. (vedi nota 31), p. 6.
- 51 Sull'allontanamento tra i due critici si veda in particolare E. Raimondi, Longhi, Arcangeli e il conflitto del moderno, in Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, Bologna 2000, pp. 291-312, ma si veda anche il più ampio E. Raimondi, Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte, Bologna 2010.
- 52 Sul concetto di natura in Arcangeli si vedano in particolare F. Rovati, Il 'Romanticismo' di Francesco Arcangeli, "Accademia Clementina. Atti e memorie", 38-39, 1999, pp. 117-169 e M.A. Bazzocchi, Il senso del 'due'. Arcangeli, Testori (e Morlotti) di fronte alla natura, in Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli, a cura di C. Spadoni, Milano 2006, pp. 74-81.
  - 53 Arcangeli, Graham Sutherland, cit. (vedi nota 31), p. 9.
- 54 F. Arcangeli, Ennio Morlotti [1964], in Id., Arte e vita, cit. (vedi nota 42), p. 411. Un avvicinamento tra Sutherland e Thomas è già proposto da Douglas Cooper, come non manca di ricordare lo stesso Arcangeli, Graham Sutherland, cit. (vedi nota 31), p. 3. La suggestiva espressione di Arcangeli è talmente pregnante da essere ripresa anche nel titolo di M. Ferretti, Europei di terre antiche. Lettere fra Morlotti e Arcangeli, in Morlotti. Opere 1940-1992, a cura di A. Buzzoni, Ferrara 1994, pp. 19-35. Sui rapporti tra il critico e l'artista si veda anche il più recente F. Milani, Una 'triangolazione' informale: Morlotti, Testori, Arcangeli, "Arabeschi", 9, 2017, pp. 92-103. Dello stesso autore si veda inoltre Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di 'tramando', Bologna 2018.
  - 55 Arcangeli, s.t., cit. (vedi nota 16), p. 12.



ARCANGELI TRA MATTA E SUTHERLAND 303







narsi, urtarsi, involversi di quell'andamento curvilineo» che Sutherland intuisce nella «forma vivente», nell'azione generativa della «spontaneità organica» <sup>56</sup>. La temporalità lenta dell'immagine, già riconosciuta dal critico come fattore centrale del «libero realismo moderno», contribuisce nella pittura di Sutherland a rafforzare l'intuizione, l'elaborazione interna della forma rispetto al suo referente fenomenico. Ogni aspetto del mondo e della vita organica, nella sua pittura, viene infatti colto, "parafrasato" e sospeso dal divenire di quel rapporto irrisolto tra soggetto e natura che è la chiave di tutto il sistema critico di Arcangeli.

56 Arcangeli, Graham Sutherland, cit. (vedi nota 31), p. 9.

304 PASQUALE FAMELI



#### SULLA MORALITÀ DELL'ARTE: LA CRITICA DI CARLO VOLPE

On the morality of art: Carlo Volpe's criticism

Lavinia Amenduni

The article, starting from Carlo Volpe's essay *Il lungo percorso del dipingere dolcissimo e tanto unito* (1983), focuses on the critic's tendency to discuss artists and their works from a moral perspective, and to identify their aesthetic quality with their moral value. Within this framework, Volpe's understanding of artists such as Giottino, Puccio Capanna and Andrea Orcagna are discussed, the latter being described with particularly condemning words. The painters belonging to the "third giottesque manner", on the other hand, are interpreted almost as heroes and prophets of a new worldview that will eventually lead to the Renaissance.

Other essays from Volpe are then analysed, all of them regarding artists of the 14<sup>th</sup> century, like Pietro Lorenzetti, Pietro da Rimini and the Master of Figline, to point out that this approach formed a pattern which Volpe referred to throughout his whole career.

The author then puts Volpe's production and thought in context, discussing Roberto Longhi's legacy and Volpe's relationship with contemporary artistic phenomena, and lastly addresses the philosophical significance of seeing art through the lens of moral issues, and how this affects the role of criticism and art history.







### TRA PARAFRASI POETICA ED ESPLORAZIONE SCIENTIFICA. I FILM SULL'ARTE DI CORRADO MALTESE

Between poetic interpretation and scientific examination. Corrado Maltese's films on art

Paolo Villa

During the Fifties, numerous Italian art historians were involved in the debate around art documentaries, a flourishing film genre in Europe at that time. Few of them, however, personally directed films on art. Corrado Maltese, a major Italian art scholar, realised some short films that have remained almost unknown.

This essay aims to outline Maltese's interest in documentary cinema and to examine the outcomings of his cinematographic work, taking his writings on cinema, his films and the documents that survived in his private archive as primary sources. These films deal with a variety of topics and issues, and appear to be authentic, highly meaningful acts of art criticism through the film language. Specific attention is devoted to *Immagini e materia*, a film depicting artist Corrado Cagli creating in his atelier, Maltese's most interesting art documentary. Even though his activity as film director lasted only for a few years, it represents one of the most meaningful and successful attempts to make art history and criticism through the cinematic medium.







### UNA STORIA DI CRITICA D'ARTE: ATTILIO BERTOLUCCI E "IL GATTO SELVATICO"

Attilio Bertolucci and «Il Gatto Selvatico», a story of art criticism

Ambra Cascone

Poet, journalist, editor and expert critic on several fields, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911-Rome, 2000) was able, with his articles and reviews, to narrate the history of art for over fifty years of the twentieth century.

This essay examines his activity as editor of Eni's corporate magazine, «Il Gatto Selvatico» from 1955 to 1963, focusing on the original artistic dissemination project he realized on the back page of the magazine's covers. Reading these writings in the light of the historical, critical and artistic context of those years, it is possible to rebuild the poet's dialogue with the voices of his teacher Roberto Longhi, his friend and fellow student Francesco Arcangeli, and in general with the broader side of the sector's specialized studies. A perspective that allows us to relocate Bertolucci's original project within that effort to integrate the potential of the poetic-literary language in art criticism that had been the program shared by Longhi and his first Bolognese students with the foundation of the magazine «Paragone».

A far-reaching tale of art history takes shape, where past history and current events meet in an osmotic motion and where art criticism seems to court and hybridize the forms of both, the historical and the serial novel, in order to engage a wider and non-specialised audience. But also a positive example of the possible conciliation between humanistic and industrial culture.

ANNALI 2021.indd 307 07/02/22 11:53





ABSTRACT 307



#### CONFLITTI DEL MONDO CHE DIVIENE. ARCANGELI TRA MATTA E SUTHERLAND

Conflicts of the World that Becomes. Arcangeli between Matta and Sutherland

Pasquale Fameli

The essay examines Francesco Arcangeli's critical reflections on two significant international artists, Sebastian Matta and Graham Sutherland. Between the end of the Fifties and the beginning of the Sixties many young Italian artists looked to these two major figures searching for new figurative solutions and to overcome the material-bound nature of Informal art. The theorising of «free modern realism» by Arcangeli was a critical response to these developments that were increasingly seeking to create a dialogue with mass visual culture. In the critical perspective proposed by Arcangeli, Matta and Sutherland thus became ideal examples of artists pursuing an image that offered an alternative to the serial and stereotyped images of Pop Art, reaffirming the fundamental values of the organic dimension.







### COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI









# PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE. IL MANOSCRITTO SUI MARMI E LA LITOTECA DI LEONE STROZZI\*

Enrico Gullo

Il manoscritto sopra i marmi di monsignor Leone Strozzi

L'Originale manoscritto sopra i marmi di monsignor Leone Strozzi è un codice cartaceo di 578 carte, compresi i fogli di guardia, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze nella quinta serie delle Carte Strozziane con segnatura 1254¹. Il suo autore, Leone Strozzi (1657-1722), discendente romano della celebre famiglia fiorentina, vi lavorò nell'ultimo trentennio della sua vita circa². La prima testimonianza esplicita di questo lavoro si trova in una lettera inviatagli dal conte Lorenzo Magalotti (1637-1712) nel 1696³. Già nelle lettere degli anni precedenti si evince, però, che monsignor Leone stesse lavorando a una «storia naturale dei marmi»⁴, da identificare nel manoscritto

- \* Abbreviazioni: ASFi = Archivio di Stato di Firenze; ASRo = Archivio di Stato di Roma; BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; Roma, BC = Biblioteca Corsiniana; Firenze, BR = Biblioteca Riccardiana; Modena, BEU = Biblioteca Estense Universitaria.
  - 1 ASFi, Carte Strozziane, V serie, 1254.
- 2 Su Leone Strozzi si vedano M.B. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma*, Roma 2004, pp. 26-27, e M. Guardo, *Memoria e reinvenzione dell'antico negli Arcadum carmina: arte e natura in Leone Strozzi*, in *Canoni d'Arcadia. Il custodiato di Crescimbeni*, a cura di M. Campanelli, P. Petteruti Pellegrino, P. Procaccioli, E. Russo, C. Viola, Roma 2019, pp. 331-347.
- 3 L. Magalotti, Lettere del conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino dedicate all'Ill.mo e Clar.mo Sig. Senatore Carlo Ginori, appresso Giuseppe Manni, in Firenze 1736, pp. 49-51, lettera a Leone Strozzi del 6 gennaio 1696. A p. 49 si legge: «Una disinvolturona di questa sorta vi metteva in un posto dove non vi metteranno né le medaglie, né i cammei, né i cristalli, né le conchiglie, né l'istessa istoria de i marmi, quando passerà da quel protocollo di cartone a un libro stampato dal Cramoisy, e legato in marrocchino color di fuoco tutto dorato. Non dico tout relevé en bosses d'or, perché questo trattamento si riserba solamente all'opere che trattano di Buccheri, come quello d'essere accolto in porpora solamente a i figliuoli degl'Imperatori d'Oriente. Anzi a questo proposito, per quanto mi scordassi di farne un codicillo, avvertite bene, quando dopo la mia morte resterà dispensato il gran divieto, toccante l'istoria de' Buccheri, e che da un palchetto del più recondito necessario, che abbiate in casa, passerà quel famoso codice alla luce della vostra libreria, avvertite bene, dico, a non farlo legare altrimenti che secondo il modello che già ne tenete; con avvertenza di non valervi d'altro ricamatore che di quello che solo giudicai capace di condurre un chef d'oeuvre di quella sorta». Su Lorenzo Magalotti si veda C. Preti, L. Matt, ad vocem Magalotti, Lorenzo, in Dizionario biografico degli italiani, LXVII, Roma 2006, disponibile online al sito http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-magalotti\_%28Dizionario-Biografico%29/, e relativa bibliografia (URL consultato il 17 maggio 2021).
- 4 Nella stessa raccolta (Magalotti, *Lettere*, cit. [vedi nota 3], pp. 33-36), si trova una lettera che Magalotti indirizza a Strozzi da Pisa il 16 febbraio 1693, nella quale si legge (a p. 36): «Serviranno per ora questi cenni ad accreditare a V.S. Illustriss. la stima infinita, con la quale ho ricevuto l'onore della comunicazione de' suoi nobilissimi Studj, e la somma ambizione, che questo ha eccitato in me di poter contribuire in quel modo, che io potessi esser abile, al benefizio, che dee promettersi il Secolo dall'esser felicemente caduto un genio così gentile, e così desiderabile al Mondo in un Signore, che averà sempre per

PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE 311









in esame, che Magalotti pone in chiasmo a una sua «storia naturale dei buccheri», la quale si sarebbe invece tradotta nelle *Lettere odorose* indirizzate a Ottavia Renzi Strozzi, cognata di monsignor Leone<sup>5</sup>. Il proposito del manoscritto era di comporre una raccolta enciclopedica di notizie sulle pietre semipreziose – «marmi» – che erano in uso all'epoca nelle arti applicate e nei cantieri architettonici. Strozzi traeva le informazioni da fonti antiche e moderne, relative sia alle cave, sia ai luoghi di reperimento, sia alle manifatture e alle botteghe che le mettevano in opera, fino anche alle collezioni di *antiquaria* e *naturalia* – ivi compresa quella dell'autore del manoscritto.

#### «Quel protocollo di cartone...»

Nonostante il suo stato di conservazione complessivamente buono, il manoscritto non si può considerare terminato, sebbene si evinca da alcune fonti d'epoca che esisteva un difficoltoso progetto di pubblicazione<sup>6</sup>. È probabile che Strozzi stesse tentando, negli

mallevadore de' suoi asserti la grandezza della propria condizione». Il gruppo di lettere in questione verte quasi interamente sui buccheri e sulle porcellane; il progetto, che pare correre parallelamente a quello di Strozzi sui marmi, sembra essere fortemente richiesto da Strozzi stesso a Magalotti, forse anche in vista di una pubblicazione più seria del tono frivolo solitamente attribuito a Magalotti sul tema. Lo si evince dalla lettera del 17 aprile 1694 (ivi, pp. 43-44): «Ma lasciando questa difficultà da parte, io ne trovo una insuperabile nel metter insieme tanto capitale intorno a' Buccheri, e alle Porcellane medesime, che metta conto l'impegnarsi a farne trattati a parte, per uno particolarmente, che stia in Italia, dove quando averà detto quel che basti a sodisfare ogni più curioso Italiano, verranno una serva Olandese da una parte, e una fregona Spagnuola dall'altra a fare una Scena di finissima critica, quella su la dissertazione delle Porcellane, questa su quella de' Buccheri. [...] Tiriamo dunque innanzi il nostro primo pensiero: parlo in noi, perché l'affetto mi fa subito vestire ogni dettame del Sig. Don Leone mio Signore; vediamo quello, che ci riesce di cavare da Amburgo, dove ho già fatto passare il dupplicato dell'aggiunta memoria, e vediamo quello, che conclude di mandarci l'amico di Madrid, e poi con questo ci regoleremo nel formar la pianta del nostro impegno».

5 L. Magalotti, *Lettere odorose (1693-1705)*, a cura di E. Falqui, Milano 1943, disponibile online al sito https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/magalotti/lettere\_odorose/pdf/letter\_p.pdf (URL consultato il 17 maggio 2021).

6 Le questioni in oggetto sono già state trattate da Marco Guardo ed Enrico Gullo in un intervento dal titolo Il Museo di Leone Strozzi: le fonti letterarie e archivistiche al convegno Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1824) (Roma, Accademia dell'Arcadia, 10-11 giugno 2021). Le lettere di Filippo Buonarroti in risposta a Giovanni Gaetano Bottari si trovano a Roma, BC, 44 E 36, pp. 6, 7 e 10; Buonarroti sintetizza gli ostacoli alla pubblicazione del testo strozziano sostenendo che «vi vorrebbe dell'istoria naturale e filosofica e la spesa di far animare i rami dopo stampati co' puri tratti delle venature» (Roma, BC, 44 E 36, p. 6). Sulla questione delle difficoltà della stampa delle immagini gli fa eco la biografia manoscritta redatta da Lorenzo Francesco Strozzi, marito della nipote Maria Teresa, che si trova in ASFi, Carte Strozziane, V serie, 1252. Lorenzo Francesco ricorda, a c. 2r, «tutta la spesa necessaria per la stampa, che sarebbe stata considerabile, attesa l'Impressione difficilissima dei Marmi, che doverà farvisi». La pubblicazione postuma di G. Negri, Istoria degli scrittori fiorentini..., per Bernardino Pomatelli, in Ferrara 1722, è uno degli esempi di riferimento per l'attesa pubblicazione di Strozzi, e si è già visto come Magalotti - pur nella distorsione ironica – avesse pochi dubbi sul fatto che l'opera di Strozzi fosse redatta in vista di una pubblicazione. Su Filippo Buonarroti si veda N. Parise, ad vocem Buonarroti, Filippo, in Dizionario biografico degli italiani, XV, Roma 1972, disponibile online al sito http://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-buonarroti\_res-21f8b7cf-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51\_(Dizionario-Biografico)/ (URL consultato il 17 maggio 2021). Si veda quindi L. Quartino, Studi inediti sulla glittica antica: Filippo Buonarroti senatore fiorentino, Genova 1978; Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti,



ultimi anni della sua vita, una risistemazione complessiva del testo proprio con l'intenzione di pubblicarlo. Lo si evince per esempio dallo stato di redazione, piuttosto pulita rispetto al resto del codice, del capitolo sugli alabastri che si trova all'inizio del volume, contenente riferimenti a testi pubblicati fino agli anni 1717-1719)7. L'impostazione è quella di una tassonomia delle pietre che aveva come criteri il nome di uso corrente, il luogo di estrazione e i criteri estetici che ne determinavano l'identificazione: le caratteristiche di durezza e compattezza all'intaglio, le specificità cromatiche, la presenza o meno di venature. Leone Strozzi aveva previsto un ordine degli argomenti piuttosto preciso, di andamento orientativamente alfabetico, basato proprio sul nome delle pietre in esame. A conferma di un'operatività specifica di questo criterio di ordinamento, che dunque non restava solo lettera morta su pagina, sono testimonianza digressioni come quelle inserite nel capitolo sulle agate<sup>8</sup>, intitolate «Differenze tra l'Agate, et i Diaspri»<sup>9</sup>, o ancora in appunti come quello che recita: «Vedi il Capitolo Smeraldina dove per inavvertenza si è messa una Breccia verde»<sup>10</sup>. L'ordine alfabetico dei capitoli tende a perdersi in particolare nelle ultimissime carte del manoscritto, dopo la lettera "T" di "Topazio"<sup>11</sup>, con alcuni capitoli fuori posto sia per tipologia di pietra sia per lettera alfabetica già nelle carte successive alla "S" di "Speculare" 12.

#### Ordinare le informazioni

Una trattazione ordinata alfabeticamente permetteva al suo stesso autore di organizzare e richiamare più facilmente le informazioni che gli erano necessarie. Allo stesso tempo, per l'eventuale pubblico del libro avrebbe permesso di disporre una griglia delle materie trattate – un indice analitico, probabilmente – che ne avrebbe facilitato la consultazione. Lo si evince da alcune carte costituite da materiali preparatori per il manoscritto. In un caso emerge infatti esplicitamente il tema della "discussione degli indici" di altri

25 marzo-25 settembre 1986), a cura di D. Gallo, Firenze 1986; D. Gallo, Filippo Buonarroti critico delle arti, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", III, 19, 3, 1989, pp. 937-978; L. Marchesano, Antiquarian Modes and Methods: Bellori and Filippo Buonarroti the Younger, in Art history in the age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome, a cura di J. Bell e T. Willette, Cambridge 2002, pp. 75-93. Su Giovanni Gaetano Bottari si veda A. Petrucci, G. Pignatelli, ad vocem Bottari, Giovanni Gaetano, in Dizionario biografico degli italiani, XIII, Roma 1971, disponibile online al sito https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-gaetano-bottari\_(Dizionario-Biografico) (URL consultato il 17 maggio 2021).

7 ASFi, *Carte Strozziane*, V serie, 1254, cc. 8r-24v. Le varietà specifiche di alabastro vengono trattate alle cc. 31r-36v, dopo un gruppo di carte lasciate in bianco.

8 Ivi, cc. 38r-51r.

9 Ivi, cc. 44r-45v.

10 Si trova Ivi, c. 58r, per l'appunto la prima pagina del capitolo dedicato alle brecce.

11 ASFi, Carte Strozziane, V serie, 1254, cc. 489r-v.

12 Ivi, dopo le cc. 457r-463v.

ANNALI 2021.indd 313 07/02/22 11:53

PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE 313







autori: si tratta di una sequenza di carte titolata «Particolari Osservazioni Intorno a questi Indici, e universali Per quasi tutti gli altri Indici»<sup>13</sup>, nella quale Strozzi indica quattro testi a modello per l'impostazione di una griglia di corrispondenze. Si tratta del De vasculis libellus, adulescentulorum causa ex Bayfio decerptus, una riduzione a uso didattico, pubblicata nel 1535 da Robert Estienne, di un opuscolo sulle forme vascolari scritto da Lazare de Baïf<sup>14</sup>; del De veteri iure pontificio urbis Romae libri quatuor di Jacques Goutière (1612)<sup>15</sup>; del primo dei tre *Itinera alpina* pubblicati da Johann Jakob Scheuchzer nel 1708<sup>16</sup>; infine, dei Fastorum romanorum consularium libri duo (1705) di Theodorus Janssonius van Almeloveen<sup>17</sup>. Nessuno di questi sembra però attirare l'attenzione di Strozzi per motivi strettamente mineralogici – nemmeno, come sarebbe lecito aspettarsi, nel caso dell'Iter primum di Scheuchzer. In quest'ultimo, infatti, l'indice cui Strozzi si riferisce è senza dubbio quello che figura come «Index Plantarum rariorum Alpinarum, in Itinere hocce collectarum», che in ordine alfabetico espone le specie botaniche rinvenute nell'escursione di Scheuchzer poste di volta in volta a paragone con le descrizioni date da altri naturalisti<sup>18</sup>. Tanto meno gli altri testi possono essere considerati di attinenza mineralogica. I quattro testi citati da Strozzi in quell'appunto testimoniano, invece, di una trasversalità di metodo di esposizione formatosi nella rilevanza accordata alle tecniche di memorizzazione e ratificato dalla sua applicabilità ai supporti a stampa. Seguono in ordine alfabetico denominazioni dei vari tipi di pietre con annotata accanto l'occorrenza nella bibliografia (per esempio: «Alessandrino – Seneca; Augusteo. Plin: Boezio lo mette tra i verdi, e cenerini. Il Ligorio lo chiama Augustale, e Cipollino...»<sup>19</sup>).

13 ASFi, Carte Strozziane, V serie, 1254, cc. 357r-373v.

14 L. De Baïf, *De vasculis libellus...*, ex officina Rob. Stephani, Parisiis 1535. Mentre la pubblicazione fu condotta da Robert Estienne, l'edizione fu curata non da Henri Estienne, come annotato da Strozzi, ma da Charles. Si veda L. De Baïf, *De vasculis libellus...*, cit. (vedi *supra*), pp. 3-4. Charles Estienne si dedicherà anche alle riduzioni del *De re vestimentaria*, o *vestiaria* (1536), e di un altro trattato *De re navali* (1537) dello stesso autore. Cfr. il catalogo in linea della Bibliotheque Nationale Française: https://data.bnf.fr/fr/12181004/lazare\_de\_baif/. Sulla famiglia di stampatori Estienne, cfr. F. Schreiber, *The Estiennes: an annotated catalogue of 300 highlights of their various presses*, New York 1982. L'opuscolo era stato a sua volta pubblicato originariamente insieme a un trattato *De re vestimentaria* dello stesso autore nel 1531: L. De Baïf, *Eruditissimi viri Lazari Bayfii opus de re vestimentaria...*, per Hieronymum Frobenium, Joannem Hervagium et Nicolaum Episcopium, Basileae 1531. Ne esisteva anche un'edizione veneziana del 1535: L. De Baïf, *Eruditissimi viri Lazari Bayfii opus de re vestimentaria...*, per Ioan. Anto. de Nicolinis de Sabio, Venetiis 1535.

15 J. Goutière, *De veteri iure pontificio urbis Romae libri quatuor*, Sumptibus Nicolai Buon, Parisiis 1612. 16 J.J. Scheuchzer, *Ouresiphoites Helveticus*, *sive Itinera alpina tria*, I, *Iter primum*, impensis Henrici Clemets, Londini 1708.

17 T.J. Van Almeloveen, Fastorum romanorum consularium libri duo, excudit Johannes Wolters, Amsterlaedami 1705; un'edizione ampliata del testo apparve postuma ad Amsterdam nel 1740 per i tipi di Iansonio-Waesbergios. Theodor Janssonius Van Almeloveen (1657-1712), medico olandese, fu fra le altre cose corrispondente e collaboratore di Martin Lister: cfr A.M. Roos, The Art of Science: A "Rediscovery" of the Lister Copperplates: "Notes and Records of the Royal Society of London", 66, 1, 2012, pp. 19-40, e in particolare p. 27 e n. 52. Su Van Almeloveen si veda S. Stegeman, Patronage and service in the Republic of Letters: the network of Theodorus Janssonius Van Almeloveen (1687-1754), Amsterdam 2005.

18 Scheuchzer, Iter primum, cit. (vedi nota 16), p. 23 e ss.

19 ASFi, Carte Strozziane, V serie, 1254, c. 358v.



Entra qui in gioco, insomma, il prestigio ambiguo di cui godevano ancora all'inizio del Settecento le tecniche di schematizzazione e di memorizzazione che provenivano dalla lunga tradizione delle arti della memoria. Non si trattava solo di un desiderio di sviluppare aiuti pedagogici, sebbene questi divenissero cruciali nell'insegnamento tra la fine del Cinque e la metà del Settecento, ma di una profonda implicazione metodologica tra la visualizzazione e spazializzazione dei concetti e le possibilità della conoscenza<sup>20</sup>. Formulare teorie e verificarle con l'esperienza, sintetizzandole attraverso una classificazione ordinata, aveva realmente un'importanza, e questo non voleva affatto dire che ogni rappresentazione catalogatoria fosse ugualmente pertinente o che «classifications [were] merely conventional organizational schemes, comparable to the arrangement of goods on grocery store shelves or books in a library »<sup>21</sup> – in fin dei conti, proprio perché la stessa disposizione dei libri nelle biblioteche non era soltanto l'applicazione di un ordine convenzionale, ma la visualizzazione di un intero mondo che richiedeva una rappresentazione adeguata. Non mancavano, naturalmente, le contestazioni: in modi diversi, agli artifici degli mnemotecnici e della tradizione ramiana si erano opposti Descartes come Bacon<sup>22</sup>, che allo stesso tempo ne riproponevano, di fatto, un uso temperato e regolato metodologicamente<sup>23</sup>. Questa ambiguità di atteggiamento, d'altronde, poteva darsi esattamente nella misura in cui «comprensione, conoscenza e memoria sembrano [...] non tanto fasi differenti di un processo complesso, ma aspetti di un medesimo momento psichico»<sup>24</sup>.

20 F.A. Yates, *The Art of memory*, London 1966, edizione italiana *L'arte della memoria*, con uno scritto di E.H. Gombrich, traduzione di A. Biondi, Torino 1972; W.J. Ong, *Ramus. Method, and the Decay of Dialogue: from the art of discourse to the art of reason*, Cambridge 1958.

21 R. Laudan, From mineralogy to geology. The Foundations of a Science, 1650-1830, Chicago-London 1987, p. 71.

22 P. Rossi, Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz, Bologna 1983<sup>2</sup>, pp. 162-197.

23 Ivi, in particolare le pp. 166-197. In effetti il dibattito secentesco sulla mnemotecnica è intrecciato, per forza di cose, a quello sulla retorica e in particolare sulla metafora, e la struttura del discorso che ne emerge è omologa, specie se si presta attenzione all'ambiguità di atteggiamento tenuto dalle posizioni e posture antiretoriche che emergono nel dibattito letterario e scientifico secentesco. Si veda quindi F. Orlando, Che la metafora può non essere la regina delle figure, in Illuminismo, barocco e retorica freudiana, Torino 1997², pp. 65-127. Si potrebbe dire: come la funzione poetica del linguaggio viene delimitata nel campo separato della letteratura, così la funzione artistica dell'immagine viene confinata nel campo delle belle arti, e l'uso magico della parola sapiente separato dall'ambito scientifico della parola razionale.

24 A. Benassi, «La filosofia del cavaliere». Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento, Lucca 2018, p. 78. D'altronde, per Agostino Del Riccio, sul quale si avrà modo di tornare più avanti, «quel che sappiamo a mente ci fa honore e veramente si può dir di sapere» (A. Del Riccio, Arte della memoria locale, trascrizione dal codice della BNCF, II, I, 13 (ex Magliabechiano, Classe V, 9): Id., «Arte della memoria locale», c. 13v; una trascrizione a cura di U. Benzi è disponibile online al sito http://archivio.smn.it/emiliopanella/hospes2/benzi20.htm).

PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE 315



#### Alfabeti di pietre e stanze litologiche

Come il manoscritto Strozzi rivela di essere costruito in base a esigenze di consultazione agile e di facile richiamo della memoria, così la collezione del suo autore si può considerare un potente strumento di archiviazione e ordinamento delle informazioni. Gli inventari redatti dopo la morte di Leone (1726)<sup>25</sup> e dopo quella della nipote Maria Teresa (1748)<sup>26</sup> sono i due documenti più affidabili rispetto all'effettiva consistenza della collezione. Nell'inventario del 1726 si trova un elenco delle «Pietre esistenti nella suddetta stanza del moseo»<sup>27</sup>, contenente l'elenco dei pezzi più rilevanti o almeno più immediatamente riconoscibili della litoteca. Grazie a questa perizia, è possibile verificare che in effetti una buona parte degli esemplari descritti nell'Originale manoscritto sopra i marmi era in possesso di Strozzi<sup>28</sup>. Il limite maggiore dell'inventario del 1726 resta quello di non restituire alcuna indicazione in merito all'ordinamento e alla disposizione dei pezzi della collezione Strozzi. Guerrieri Borsoi ha mostrato la maggiore utilità, da questo punto di vista, dell'inventario del 1748, che consente di avere un'idea orientativa dell'ambiente dedicato al Museo a quell'altezza cronologica<sup>29</sup>, in un momento in cui però non solo monsignor Leone era defunto da più di due decenni, ma il Museo stesso era stato spostato in un'altra stanza rispetto a quella che Strozzi gli aveva destinato in vita. Da questo punto di vista è invece più utile il Libro terzo de L'Arcadia (1708) di Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728)<sup>30</sup>, in cui la collezione viene descritta per la prima volta integralmente, al contrario delle altre testimonianze d'epoca<sup>31</sup>. Utilizzando la finzione narrativa di una visita alla capanna di Nitilo Geresteo, pseudonimo pasto-

25 ASFi, *Carte Strozziane*, V serie, 796, «Inventario dell'Eredità della Ch Me: Mons. Ill.mo, e R.mo D. Leone Strozzi fatto nell'Anno 1726», copia dell'atto redatto dal notaio J.A. Persiani, cc. 1v-14r; la parte relativa al Museo Strozzi è trascritta da Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma*, cit. (vedi nota 2), alle pp. 236-241.

26 ASRo, *Trenta notai capitolini, uff.* 2, *J.A. Persiani*, vol. 537, cc. 89v-117v; anche in questo caso la parte relativa al Museo Strozzi è trascritta da Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma*, cit. (vedi nota 2), alle pp. 241-247.

27 ASFi, *Carte Strozziane*, V serie, 796, cc. 12v-14v, cit. in Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma*, cit. (vedi nota 2), pp. 240-241. La perizia sulle pietre è firmata dal perito scalpellino Nicola Maciuchi.

28 Va rilevato, di contro, che diverse voci dell'inventario fanno pensare a una collezione di pietre ben più vasta, come testimoniano anche le numerose voci – sia nell'inventario del 1726, sia in quello del 1748 – che riportano l'esistenza di frammenti di pietre o di statue, dei quali spesso non vengono registrate le misure ma dei quali vengono segnalate le varietà litiche, esposti singolarmente o raggruppati senza particolare criterio.

29 Guerrieri Borsoi, Gli Strozzi a Roma, cit. (vedi nota 2), p. 142.

30 G.M. Crescimbeni, L'Arcadia, per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, in Roma 1708, pp. 91-115. Su Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728), custode e fondatore dell'Accademia d'Arcadia, si veda N. Merola, ad vocem Crescimbeni, Giovan Mario, in Dizionario biografico degli italiani, XXX, Roma 1984, disponibile online al sito https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-mario-crescimbeni\_(Dizionario-Biografico) (URL consultato il 28 maggio 2021), e relativa bibliografia.

31 Si tratta in particolare di B. de Montfaucon, *Diarium italicum...*, apud Joannem Anisson Typographiae Regiae Praefectum, Parisiis 1702, p. 248; C.L. de Secondat, baron de Montesquieu, *Viaggio in Italia* (1728), a cura di G. Macchia e M. Colesanti, Roma-Bari 1971, p. 171, citato in C. Napoleone, *Il collezionismo di marmi e pietre colorate dal sec. XVI al sec. XIX*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 99-116 (la citazione è a p. 100); C. De Brosses, *Le Président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, II, Paris 1858, "Lettre XLI – À M. De Quintin – Suite du séjour à Rome", pp. 124-125.



rale dello stesso Strozzi<sup>32</sup>, Crescimbeni fa mostrare e raccontare allo stesso Nitilo le collezioni conservate nel suo Museo. L'autore avverte in nota: «tutto ciò, che di questo Museo si descrive è Istorico, e oggi si conserva in esso» 33. Il riscontro con gli inventari rende ragionevole che quella di Crescimbeni non fosse solo una trasposizione letteraria. E va notato come la ripartizione della collezione operata da Crescimbeni<sup>34</sup> sembra seguire in linea di massima una logica comune alle Wunderkammern del XVII secolo, e più in generale all'idea che «l'accostamento [...] tra collezionista d'arte e ricercatore della natura era costruito sul presupposto che i fondamenti teorici di entrambi concordassero nei punti sostanziali» 35. A questa convergenza era sottesa l'idea di una forza creatrice e metamorfica della natura con la quale il potere prometeico dell'uomo era idealmente in gara. Di questo agone erano testimoni le opere d'arte antiche e moderne, che in questo schema costituivano l'anello di congiunzione e il terreno di mediazione, e i macchinari che permettevano all'uomo di simulare o plasmare la natura<sup>36</sup>.

Adottando le necessarie cautele interpretative<sup>37</sup>, la litoteca Strozzi va dunque inter-

32 Guerrieri Borsoi, Gli Strozzi a Roma, cit. (vedi nota 2), p. 28.

33 Crescimbeni, L'Arcadia, cit. (vedi nota 30), p. 95, nota (b).

34 Ivi, pp. 91-115. Partendo dalle raccolte numismatiche, Nitilo illustra poi alle nobildonne convenute - trasfigurate in Ninfe nella narrazione arcadica - «gl'intagli di gemme sì antichi, come moderni» e «i varj scherzi della natura nelle medesime»; gli «impronti in zolfo» raccolti al fine di studiare meglio gli intagli dei cammei antichi; «varie altre antiche memorie»; poi la collezione entomologica e la litoteca, lo «studio de' Nicchi, delle Conchiglie, e d'altre simili cose di Mare», e ancora «varie rarità dell'arte [...] la più parte delle quali consisteva di dipinture di varie cose cavate dal naturale da i più celebri penneli de' nostri tempi» ma che includevano anche «una piccola macchina, nella quale era accomodato, o, per propriamente dire, armato, un pezzo di calamita», da annoverarsi «ugualmente tra le curiosità naturali, e le artifiziose; perche, per buona, ed ottima, che ella sia, se non è aiutata dall'arte, non fa di se, e delle sue forze alcuna mostra di considerazione»; per terminare, infine, in una stanza attigua dove, oltre a essere servita la cena, viene infine reso conto «de' Cristalli, de' Buccheri, delle Porcellane, delle Maioliche, e d'altri vasi antichi, e moderni, che v'erano». Sette categorie, dunque, che diventano otto includendo i pezzi esposti nella sala della cena.

35 H. Bredekamp, Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. Il futuro della storia dell'arte, traduzione di M. Ceresa, per la premessa alla seconda edizione italiana, traduzione di M. Gregorio, Milano 2016<sup>2</sup>, p. 27; ma si vedano in generale le pp. 25-49.

36 Ivi, p. 41.

37 Va certamente sottolineato infatti, con Giuseppe Olmi, l'«influsso pressoché nullo esercitato dal primo testo di teoria museografica», cioè le Inscriptiones di Samuel Quiccheberg (1565) (G. Olmi, L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna, Bologna 1992, p. 176; su questo punto si veda almeno L. Bolzoni, La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa, Torino 1995, pp. 245-267, e in particolare le pp. 245-253, e inoltre K. Kuwakino, Ut sapiens architectus: giardino, teatro, città come schemi mnemonici nell'età moderna (XVI-XVII secolo), tesi di dottorato, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dottorato in Storia delle arte visive e dello spettacolo, relatrice L. Tongiorgi Tomasi, correlatori L. Bolzoni, C. Sicca, M. Rossi, a.a. 2006-2007). È un fatto del quale Bredekamp non tiene in particolare considerazione, fra le altre cose perché rintraccia in una più larga selezione di collezioni, opere e testi le testimonianze dell'esistenza di quella concatenazione tra natura, antichità, opere d'arte moderne e macchine, senza che questa presupponga un unico modello di riferimento per il suo dispiegamento storico. La manifestazione e l'ontologia di questa concezione va intesa come l'emersione di un paradigma costruito non sulla base di teorie o di opinioni perfettamente condivise o di letture univoche dei fenomeni naturali, ma sulla base di problemi comuni affrontati in un dibattito animato da una rete di rapporti continentale - ciò che costituisce il primo presupposto per la costruzione della moderna "comunità scientifica". Alla stessa maniera andrà allora precisato, però, che la misura nulla dell'influenza del testo di Quiccheberg è da considerarsi «su di un piano

ANNALI 2021 indd 317 07/02/22 11:53





PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE 317



pretata entro questo quadro di riferimento. C'è un gioco di rimandi tra i campioni di pietre semipreziose e gli oggetti antichi (in particolare la glittica) realizzati in quei materiali – agate e diaspri soprattutto, ma anche corniole, ametiste, lapislazzuli. All'interno della stessa collezione di pietre si realizza un sistema di corrispondenze che duplica quello delle collezioni antiquarie con le loro repliche. Queste infatti trovano il loro duplicato in calchi in zolfo dotati dei propri contenitori, distinti ma presentati in pendant con quelli contenenti gli originali; allo stesso modo, i campioni di "marmi" si trovano duplicati in un arcipelago di altri oggetti. Il primo è del tutto singolare: è il cosiddetto Libro dei marmi (fig. 1), costituito da due volumi rilegati in cuoio, porfido verde e fermagli di rame con l'insegna delle tre lune degli Strozzi, e contenenti delle pagine di pergamena e cartone in cui sono inseriti (di nuovo, in ordine pressappoco alfabetico) campioni di pietre dure in un volume, e tenere nell'altro<sup>38</sup>. I due volumi vengono poi "proiettati", di fatto, sulla parete del Museo in un dipinto (fig. 2) oggi ancora in possesso della discendenza Strozzi. È da dubitare che esistessero tre volumi, come mostra il dipinto, con i veri specimina marmorei impaginati, perché entrambi gli inventari ne riportano solo due<sup>39</sup>. Il *Libro dei marmi* si pone di fatto come elemento mediatore tra gli specimina marmorei, conservati in tiranti, cassette e portagioie del museo, talvolta addirittura semplici campioni di pietre incorniciati, appesi alle pareti della stanza del Museo Strozzi<sup>40</sup>, e gli album acquerellati e i disegni in fogli sciolti che sappiamo essere esistiti non solo da Crescimbeni, ma dalle stesse descrizioni inventariali<sup>41</sup>.

di un'organizzazione più razionale, di suddivisione sistematica in classi e sottoclassi delle raccolte», e che invece «l'opera del Quiccheberg, ricollegandosi al "Teatro della memoria" di Giulio Camillo» ha avuto una rilevanza di primo piano «nell'esplicitare e nel diffondere i nessi esistenti tra arte della memoria e collezionismo», da considerarsi «dato oramai acquisito» (Olmi, *L'inventario del mondo*, cit. [vedi *supra*], p. 176 nota 40). Questo è il punto che resta fondamentale, più che l'individuazione ristretta e normativa di criteri effettivi di ordinamento delle collezioni.

38 L'oggetto è stato pubblicato da A. González-Palacios, *Il libro dei marmi. La litoteca di Leone Strozzi*, "Franco Maria Ricci. Edizione italiana", 145, 20, 2001, pp. 115-128.

39 ASFi, *Carte Strozziane*, V serie, 796, c. 4v: «Dentro due Cassettine di fico d'India vi sono li due libri di diversi marmi uniti dà Mons.re, cioe uno di pietre dure stimato dall'antiquario s. 100 / L'altro di pietre dolci stimato s. 60»; ASRo, *Trenta notai capitolini, uff. 2, J.A. Persiani*, vol. 537, c. 97v: «Due custodie di fico d'Indie entrovi due libri con sue coperte di marmo porfido verde, e guarnite con metalli dorati continenti essi libri una raccolta di marmi più duri, e meno duri»; entrambi trascritti in Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma*, cit. (vedi nota 2), pp. 238 e 243.

40 Si veda per esempio ASRo, *Trenta notai capitolini, uff. 2, J.A. Persiani*, vol. 537, c. 94v): «una tavola di marmo alabastro cotogno con sua cornice nera attaccata al muro»; «altra tavola di marmo di più colori che forma il disegno di una fortificazione con sua cornice nera attaccata al muro».

41 Uno di questi era probabilmente quello notato da De Brosses, *Le Président De Brosses en Italie*, cit. (vedi nota 31), pp. 124-125: «Mais rien ne me fit plus de plaisir que la bagatelle suivante: c'est un livre in-4° oblong, où sont peintes sur vélin toutes les espèces de marbres antiques et modernes, finis avec soin et lissés à merveille, si bien que chaque feuillet semble être de marbre effectif. On ne peut pas trouver un recueil de marbres en échantillons plus joli et plus portatif. Ce livret était négligé sur une table et dans l'antichambre des valets. J'ai regret de ne l'avoir pas demandé; ou me l'aurait peut-être donné. On ne paraissait pas en faire grand cas et il m'aurait fait un plaisir singulier». Mentre la descrizione del contenuto del libro – la cui menzione, per A. González-Palacios, *Il libro dei marmi*, cit. (vedi nota 38), è frutto di un errore di De Brosses, che avrebbe scambiato i marmi veri con i finti – porterebbe ad assimilarlo ai due *Libri dei marmi*, De Brosses



Anche questa insistita reiterazione di contenuti va interpretata alla luce delle arti della memoria. Esistevano pubbliche esibizioni di capacità mnemonica<sup>42</sup>; nel tardo Cinquecento e certamente anche nei decenni successivi, era ancora radicata la promessa teorica di accesso a un sapere universale, che suscitava perplessità anche tra gli stessi cultori delle arti della memoria<sup>43</sup> già nel momento in cui questa andava trasformandosi da tecnica neutra limitata sostanzialmente all'oratoria a «strumento di ambiziosi progetti di riforma» carico di «significati metafisici» 44. Esisteva anche una specie di gioco di alta società sulla memorizzazione e il riconoscimento dei marmi, che a Firenze era sviluppatissimo già al chiudersi del Cinquecento<sup>45</sup>, ed era destinato ad avere conseguenze notevoli nel gusto e nei consumi dei secoli XVIII e XIX. Lo si è riscontra, per esempio, nell'Arte della memoria locale del domenicano Agostino Del Riccio, in cui gli alfabeti di pietre figurano come esercizio mnemonico per la gioventù fiorentina di famiglia altolocata<sup>46</sup>. Questo gioco di riconoscimento si ritrova

non fa alcun accenno alla loro vistosa rilegatura esterna, sebbene il riferimento alle dimensioni in quarto potrebbe effettivamente corrispondere alle loro dimensioni (33,5 x 27 cm). Nell'inventario di Maria Teresa Strozzi, su un tavolino di noce con piedi in ferro battuto, si trovavano insieme ad altri oggetti «un libro bislungo coperto di carta pecora entrovi disegnate tutti i pezzi di marmo, che sono nei libri della raccolta di essi marmi = Altro libretto bislungo continente l'istessi disegni. Altro libretto con coperta legata con fettuccie rosse continente i disegni de' i suddetti marmi» (ASRo, Trenta notai capitolini, uff. 2, J.A. Persiani, 537, c. 98v-99r, riportato in Guerrieri Borsoi, Gli Strozzi a Roma, cit. [vedi nota 2], p. 243).

42 Si veda Bolzoni, La stanza della memoria, cit. (vedi nota 37), pp. 73, 145, 147.

43 Ivi, p. 73.

44 Rossi, Clavis universalis, cit. (vedi nota 22), p. 20; Bolzoni, La stanza della memoria, cit. (vedi nota 37), pp. 253-254. Si confronti con le considerazioni di G. Morpurgo-Tagliabue, Aristotelismo e Barocco [1955], in Anatomia del Barocco, Palermo 1987, pp. 9-103, sul passaggio fondamentale che si realizza tra il Cinque e il Seicento nella trasformazione della retorica da una scienza del discorso a una disciplina dell'ornato. Questo passaggio storico è incardinato, nell'interpretazione di Morpurgo-Tagliabue, anzitutto della caduta dei criteri contenutistici di classificazione del discorso, comportando – conseguentemente – la realizzazione di un vettore di formalizzazione astratta delle discipline del linguaggio. Cfr anche con M. Foucault, Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane, con un saggio critico di G. Canguilhem, traduzione italiana di E. Panaitescu, Milano 1967, pp. 61-92, 93-139.

45 Particolarmente esplicite mi sembrano le considerazioni di Paola Barocchi nell'Introduzione ad A. Del Riccio, Istoria delle pietre (Firenze, BR, MS misc. 230, cc. 1-114r: Del Riccio, Agostino, «Istoria delle Pietre»), rist. anast. Firenze 1979, in particolare p. XXIV. Su questo testo si veda la nota seguente.

46 Del Riccio, Arte della memoria locale, cit. (vedi nota 24), cc. 47r-48r: «la fama tua sarebbe celebre a tutto il mondo, che tu facessi a mio modo d'exercitarti in questa memoria locale, poiché tu puoi in un'hora, quando vuoi fare il tuo sforzo, inparare a mente tutte le piante delle quali favella Dioscoride [De Materia Medica] e questo è intervenuto a un dei miei carissimi compagni che ha questa memoria locale che in un'ora ha inparato a mente un libro e io, per piacevolezza, gl'ho fatto un picciol dono. Qui potrei nominare un fanciulletto piccolo che fa stupire tutti gl'ingegni rari, i quali l'hanno sentito dir tante cose a mente che egli ha inparato da me e le va ritenendo, che per ispasso molti signori lo desiderano vederlo; con ciò sia cosa che non sa a.ffattica leggere quelle cose che dice a mente per memoria locale siché di qui puoi vedere l'utilità grande che si ritrae da questo modo di inparare a mente più cose. [...] Ecco adumque, benigno lettore, che chi si exercita in questa memoria locale può mostrare a l'altre città le dignità, gl'honori che ha auto l'honorata città di Firenze. Se ti comincierai da' sommi pontefici in fino a l'anno 1595, ne ha auti tre; d'essa ne è uscito quaranta dui cardinali. Non voglio nominare i gran patriarchi, arcivescovi, vescovi che sono usciti di questa nobilissima città andando per l'altre: con somma religiosità e divozione hanno retto i populi e governato con somma prudenza». Vale la pena ricordare che Del Riccio era anche autore di una Istoria delle Pietre (1597), citata alla nota precedente, della quale Strozzi possedeva abbastanza certamente una copia. Cfr.

ANNALL 2021 indd 319 07/02/22 11:53





PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE 319



proprio nel manoscritto Strozzi. È il caso di un disegno molto schematico, inviato da un corrispondente di monsignor Leone, riconducibile alle colonne della cappella del Crocifisso nella chiesa palermitana di Sant'Ignazio all'Olivella<sup>47</sup> (fig. 3), o anche quello di una lettera inviata a Strozzi da Giovan Battista Panagia, della quale è significativo riportare un breve estratto:

Chi non resta stupefatto contemplando per le Chiese, e per i Palazzi della Città Romana le statue, le colonne, l'urne, i vasi, e la tavole [sic] di navii, e risplendenti marmi, e massimamente entrandosi nel marmoreo, e vago prato, che si vede nella camera di S.

M.B. Guerrieri Borsoi, Gli Strozzi a Roma cit. (vedi nota 2), p. 28, ma sono diverse le menzioni che ne fa lo stesso Strozzi nell'Originale manoscritto sopra i marmi: si veda González-Palacios, Il libro dei marmi, cit. (vedi nota 38), p. 126. Alcune di queste menzioni erano già riportate nell'introduzione di Barocchi in Del Riccio, Istoria delle pietre, cit. (vedi nota 45): si vedano le pp. XXV-XXVI. Cfr. inoltre l'edizione dello stesso testo a cura di R. Gnoli e A. Sironi, Torino 1996, p. 50. L'Istoria delle pietre fu probabilmente resa famosa dallo stesso Strozzi nelle cerchie intellettuali tosco-romane del primo Settecento: si veda ancora P. Barocchi, Introduzione, in Del Riccio, Istoria delle pietre, cit. (vedi nota 45), pp. XXV-XXVI; sulle cerchie e sulle frequentazioni intellettuali di Leone Strozzi cfr. Guerrieri Borsoi, Gli Strozzi a Roma, cit. (vedi nota 2), pp. 28-36. In essa, l'ordine di esposizione degli argomenti segue più l'autorità di saperi pratici, per non dire venali, scanditi però attraverso una perfettamente classicheggiante retorica per topoi. Di fatto, però, il principale sistema di identificazione riguarda i luoghi di provenienza delle pietre; né sembra esserci, d'altro canto, una preferenza per l'ordine di esposizione delle pietre stesse. Tanto più, sotto questa luce, risulterà allora interessante l'operazione strozziana che si configura nel manoscritto sui marmi, nel suo comporre – in uno dei momenti di più feroce dibattito sulla storia della Terra – un criterio topico con un criterio geografico, e ambedue con un ordine alfabetico, per una raccolta di notizie che a più riprese mette in gioco il tema della litogenesi. Sul dibattito in questione si vedano fra gli altri Foucault, Le parole e le cose, cit. (vedi nota 44); P. Rossi, I segni del tempo. Storia della Terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico, Milano 1979; N. Morello, La nascita della paleontologia nel Seicento. Colonna, Stenone e Scilla, Milano 1979; Ead., La macchina della terra. Teorie geologiche dal Seicento all'Ottocento, Torino 1979; R. Rappaport, Borrowed Words: Problems of Vocabulary in Eighteenth-Century Geology, "The British Journal for the History of Science", 15, 1, 1982, pp. 27-44; M.J. Rudwick, The meaning of fossils: episodes in the History of Palaeontology, Chicago-London 1985²; F. Giallombardo, Agostino Scilla (1629-1700) e la cultura visuale della historia fra antiquaria e storia naturale, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, relatore M. Cometa, Dottorato internazionale in Studi Culturali Europei/Europäische Kulturstudien, XXV ciclo, 2016, disponibile online al sito http://hdl. handle.net/10447/161767 (URL consultato il 17 maggio 2021), pp. 76-81, 102-118, 158 nota 46, 205-360.

47 ASFi, Carte Strozziane, V serie, 1254, disegnata per traverso alle cc. 123v-124r su una carta leggera, con segni di piegatura. A c. 123r, il corrispondente di Strozzi, che dev'essere anche l'autore dell'illustrazione, scrive: «Le Colonne del Crocifisso dei Padri dell'Oratorio sono riportate, cioè una Striscia e di Diaspro, un altra d'Agata, una di Diaspro, un altra d'agata etc. / Le concaten [spazio bianco] na Lista d'oro, che stà in mezzo. / al Diasp [spazio bianco] 'agata. / Queste pietre si trovano in Sicilia. / Il Diaspro che qui mando è il mede.mo che son fatte le striscie di dette colonne e così l'agata che si manda e la med.ma». Il riferimento a una cappella del Crocifisso, in una chiesa oratoriana, con messa in opera di pietre siciliane, sembrerebbe calzare con i fusti di due colonne della cappella menzionata; il disegno, pur nella sommaria descrizione che ne dà schematicamente il corrispondente di Strozzi, sembra corrispondere sia nelle giunture alla base e al capitello delle due colonne, sia nei listelli dorati che separano le strisce alternate di agata e diaspro. Sulla cappella del Crocifisso si vedano R. Lattuada, Alle radici dell'estetica barocca: proposte di periodizzazione delle prime esperienze di unificazione delle arti (1570-1600), in Estetica barocca, a cura di S. Schutze, Roma 2004, pp. 157-182, con particolare attenzione a p. 178; C. D'Arpa, Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella, Palermo 2012; sui diaspri messi in opera si veda G. Montana, R. Giarrusso, I materiali lapidei di pregio utilizzati nella Cappella del Crocifisso presso la chiesa di S. Ignazio Martire all'Olivella (Palermo), in Atti del IV congresso nazionale di archeometria (Pisa, 1-3 febbraio 2006), a cura di C. D'Amico, Bologna 2007, pp. 307-324.



Ill.ma, ove lampeggia l'Agata rappresentando l'immagini di boschi, di fiumi, di monti, di tartaruche: l'Alabastro, in cui ora splendidi fiori, ora trasparenti vortici, ed occhi traducono, a talora striscia simili allo smeraldo, ed all'Amatista: la porta santa infiorata di macchie purpuree, pavonazze, e turchine<sup>48</sup>.

Questo aspetto sociale e ludico delle arti della memoria era fondamentale, perché proprio attraverso questo gioco di reiterazione si esercitava la capacità della memoria di ricordare o di immagazzinare informazioni. D'altronde il modello di Del Riccio, che richiede la collocazione di ciò che bisogna memorizzare in luoghi specifici della "camera della memoria", è perfettamente attestato in una tradizione di tecniche della memoria che trasforma i *loci* retorici in *luoghi* fisici, rievocati o meno<sup>49</sup>. Quale luogo migliore dell'armadio di una collezione; quale, per una camera della memoria, di una collezione ordinata<sup>50</sup>? Tuttavia, lo schema della memoria artificiale adottato da Del Riccio si arti-

48 ASFi, Carte Strozziane, V serie, 1254, cc. 84r-85r. La lettera è firmata e datata 4 dicembre 1712; ne trascrive un passo R. Gnoli, Marmora Romana, Roma 1971, p. 198, datando erroneamente la lettera al 1692. La firma e la data sono tuttavia perfettamente chiare. La citazione in latino è, come indicato, tratta da Cicerone, In Verrem, II, 4, 61-65. Giovan Battista Panagia risulta nativo di Bova di Reggio Calabria secondo l'elenco dei corrispondenti di Lodovico Antonio Muratori reso disponibile online dal Centro Studi Muratoriani: si veda il sito https://www.centrostudimuratoriani.it/carteggio/corrispondenti-p/ (URL consultato il 3 giugno 2021). Una lettera di Giovan Battista Panagia a Lodovico Antonio Muratori, del 1728, si trova in effetti conservata a Modena, BEU, Fondo L.A. Muratori, Altri carteggi, A.M.74.018 (1728). La lettera è integralmente digitalizzata e disponibile online al sito https://edl.beniculturali.it/beu/850014022. La grafia corrisponde perfettamente a quella della lettera del manoscritto Strozzi. Inviata da Vienna il 20 novembre 1728, la lettera a Muratori è di argomento numismatico, e in essa Panagia si propone di dare contezza a Muratori de «le notizie delle medaglie, e monete de' Gothi, Longobardi, e Franchi, ed ancora delle Città d'Italia sino al 1300». Nel catalogo del fondo muratoriano di L. Vischi, Archivio muratoriano, preceduto da una lettera inedita di Lodovico Antonio Muratori intorno al metodo dei suoi studi, Modena 1872, p. 330, Panagia è menzionato e associato alla dicitura «Vienna», evidentemente per il luogo indicato nella lettera. Che si tratti di una personalità del Settecento calabrese è però confermato da D. Spanò Bolani, Storia di Reggio di Calabria dai tempi primitivi fino all'anno di Cristo 1797, II, Napoli 1857, pp. 213-214, dove tramite una lettera del 1856 dell'erudito Antonio Marzano si dà notizia della dispersione del patrimonio documentario della famiglia Panagia di Bova in parte per via di incendi occorsi all'archivio episcopale, e in parte a opera degli stessi membri della famiglia – a quell'altezza cronologica una parte dei beni e dei documenti di Giovan Battista Panagia sembrano essere stati messi in salvo dal nipote Francesco Panagia. Nella breve biografia redatta da Spanò Bolani e contenente la citata lettera di Marzano, si dice inoltre che Panagia fu «dottissimo antiquario dell'Imperatore Carlo VI»; nella lettera a Muratori sopra citata, una buona metà della prima facciata è in effetti occupata da considerazioni sulle collezioni numismatiche imperiali e sul loro stato di conservazione.

49 Ancora Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit. (vedi nota 37), pp. 245-270, e su Del Riccio in particolare p. 259.

50 Si veda G. Olmi, Science-Honour-Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe, a cura di O. Impey e A. MacGregor, Oxford 1985, pp. 5-16. Olmi invita alla consueta cautela nella trattazione di questi argomenti e alla diretta e indiscriminata applicazione di questa lente interpretativa alle collezioni "naturalistiche". Aldrovandi, per esempio, rifiuta esplicitamente l'utilità delle arti della memoria nell'ordinamento delle collezioni, che viene così ricondotto a una pratica empirica (ivi, p. 7). Come si è visto, però, questo fatto non impedisce di fare un ragionamento complessivo sul nesso tra memoria, ordine e rappresentazione. È necessario invece fare attenzione a quale influenza e potere si attribuisce al prestigio delle arti della memoria nel XVII secolo, a quale sia la misura del loro rifiuto o accettazione – e in quali termini – da parte del soggetto agente che si sta considerando.

PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE 321

ANNALI 2021.indd 321 (a) 07/02/22 11:53







colava nell'associazione arbitraria tra un concetto, un nome, un luogo e un'immagine, e nel procedere sostanzialmente nella tessitura di complicati collegamenti mnemonici. Nel sistema adottato da Strozzi, l'associazione era arbitraria ma motivata: parlare delle pietre significava parlare anche dell'etimo del nome che le indica. A differenza del sistema di Del Riccio, vi è implicata una funzione di nominazione, implicita nella botanica tournefortiana come in quella scheuchzeriana, che attesta contemporaneamente l'artificialità del linguaggio e la sua affidabilità non nonostante, ma in quanto linguaggio artificiale<sup>51</sup>. La discussione etimologica dei nomi da usare è dunque cruciale perché consente di memorizzare un nome corretto, ovvero che non crei confusione e sia precisamente assegnato a un referente in un dibattito condiviso dalla Repubblica delle Lettere e dalla sua operazione di raccolta, setacciamento e catalogazione del senso comune. La necessità dell'intervento umano è inoltre sottolineata dal riferimento ai luoghi di estrazione dei materiali, utilizzati anche come principio di classificazione delle pietre. Di più: il sistema dei *loci* è per lo meno doppio: al luogo di estrazione si associano i luoghi della messa in opera. Triplo, addirittura, se a questi due *loci* corrisponde poi il terzo luogo che è la collocazione materiale dell'esemplare nel Museo Strozzi: il cassetto, lo studiolo, l'armadio. A questo punto, dunque, si vede come l'operazione che lega il manoscritto Strozzi alla litoteca del monsignore è formulabile in questa sequenza:

- 1) il collezionista e autore del manoscritto rappresenta l'ordine del mondo;
- 2) in conseguenza di ciò e della disposizione adeguata dei nomi e dei loro referenti, si può *invenire* il nome (l'autore ricordando, il lettore o il visitatore consultando per ricordare o imparare la radice della mnemotecnica come sostegno all'*inventio*);
- 3) e si può farlo osservando l'oggetto in questione, o la sua immagine, o viceversa procedere dal nome all'immagine all'oggetto, e in ogni caso alle informazioni a essi correlati.

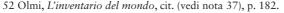
La funzione di "immagine mentale" nello schema mnemonico può essere infatti perfettamente assolta almeno da tre tipi di oggetti nel Museo Strozzi: gli *specimina* della collezione; le riproduzioni degli *specimina* negli albi illustrati; gli *specimina* nel libro dei marmi. Completata così la triade nome-luogo-immagine, il funzionamento dell'Originale manoscritto sopra i marmi, la formula può risultare così sintetizzabile:

lettera – luogo di provenienza – aspetto estetico – etimologia – luoghi e oggetti di messa in opera – *specimina* nel *Libro dei marmi* – illustrazione nell'albo illustrato – cassetto corrispondente nel mobile della stanza museale.

<sup>51</sup> Foucault, *Le parole e le cose*, cit. (vedi nota 44), pp. 144-162, 175-181; Rossi, *Clavis universalis*, cit. (vedi nota 22), pp. 221-257. Sul tentativo di trasferimento del modello botanico alla mineralogia si veda Laudan, *From mineralogy to geology*, cit. (vedi nota 21), pp. 70-86 e in particolare pp. 74-75.



Interessa qui rilevare il mutamento intervenuto tra il XVI secolo e il XVIII, specialmente in sede scientifica, del quale il manoscritto Strozzi è una testimonianza lampante. Nelle regole mnemoniche di Del Riccio nome, luogo e immagine sono arbitrari, scelti per associazione analogica, attribuita da chi si esercita nel gioco della memoria (in questo caso il possessore della collezione). Non avviene così nel caso della litoteca di monsignor Leone. Il nome dev'essere preciso e vagliato filologicamente in sede etimologica; la descrizione deve rimandare all'esemplare e alle sue plurime riproduzioni che devono collimare e reggere all'esame autoptico; il luogo - i luoghi - non possono che essere i luoghi di provenienza della pietra e quelli della sua messa in opera. È uno degli effetti sistemici di un tortuoso dibattito scientifico del quale le immagini e i contenuti del manoscritto Strozzi costituiscono un decantato; nelle parole di Giuseppe Olmi, «una concezione della scienza fortemente utilitaristica» 52 che, attraverso il riscontro dei propri limiti e ostacoli, porterà alla formulazione di un nuovo canone di oggettività<sup>53</sup>, l'abbandono o il crollo di altri criteri di pertinenza che la storia europea aveva stabilito. Il rapporto "emblematico" e analogico ancora fortemente presente nelle collezioni e nelle teorie cinquecentesche, spesso legato a un tratto di nobilitazione del loro possessore, enunciatore e ordinatore, tende nel XVII secolo a invertire il vettore della legittimazione (è il sapere incorporato nella collezione a nobilitare il suo possessore, e non il sistema di segni che a lui rimanda a stabilire l'autorità della collezione); e infine, in seguito, a sparire<sup>54</sup>.



<sup>53</sup> L. Daston, P. Galison, Objectivity, New York 2007.

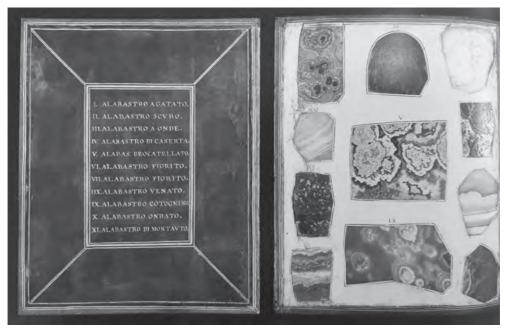
PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE 323





<sup>54</sup> Olmi, L'inventario del mondo, cit. (vedi nota 37), pp. 170, 174, 183. Mi pare indubbio, su questo punto, quale sia l'utilità della grande suddivisione epocale operata da Foucault, Le parole e le cose, cit. (vedi nota 44), più volte contestata – non senza ragione – da Paolo Rossi (a titolo di esempio valgano Rossi, Clavis universalis, cit. [vedi nota 22], nella prefazione alla seconda edizione, e Id., Universal languages, classifications, and nomenclatures in the Seventeenth Century, "History and Philosophy of the Life Sciences", 6, 2, 1984, pp. 119-131). Su questo punto è possibile avanzare un'ipotesi interpretativa del testo foucaultiano. Nel caso si voglia accettare l'ipotesi per cui la provocazione di Foucault funziona esattamente attraverso la rimozione, dal sistema storico che imposta, delle condizioni materiali ed economiche date, si comprenderà come il tentativo fosse quello di attirare l'attenzione sul contenuto e sulle regole proprie della storia dei sistemi discorsivi, che una parte della storiografia e della filosofia marxista tendeva a rimuovere o ad appiattire frettolosamente su nessi causali apparentemente materialisti, ma non necessariamente fondati. Si può oggi considerare sostanzialmente saldata la frattura metodologica tra storia culturale e storia economica, e riassorbita la provocazione di Michel Foucault come notava già C. Pogliano, Foucault, con interpreti, "Belfagor. Rassegna di varia umanità", XL, II, 1985, pp. 147-178 - senza che in questa ratifica si dimentichino non solo i limiti, ma anche il contributo fondamentale che a questo superamento ha fornito l'opzione alternativa teorizzata e praticata dalla storiografia culturale italiana degli stessi anni (cfr. in particolare, a titolo di esempio, Rossi, Clavis universalis, cit. [vedi nota 22] e C. Ginzburg, Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500, Torino 1976).





1. Ignoti artigiani, *Libro dei marmi di Leone Strozzi*, 1690-1699 circa, cuoio, porfido verde, rame dorato per la coperta, pergamena e cartone doppio per le pagine, pietre semipreziose, collezione Hewat-Jaboor

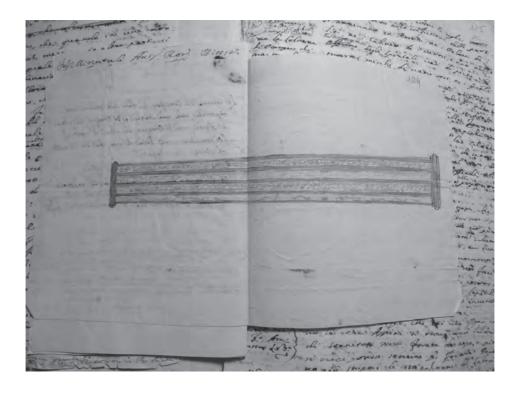


3. Corrispondente (forse palermitano?) di Leone Strozzi, Colonna della cappella del Crocifisso della chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella, grafite, penna e inchiostro bruno e pigmento acquerellato su carta (ASFi, Carte Strozziane, V serie, 1254, cc. 123v-124r)





2. Anonimo, I libri dei marmi di Leone Strozzi, 1696-1722 circa, tecnica ignota, dimensioni ignote, collezione privata



PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE 325







RELAZIONI LETTERARIE E ARTISTICHE MILANO-FIRENZE LUNGO IL CORSO DEL XIX SECOLO FRA CULTO DEI PRIMITIVI E ASPIRAZIONI ALLA MODERNITÀ. QUALCHE SPUNTO PER L'EREDITÀ DI MARIANNA RINUCCINI TRIVULZIO\*

Alessandra Squizzato

Tra il settembre 1853 e l'aprile del 1855 giungevano a Milano da Firenze le circa ottantun casse contenenti «Mobiliare, Porcellane, Bronzi, Lavori di Legno dorato in tavole, piani di Marmo, Libri, Quadri, Argenteria»<sup>1</sup>, di fatto costituenti l'eredità di Marianna Rinuccini, moglie dal 1831 di Giorgio Teodoro Trivulzio e beneficiaria insieme alle sorelle delle fortune collezionistiche che la sua famiglia aveva accumulato nel corso dei secoli. L'episodio, molto noto e ripercorso più volte anche in studi recenti<sup>2</sup>, segna senz'altro un punto di novità rispetto alle raccolte trivulziane con le quali il nucleo fiorentino venne da quel momento in poi sempre identificato, orientando l'eclettica raccolta lombarda in prevalenza di origine antiquaria sempre più nella direzione di una pinacoteca di profilo nazionale e storicamente progressiva.

I grandi maestri del Quattrocento da Antonello da Messina a Filippo Lippi, a Botticelli appena giunti in città avevano attirato da subito l'attenzione dei più importanti studiosi italiani e stranieri, divenendo terreno di applicazione delle sempre più scaltrite pratiche di *connoisseurship*, non sempre concordi negli esiti. Giovanni Battista Cavalcaselle visitava il palazzo milanese il 17 agosto 1857 e si annotava alcuni particolari

ANNALI 2021.indd 327 (a) 07/02/22 11:53





<sup>\*</sup> Desidero in particolare ringraziare la Fondazione Trivulzio e la Fondazione Brivio-Sforza di Milano per avermi con generosità messo a disposizione alcuni dei materiali documentari e iconografici qui presentati. Grazie, inoltre, per la preziosa consulenza nelle ricerche a Paola Di Rico, Loredana Minenna, Rodolfo Marini, Carlo Falciani, Andrea Di Lorenzo, Alessandro Morandotti; per l'archivio Corsini è risultato fondamentale l'aiuto di Nada Bačić.

<sup>1</sup> Archivio della Fondazione Trivulzio (d'ora in poi AFT), Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, Testamento, Divisione, b. 44, fasc. 245, «Distinta Generale».

<sup>2</sup> A. Di Lorenzo, Botticelli e i collezionisti lombardi, in Botticelli nelle collezioni lombarde, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 12 novembre 2010- 28 febbraio 2011), a cura di A. Di Lorenzo, Cinisello Balsamo 2010, pp. 26-43, in particolare pp. 32, 40; un primo importante scandaglio documentario in particolare sul fronte milanese spetta a F. Terminiello, Le vicende del nucleo collezionistico Rinuccini Trivulzio tra Milano e Firenze nel XIX secolo, tesi di laurea magistrale in Archeologia e Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2014-2015, relatore A. Rovetta; sulla storia e consistenza della raccolta Rinuccini a Firenze: G. Orefice, Palazzo Rinuccini a Firenze: un cantiere lungo due secoli, in Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana, a cura di M. Bevilacqua e M.L. Madonna, II, Firenze 2003, pp. 349-355; D. Marchesi, I Rinuccini: beni di campagna, beni di città, ivi, pp. 356-359; Collezioni fiorentine di antichità. II. Palazzo Peruzzi, Palazzo Rinuccini, a cura di G. Capecchi, G. De Marinis, A. Gunnella, L. Lepore, V. Saladino, Roma 1980, pp. 71-80; ampia e aggiornata panoramica sulla genesi della raccolta e le sue stratificazioni nel tempo in R. Foggi, Rinuccini, in Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Sei e nel Settecento, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Firenze 2019 [«Studi di storia e critica d'arte», III], pp. 105-143; diversi aggiornamenti su alcuni nuclei della raccolta spettano a F. Berti e L. Giacomelli per i quali rimando alle note infra.



fisiognomici del volto del celebre Ritratto d'uomo di Antonello – isolandone occhio, naso e bocca – per proporne poi, a distanza di qualche anno, il confronto con il ritratto Borghese a suo avviso «molto più bello di quello a Milano»<sup>3</sup>. Otto Mündler a caccia, com'è noto, di capolavori per la National Gallery di Londra e frequentatore accanito del mercato milanese aveva letteralmente preso d'assalto il palazzo di piazza S. Alessandro, accompagnato in alcune occasioni anche da Eastlake<sup>4</sup>: andato a vuoto un primo tentativo il 13 dicembre 1855, riusciva invece a visionare la raccolta il 12 gennaio successivo venendo accolto proprio dalla marchesa Rinuccini, dal momento che il marito era gravemente malato – sarebbe morto infatti il 5 marzo dello stesso anno<sup>5</sup>. Vi tornerà di nuovo tra il 10 e l'11 ottobre 1856 per appuntarsi alcuni particolari sul Mantegna, capolavoro del nucleo avito Trivulzio sul quale si andavano concentrando i suoi sforzi: «Went to Casa Trivulzi - seen January 12th, 1856. The Mantegna is signed and dated 1497. 15 augusti» e precisando in quell'occasione: «The Marchesa is not altogether averse to the idea of selling this first-rate work, but her idea of its value seems to be rather exaggerated»<sup>6</sup>. Quasi un anno dopo, il 5 ottobre 1857, era di nuovo lì a segnarsi le misure della tela di Mantegna e della tavola antonelliana, mentre solo in occasione dell'ultima visita il 6 marzo 1858 avrebbe aggiunto, a quanto già registrato per la provenienza Rinuccini, un pezzo fino a quel momento passato inosservato: «a very pretty triptych of fiorentine school, end of the XIVth century, with as neat an execution as Lorenzo Monaco for inst. was capable of. It rapresents the Birth of the Vergin with all divers requisits of a lying in room. In very good state »7. Si trattava a ben vedere del piccolo altarolo ad ante mobili raffigurante la Natività della Vergine, oggi alla National

3 Antonello da Messina, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 febbraio-2 giugno 2019), a cura di C. Cardona, G.C.F. Villa, Milano 2019, p. 52; si veda anche la menzione in J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, The Early Flemish Painters: notices of their lives and works, London 1857, p. 218 e nota 3 con il commento «Great truth and nature are noticeable»; per una nuova ipotesi sull'arrivo del celebre ritratto in collezione Rinuccini, L. Giacomelli, Dipinti napoletani nella raccolta Rinuccini a Firenze: una collezione da spartire e una proposta per Antonello, "Paragone", LXVIII, 3ª s., 132, 2017, pp. 41-55, 44-45, fig. 40, nota 24, p. 51.

4 The Travel Diaries of Otto Mündler, 1855-1858, a cura di C. Togneri Dowd, "The Fifty-first volume of the Walpole Society", LI, London 1985; le visite in casa Trivulzio alle pagine 88, 92-93, 136, 174-175, 200. Per un corretto inquadramento si veda A. Morandotti, Gli esperti locali, i conoscitori stranieri: da Giuseppe Vallardi a Otto Mündler, in Id., Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800, Milano 2008, pp. 243-254; alcune considerazioni in merito sono anticipate in A. Squizzato, F. Tasso, Gli Avori Trivulzio. Arte, studio e collezionismo antiquario a Milano fra XVIII e XX secolo, Milano 2017, p. 120.

5 In occasione di questa prima visita così si annotava nel complesso lo studioso tedesco (*The Travel Diaries*, cit. [vedi nota 4], pp. 92-93): «Rich collection of curiosities. Some pictures from the Rinuccini Collection: a portrait by "Antonellus messaneus pinxit.1476." – I know finer Antonello's. Botticelli: S. John the Baptist, as a youth of 12 or 14 years in a landscape, with Florence in the background. The same, portrait in profile, of a young lady (Simonetta Vespucci?) – Some dutch pictures. – But the chief attraction is a large tempera picture by Andrea Mantegna, Madonna and Child, surrounded by a Glory of Angels in form of a mandorla; on earth, S. John the Baptist, Sant'Ambrogio and two other saints. In the middle landscape, or rather thick foliage of lemon and laurel trees. – Some other pictures from the Rinuccini collection, two portraits by Morone; a small picture by Alb. Dürer, half figure of an Ecce Homo – excellent. Velazquez, sketch of Innocent X».

6 The Travel Diaries, cit. (vedi nota 4), p. 136.

7 Ivi, p. 200.



Gallery di Londra con attribuzione al Maestro dell'Osservanza (o a Sano di Pietro?), che avrebbe attirato anche l'attenzione degli studi nostrani, ma solo a inizio del nuovo secolo: Guido Cagnola nel 1906 lo pubblicava su Rassegna d'Arte entro una puntualissima descrizione, rivendicando il merito dell'attribuzione a Stefano di Giovanni, il "Sassetta", mentre Giovanni Morelli e Berenson lo avevano già individuato come opera di Sano di Pietro sulla scorta forse di quanto correttamente sostenuto già all'epoca del Catalogo della Galleria Rinuccini del 18458.

Nemmeno l'anonimo trittichetto, infatti, aveva lasciato la città in occasione della visita degli emissari del museo britannico: la marchesa - nonostante forse qualche piccolo segno di debolezza – non aveva infine ceduto alle lusinghe dei due conoscitori stranieri e aveva conservato integra la raccolta per trasmetterla al suo primogenito Gian Giacomo (1839-1902), sotto la cui sigla sarebbe stata orgogliosamente esposta alle importanti rassegne cittadine della seconda metà del secolo. Anche per quanto si mostrerà qui oltre, non è da credere che ciò fosse avvenuto per combinazione, poiché ella era davvero ben cosciente del significato storico e del valore culturale e fin politico di tale patrimonio, davvero identitario per il Paese che andava costituendosi. Come pure, del resto, la Rinuccini mostrava di essere ben addentro alle dinamiche del mercato artistico milanese del quale conosceva i principali attori e le tendenze del gusto imperante9. Proprio in occasione dell'Esposizione storica di Arte Industriale organizzata a Milano nel Padiglione dei Giardini Pubblici di Corso Venezia nel 1874, ella non aveva voluto rinunciare a presentare a titolo personale alcuni manufatti, modelli perfetti per la ripresa delle tecniche di alto artigianato che si andava promuovendo: ventagli di provenienza cinese, fra cui esemplari con «stecche di madreperla incrostate d'oro» del XVIII-XIX secolo insieme a campioni di ricamo come un «baverino alla rosa di Venezia» e una «balza di punto in aria di manifattura italiana» 10. Altre tracce poi ci rivelano che anche le relazioni letterarie della fiorentina non erano meno aggiornate avendo acquisito già da diversi anni un orizzonte internazionale: il 6 marzo 1836 Honoré de Balzac le aveva inviato in omaggio un esemplare de Le Lys dans la valle con una lusin-

ANNALL 2021 indd 329







<sup>8</sup> G. Cagnola, Un dipinto inedito del Sassetta, "Rassegna d'arte", VI, 4, 1906, p. 63; A. De Marchi, in Le Arti a Siena nel primo Rinascimento. Da Jacopo della Quercia a Donatello, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala-Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), a cura di M. Seidel, F. Caglioti, E. Carrara, Milano 2010, pp. 154-155, n. B.4.; Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla, Firenze 1845 «n. 56. Nascita della Madonna con due storie allusive riunite insieme c.s. Ans. di Piero».

<sup>9</sup> AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», fasc. 1; lettera indirizzata a Giorgio Teodoro a Lodi [s.d.]: «[...] fummo ieri da Molteni e da Hayez. Come sono belli i quadri di quest'ultimo»; lettera a Giorgio Teodoro [s.d. s.l.] «[...] Ora andiamo da Molteni che è molto amico di Carlo [Taverna]. Fa per la sposa [Beatrice Trivulzio] un'esposizione de' suoi quadri che spedisce domani a Torino»; Ivi, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza I», fasc. «Lettere di Marianna al figlio Gian Giacomo», lettera n. 2.4.79 «Caro Giacomino [...] Bertini ha portato di via per Giacomo [Poldi Pezzoli] un quadro che gli ha fatto desiderare molto per fargli fare buona figura. Ieri lo viddi li, oh Dio sarà bellissimo ma non mi piace punto questa scuola spagnuola una baroccata, sbaglierò domanderai a Vigolo il suo parere [...]».

<sup>10</sup> Esposizione Storica d'Arte Industriale in Milano 1974, Milano 1874, pp. 114-117.



ghiera lettera accompagnatoria, mentre a distanza di qualche decennio ella avrebbe ricevuto il medesimo tributo anche da Armand Baschet probabilmente per assistenza e materiali ricevuti nel corso delle ricerche per *Les archives de Venise*. *Histoire de la Chancellerie secrete de Venis* pubblicato a Parigi nel 1870<sup>11</sup>.

All'origine dell'arrivo a Milano di tale cospicuo nucleo di beni da Firenze era stata l'accorta regia che – lato milanese – aveva guidato la complessa operazione di liquidazione e divisione del patrimonio di Pierfrancesco padre di Marianna, morto senza eredi maschi il 22 luglio 1848, al cui lascito già considerevole si erano nel tempo aggiunte anche altre eredità famigliari¹²: la primogenita doveva aver esercitato almeno su una parte di quanto ricevuto una sorta di diritto di prelazione, oltre che una selezione molto accurata in occasione dell'imponente asta del 1852, attraverso la quale veniva dismessa in particolare la quadreria di casa¹³. La vendita fu preparata con dovizia e meticolosità dagli eredi come rivela una lettera del 26 giugno 1851 indirizzata a Giorgio Teodoro dall'avvocato, suo emissario a Firenze, Leopoldo Pini, nella quale venivano puntualizzati in merito alcuni accorgimenti in corso di attuazione e se ne richiedevano altri ancora da precisare. Si avvisava ad esempio della conclusa stampa dei «Cataloghi della Galleria e della Biblioteca», il primo identificabile credo nel «Catalogo della Galleria diviso e classato per scuole» per il quale era stato pagato Antonio Garagalli nell'ot-

11 Entrambe si trovano in copia con trascrizione di Emilio Motta in Fondazione Brivio Sforza (d'ora in poi FBS), *Archivio Trivulzio*, *Miscellanea Trivulzio*, b. 4, fasc. 7.

12 A rallentare la piena attuazione delle volontà testamentarie di Pierfrancesco Rinuccini che aveva nominato eredi universali «le mie dilettissime figlie Marianna Trivulzio, Eleonora Corsini Lajatico, Emilia Azzolino» (testamento olografo steso in data il 3 agosto 1839, presente in copia in AFT, *Eredità*, *Ventilazioni*, *Rinuccini Marianna*, in genere AZ, b. 45, fasc. 246), erano intervenute alcune circostanze: la morte prematura nel 1839 della terza figlia Evelina; l'arrivo e relativa gestione dell'eredità della zia Luisa Buondelmonti Feroni, morta il 19 ottobre 1845, che pure aveva nominate le tre sorelle Rinuccini eredi universali; infine la necessità di ripartire anche il patrimonio della moglie di Pierfrancesco, Teresa Antinori morta nel 1853. In particolare la mancata definizione dei termini di sostituzione di Evelina nei suoi figli e le molte pretese del marito e tutore Pompeo Azzolino, aveva protratto le operazioni fino al 1857 (cfr. il documento di *Divisione e Assegnazione del Patrimonio Rinuccini*, 18 Settembre 1857 in AFT, *Eredità*, *Ventilazioni*, *Rinuccini Marianna*, *Testamento*, *Divisione*, b. 44, fasc. 245); sulla divisione vedi anche *Collezioni fiorentine di antichità*, cit. (vedi nota 2), pp. 79-80.

13 Tra le carte milanesi si rintraccia nella stessa filza del testamento di Pierfrancesco un atto rogato a Firenze dal notaio Lorenzo Demetrio Gargiolli il 2 agosto del 1852 che, invocando la conferma di ben quattro testimoni, specificava alcune disposizioni del defunto: «4°. Che tra i beni ed assegnamenti costituenti e componenti la detta Eredità Rinuccini, esiste pure una Rispettabile Galleria di quadri, bronzi, ed altri oggetti d'arte. 5°. Che una parte di questa Galleria venne assegnata e consegnata alla prelodata Sig. Marchesa Marianna Trivulzio nata Rinuccini una delle figlie ed Eredi dell'Illustre Testatore, e come sua rata e porzione della Eredità» (AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ, b. 45, fasc. 246). Sappiamo infatti che alcune opere risultano prelevate da Marianna prima dell'asta cfr. la «Nota di Quadri della Galleria Rinuccini, quali la M.sa Trivulzio desidera rilevare prima dell'Asta» (in AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ, b. 45, fasc. 246); altri li acquista direttamente in sede di asta cfr. «Nota» [s.d.] (in AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, Testamento, Divisione, b. 44, fasc. 245) ove sono censite complessivamente cinquantanove opere tutte riscontrate coi numeri del catalogo del 1845. L'esistenza di un legato Trivulzio nella spartizione pare confermata anche dalla documentazione presente in Archivio Corsini, Fondo Rinuccini, stanza 6, campata 29, palchetto 1, FILZA XVII bis «Galleria e biblioteca Rinuccini».



tobre dell'anno precedente<sup>14</sup>, mentre è assai probabile che il testo Alcuni quadri della Galleria con una scelta di capolavori venisse steso dagli specialisti Carlo Pini e Carlo Milanesi ancora più a ridosso dell'asta<sup>15</sup>. Di seguito il solerte avvocato dava notizia del «Manifesto da inserirsi nei Giornali delle principali città di Europa» già concordato tra Trivulzio e l'altro genero, marito di Eleonora, Neri Corsini, ponendo infine diversi quesiti sui modi della vendita, per poi concludere: «o prepari le istruzioni, o meglio affretti la sua venuta per prendere un partito» 16.

Giorgio Teodoro parve rispondere anzitutto approntando – o facendo approntare da qualcuno del suo entourage milanese – una sorta di vademecum per l'asta, documento davvero avanzato per l'epoca circa le pratiche di vendita delle opere d'arte, nel quale egli così dava conto di conoscere già molto bene la alienanda raccolta: «si dovrebbe cominciare con mettere all'asta i quadri più scadenti, sarebbero questi in primo luogo tutti quelli della stanza XIV [...] il punto di partenza ossia prezzo col quale si dovrebbe incominciare l'asta sarebbe quello della stima Garagalli la quale è stata tenuta bassa [...] notando bene che non furono comprese le cornici [...]»<sup>17</sup>.

Senz'altro, dunque, molto era stato deciso grazie al parere dell'aristocratico milanese, le cui abilità e competenza nel settore storico-artistico sono ben rivelate, oltre che da alcuni fatti che di seguito vedremo, anche dall'episodio da poco ricostruito dello stacco e successiva immissione sul mercato degli affreschi di Andrea Del Castagno provenienti dalla Villa Carducci-Pandolfini a Legnaia, tra i beni ereditati da Marianna nel 1846 col lascito della zia Luisa Buondelmonti Feroni<sup>18</sup>. Resosi conto dell'importanza del ciclo sia per il pregio artistico che per il valore storico degli Uomini Illustri che vi erano ritratti, Trivulzio aveva bloccato la vendita della proprietà e si era interessato per una possibile loro estrazione dal muro - poi affidata a Giovanni Rizzoli - avendo inoltre intrapreso un'azione di divulgazione sulle opere, immediatamente tradotte

14 Si veda la lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Trivulzio datata 29 ottobre 1850 ove si menziona «l'onorario a Garagalli per catalogo classato» in AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ, b. 45, fasc. 246; ritengo si possa identificare nel Catalogo della Galleria del fu marchese Rinuccini [s.d., s.l.].

15 Alcuni quadri della Galleria Rinuccini, descritti e illustrati, a cura di C. Pini e C. Milanesi, Firenze 1852; nel frontespizio si annuncia: «la vendita sarà aperta al pubblico incanto il 1 maggio 1852».

16 Lettera di Leopoldo Pini a Giorgio Trivulzio datata 29 ottobre 1850: «Si dovrà procedere a lotti, o si deve cominciare la vendita da mediocri per poi passare ai quadri buoni. In questo caso troveremo noi, trattandosi della vendita dei primi, degli acquirenti? Chi dovrà fare la scelta dei quadri, che giorno per giorno si metteranno all'asta. Dovremo noi valerci per questa operazione del Garagalli e di qualche altro», in AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ, b. 45, fasc. 246.

17 AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza I», fasc. «Affari Rinuccini-eredità».

18 G. Sposato, Giovanni Rizzoli e gli Uomini Illustri di Andrea del Castagno: cronaca di uno stacco in Stefano Bardini "estrattista". Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei, atti del convegno (Firenze, 9-10 novembre 2018), a cura di L. Ciancabilla e C. Giometti, Firenze 2019, pp. 193-204; Id., Gli uomini illustri di Andrea del Castagno alle Gallerie degli Uffizi. Vicende conservative, collezionistiche e museografiche, "Imagines", 4, 2020, pp. 181-200; alcuni accenni all'episodio erano già in Collezioni fiorentine di antichità, cit. (nota 2), p. 79.

ANNALL 2021 indd 331







all'acquaforte da Alessandro Chiari. Non è facile stabilire oggi la sequenza temporale dei fatti ma tutta l'operazione aveva senz'altro beneficiato anche della menzione fattane da Gaetano Milanesi all'interno dell'aggiornamento delle Vite vasariane curato nel 1848, forse all'origine anche del coinvolgimento dell'equipe degli studiosi senesi nella vendita del 1852<sup>19</sup>. Alla fine di una serie di trattative che oggi definiremmo fra pubblico e privato ed «entro un astuto gioco al rilancio» volto anche a bypassare la legislazione anti-estradizione del granducato per il complesso dei beni Rinuccini, gli Illustri ormai su tela furono acquistati dalle Gallerie fiorentine nella persona del direttore Luca Bourbon Del Monte. I criteri che avevano guidato Giorgio Teodoro nella delicata trattativa si trovano bene espressi nel carteggio sempre con il Pini che li sintetizzava nel principio di massima «Il Governo compri o lasci liberamente comprare»<sup>20</sup>, rispetto al cui pragmatismo tuttavia al termine dell'affare nel novembre 1851 Trivulzio si sentiva di rivendicare all'«amico carissimo Bourbon Del Monte» il suo orgoglio per l'operazione di salvaguardia realizzata - certo com'era che le condizioni dell'immobile sarebbero andate verso il degrado – e ribadendo insieme tutto il suo dissenso «verso gli anonimi Forestieri i quali deplorano l'averle tolte dal muro, e qui rispondevo con mio vecchio proverbio: che ne sa più un matto a casa sua che cento savi in casa d'altri»<sup>21</sup>.

Che Giorgio Trivulzio avesse un occhio a dir poco lungimirante sul patrimonio artistico lo rivela del resto in particolare l'episodio delle due paci che egli si era procurato a Firenze tramite un uomo di fiducia dei Rinuccini, Alessandro Guglielmi, sempre in quel giro di anni: legate alle pratiche devozionali della Confraternita fiorentina di Santa Maria della Croce al Tempio, entrambe le tavolette, oggi ai Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano, nel 1853 erano state attribuite da Luigi Passerini a Beato Angelico già allora deplorandone lo stato di consunzione e illeggibilità: era forse soprattutto il loro valore storico ad aver attratto Trivulzio, dal momento che esse erano state a lungo destinate al bacio dei condannati a morte<sup>22</sup>.

19 Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti di Giorgio Vasari, pubblicate per una Società di amatori di Belle Arti [V. Marchese, C. Pini, C. e G. Milanesi], Firenze 1846-1855, IV, 1848, pp. 141-142 dove Milanesi dice di essere stato avvertito dall'amico Emilio Burci e di essere andato in loco «per dare informazione precisa a' nostri lettori» e aggiunge «abbiamo inteso esprimere i nostri voti perché il possessore provveda a ripararle e conservarle»; nel successivo catalogo Alcuni quadri della Galleria Rinuccini, cit. (vedi nota 15), p. 99, si indicava come fosse stata proprio la ristesura della biografia vasariana a suggerire la riscoperta del ciclo.

20 Lettera da Firenze 20 maggio 1851 di Leopoldo Pini a Giorgio Trivulzio che riporta una conversazione avuta con Baldasseroni in AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ, b. 45, fasc. 246.

21 Lettera di Giorgio Trivulzio a Luca Bourbon del Monte datata 18 novembre 1851 citata in Sposato, Giovanni Rizzoli, cit. (vedi nota 18), p. 203; valorizzati dalla proposta del marchese Paolo Feroni, dal 1863 gli *Illustri* sarebbero entrati nel percorso del Bargello, si veda *Dal ritratto di Dante alla mostra del Medio Evo*, 1840-1865, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1983), a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze 1985, p. 26.

22 A. Labriola, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*. *Pinacoteca*, a cura di M.T. Fiorio, I, Milano 1997, pp. 148-150, nn. 76, 77; pp. 76-79, nn. 32-33; ritengo si possano identificare con le «due tavole dipinte che solevano baciare i giustiziati» procurate da Alessandro Guglielmi e menzionate da una *Memoria* posta in allegato alla lettera del 19 settembre 1850 di Leopoldo Pini a Giorgio Teodoro in AFT, *Eredità*, *Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ*, b. 45, fasc. 246.



Il cammino alla riscoperta dei Primitivi, già in più occasioni precisato dagli studi, si era andato configurando come un percorso lento e molto sfaccettato al quale avevano concorso differenti fattori non solo e certo non *in primis* estetici e di gusto, ma inizialmente soprattutto storici, storiografici, linguistici, filologici e ovviamente politici, cioè a dire in quegli anni più propriamente patriottici. A partire dalla seconda metà del Settecento fu infatti una volontà di sistemazione storicista, secondo una continuità di metodi che dall'antiquaria passava alla nascente storia dell'arte a consentire la valorizzazione dell'epoca pre-rinascimentale, ed in questo Giovanni Previtali aveva evidenziato, fin dal suo studio pioneristico, che lo stretto rapporto esistente tra studiosi-eruditi e collezionisti era da considerarsi all'origine del fenomeno<sup>23</sup>.

Il dialogo con Firenze e la Toscana - dove a partire dagli anni quaranta si era andato costituendo un ambiente sempre più stimolante nella considerazione degli Old Masters e di discussione molto viva a proposito del Purismo<sup>24</sup> – fu fondamentale anche per l'Italia settentrionale e per Milano, città che pure andava già muovendo i suoi passi in tale direzione: una certa sintonia era stata in realtà già avviata nei decenni precedenti in particolare con intellettuali, storici e letterati, come Gino Capponi e Giovanni Battista Niccolini, impegnati a «indovinare la storia più nelle opere degli artisti che nei maneggi diplomatici delle corti»<sup>25</sup>. Verso di essi la generazione dei grandi conoscitori professionisti e in primis Giovanni Morelli avrebbe nutrito una reverenza quasi filiale e una stima profondissima, tanto più che l'ambiente in cui tutti loro si muovevano reso a suo tempo estremamente unitario e ravvicinato dalla causa nazionale, una volta portatone a termine il lungo processo sarebbe stato ancora partecipato grazie alle più tradizionali parentele: Morelli scrivendo al grande amico Niccolò Antinori da Bergamo il 20 luglio 1873 gli raccomandava «profitta per siffatti studi del tuo soggiorno in riva al mare e a settembre sarà poi una festa di buttare sulla tela la bella faccia di tua cugina Marianna» – la Rinuccini ovviamente<sup>26</sup>.





<sup>23</sup> La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento, a cura di O. Rossi Pinelli, numero monografico di "Ricerche di Storia dell'arte", 77, 2002; E. Camporeale, Sugli esordi del collezionismo di Primitivi italiani, in Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Riccardi, 3 ottobre 2011-15 aprile 2012), a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 29-43; La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014) a cura di A. Tartuferi e G. Tormen, Firenze 2014; G. Previtali, Collezioni di primitivi nel Settecento, "Paragone", IX, 113, 1959, pp. 3-32, in particolare p. 20.

<sup>24</sup> D. Levi, William Blundell Spence a Firenze, in Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920, "Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte. Scuola Normale Superiore di Pisa", 2, 1985, pp. 85-150.

<sup>25</sup> G. Agosti, Giovanni Morelli corrispondente di Nicolò Antinori, ivi, pp. 1-84, in particolare pp. 4, 8. 26 Ivi, p. 56.



## «Non mi pare che esista più bile di qua degli Appennini»

Le relazioni dei membri del clan Trivulzio con la città di Firenze ed i suoi ambienti culturalmente più avanzati sono ben attestate lungo il corso del XVIII secolo, anche se come spesso accade andando a ritroso nelle vicende della vivace casata milanese sarebbe facile trovare tracce ancor più antiche. Già opportunamente scandagliati gli scambi eruditi tra Alessandro Teodoro Trivulzio (1694-1763) e Anton Francesco Gori – punto di riferimento dell'illuminata antiquaria fiorentina – sorti attorno ad un gruppo sceltissimo di avori tardoantichi e medievali<sup>27</sup>, è ancora tutta da sondare la frequentazione da parte del marchese milanese del mercato librario toscano, giacché non è pensabile che nell'impegno di costruzione di una straordinaria biblioteca quale nelle intenzioni di Alessandro Teodoro doveva diventare la Trivulziana, venisse trascurata proprio la piazza fiorentina. Su di essa Trivulzio si era quantomeno procurato un informatore di prim'ordine, quell'abate Lorenzo Mehus, le cui infaticabili imprese erudite potevano beneficiare del patrimonio librario della Laurenziana di cui era custode, delle collezioni antiquarie di Philipp von Stosch, suo patrocinatore fra l'altro nell'impresa del Giornale dei Letterati, di legami con mecenati del calibro di Carlo di Firmian, a Firenze in tour formativo nel 1743<sup>28</sup>. Tra i due era intercorso quello che a ragione si può definire un "carteggio di servizio" come già in altri casi il Mehus si era prestato a intrattenere, con Ferdinando Galiani ad esempio, connesso alle reciproche esigenze d'informazione libraria e di ricerca bibliografica, ennesima testimonianza della capacità di attrazione che il sistema bibliotecario fiorentino poteva esercitare sugli studiosi di fuori<sup>29</sup>. Le missive di Mehus sono fittissime di notazioni sull'ambiente letterario toscano, oltre che su quello politico, pervase da uno spirito fortemente antigesuita, da un deciso scetticismo nei confronti del cardinale Querini e delle sue pubblicazioni, da una netta avversione agli scritti di Muratori, da una valida conoscenza del contesto milanese grazie ai contatti con Filippo Argelati. Ne emerge per l'abate fiorentino anche il ruolo di intermediario tra bibliofili: a proposito del marchese Francesc'Antonio Feroni scriveva nel 1750 a Trivulzio «[...] egli va rac-

27 Si veda ora E. Riva, ad vocem *Trivulzio*, *Alessandro Teodoro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCVII, Roma 2020, p. 4, leggibile online al link www.treccani.it; per i suoi interessi culturali mi permetto il rimando a A. Squizzato, *Carlo e Alessandro Teodoro Trivulzio fra i cultori del buon gusto e della scienza dell'antico*, 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. 409-423; Squizzato, Tasso, *Gli Avori Trivulzio*, cit. (vedi nota 4), pp. 27-43.

28 AFT, Codice Triv. 2086, Lettere di diversi corrispondenti del marchese Alessandro Trivulzio, II, M-O, «abate Lorenzo Mehus Firenze dal 23 agosto 1746 al 19 agosto 1755 n. 141 – 1760 + 14 inserite sciolte in fine da Firenze»; sul Mehus, sul quale si stanno infittendo gli studi, posso richiamare solo alcune voci: A. Campana, Intorno a Lorenzo Mehus, "Studi medievali e umanistici", 2, 2004, pp. 9-23; E. Garms-Cornides, Diventare collezionista. Appunti sulla formazione del conte Carlo Firmian, in Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librarie del conte Carlo Firmian, atti del convegno (Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013), a cura di S. Ferrari, Trento 2015, pp. 11-32, in particolare p. 18.

29 Ferdinando Galiani, Lorenzo Mehus. Carteggio (1753-1786), a cura e con un'introduzione di G. Nicoletti, Napoli 2002 [«Istituto Italiano per gli Studi filosofici. Serie Testi», XVI], in particolare pp. 7-18.



cogliendo una scelta libreria e bramando alcuni libri di Inghilterra, gli ho suggerito che ricorra alla sua gentilezza poiché mi figura che il sig. Pertusati, il sig. conte Simonetta e specialmente la sua degnissima persona facciano di tempo in tempo venire da quei paesi la loro flotta letteraria» 30. Attirato oltre che dall'universo anglofilo anche dalla grande tradizione della filologia maurina, Mehus si era votato attraverso la ricostruzione biografica e l'edizione di inediti alla stagione dell'Umanesimo italiano - pubblicando testi quali l'Itinerarium di Ciriaco d'Ancona, il De viris illlustribus di Bartolomeo Fazio, nel 1749 la Vita di Lorenzo il Magnifico del Valori e partecipando fin da giovanissimo alla pubblicazione di quaranta epistolari umanistici intrapresa dallo stampatore fiorentino Giuseppe Rigacci. In questo la sua attività correva parallela all'operazione di avanguardia editoriale intrapresa nei decenni tra 1720 e 1740 dalla milanese Società Palatina, della quale Trivulzio era una sorta di capo-finanziatore o, come diremmo oggi, direttore lavori<sup>31</sup>: forti del legame personale con Muratori a partire dall'esigenza condivisa da tutta la Repubblica delle Lettere di un rapporto più rigoroso e razionale con gli auctores e di un ampliamento del panorama delle fonti, i partecipanti alla «nostra grande fabbrica letteraria», come Sassi aveva definito la nobile società muratoriana, andavano pubblicando «le ricchezze documentarie dell'Italia medievale»<sup>32</sup>.

Educato entro tale orizzonte di sensibilità, il pronipote di Alessandro, Gian Giacomo (1774-1831) figura ormai ben nota agli studi, raccoglieva il testimone degli interessi dei suoi avi infittendo le sue relazioni con la capitale del Granducato fino a farle divenire, come vedremo, vere e proprie alleanze famigliari<sup>33</sup>. A inizio Ottocento era ormai ben maturata la sua più grande passione, il collezionismo librario, perfezionata dall'acquisto avvenuto proprio a Firenze nel 1804 della biblioteca di Giovanni Battista Baldelli Boni biografo e illustratore di Petrarca e Boccaccio e, nel 1817, della sezione dantesca della libreria del pittore Giuseppe Bossi, a conferma dei suoi interessi per la letteratura primitiva<sup>34</sup>. A partire da questo patrimonio, vera fucina di domestico lavorio, Trivulzio avrebbe intrapreso insieme al cosiddetto circolo filologico milanese - con Maggi e Vincenzo

30 AFT, Codice Triv. 2086, Lettere di diversi, cit. (vedi nota 28), II, M-O, n. 25.

31 L. Vischi, La Società Palatina di Milano. Studio storico di L. Vischi, "Archivio Storico Lombardo", VII, 3, 1880, pp. 391-542; C. Cremonini, L.A. Muratori e la Società Palatina. Considerazioni su cultura e politica a Milano tra Sei e Settecento, in Politica, vita religiosa, carità. Milano nel primo Settecento, a cura di M. Bona Castellotti, E. Bressan, P. Vismara, Milano 1997, pp. 185-212.

32 G.A. Sassi, De studiis literariis Mediolanensium antiquis et novis: prodromus ad historiam literario-typographicam Mediolanensem, Mediolani apud J.R. Malatestam regium ducalemque Typographum 1729, cap. XIV.

33 Da ultimo P. Pedretti, ad vocem Trivulzio, Gian Giacomo, in Dizionario biografico degli italiani, XCVII, Roma 2020, pp. 21-23, alla quale si rimanda per la bibliografia complessiva; per gli interessi artistici e in particolare il collezionismo di avori: Squizzato, Tasso, Gli Avori Trivulzio, cit. (vedi nota 4), pp. 87-108.

34 P. Pedretti, La vendita della biblioteca di Giovanni Battista Baldelli Boni a Gian Giacomo Trivulzio, "Libri & Documenti", XXXIX, 2013 (2014), pp. 151-178; Id., La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi a Gian Giacomo Trivulzio in appendice a G. Frasso, M. Rodella, Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte, Roma 2013, pp. 351-390.

RELAZIONI LETTERARIE E ARTISTICHE MILANO-FIRENZE 335

ANNALI 2021.indd 335 07/02/22 11:53







Monti in primis – diversi progetti di pubblicazione fra i quali se l'edizione di rime dei più antichi poeti italiani, in particolare Poliziano, non dovette andare a buon fine, riceveva invece più che degno compimento l'altra aspirazione di emendare la tradizione delle opere minori di Dante: nel 1827 uscivano il Convivio e la Vita nuova<sup>35</sup>. Sintesi davvero innovativa degli interessi filologici e artistici di Gian Giacomo fu poi senza dubbio la collaborazione col miniatore bresciano Giovanni Battista Gigola - pure ritrattista ufficiale della famiglia – al quale era stata affidata dal marchese la pionieristica illustrazione di alcuni testi della biblioteca di casa, entro un manifesto interesse per il genere storico a sfondo letterario: nel 1811 realizzava dodici riquadri su pergamena da inserirsi in un raro Decamerone stampato a Venezia nel 1729; del 1818 era il ritratto di Beatrice d'Este per l'omonimo Canzoniere; nel 1826 arricchiva uno dei sei esemplari in lingua inglese del Corsaro di Lord Byron, edito a Londra con strepitoso successo nel 1824, con un ritratto dell'autore di genere ancora più robusto e fantastico. L'impresa più straordinaria e monumentale del sodalizio era stata, tuttavia, la decorazione di diverse serie di volumi in pergamena della novella Giulietta e Romeo di Luigi Da Porto promossa dallo stesso Gian Giacomo che con ogni probabilità ne aveva voluto riservare alcune copie per celebrare i matrimoni di due delle figlie avvenuti entrambi nel 1819, rispettivamente con Giuseppe Poldi Pezzoli e Giuseppe Archinto<sup>36</sup>. Per venire incontro al suo più originale committente il quale «amante com'era dei codici antichi lamentava il perduto modo di colorire e di dorare» Gigola aveva sperimentato nuovi orizzonti espressivi dispiegando uno straordinario estro inventivo nutrito di fonti figurative arcaiche che spaziavano dal Tre al Cinquecento – molte delle quali aveva facilmente a disposizione proprio nel museo e nella biblioteca trivulziani - sapientemente ricreando, specie per gli episodi narrativi, un registro gotico. Per questa apertura di committente e miniatore ad un «neoclassicismo alternativo», come l'ha acutamente definito Fernando Mazzocca<sup>37</sup>, tutto alimentato dal fascino per le culture primitive, era stato essenziale il soggiorno parigino

35 Più in generale sull'ambiente e il circolo filologico trivulziano: A. Colombo, La philologie dantesque à Milan et la naissance du Convito: culture et civilisation d'une ville italienne entre l'expérience napoléonienne et l'âge de la restauration, II, Lille 2000, ad indicem; P. Pedretti, Letteratura e cultura a Milano nel primo trentennio dell'Ottocento: Gian Giacomo Trivulzio editore e bibliofilo, tesi di dottorato in Scienze storiche, filologiche e letterarie dell'Europa e del Mediterraneo, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ciclo XXIV, relatore G. Frasso, a.a. 2011-2012; A. Colombo, Lo studioso del Convivio di Dante in Vincenzo Monti nella cultura Italiana, a cura di G. Barbarisi, Milano 2005, I. 2, pp. 881-914; sulla rilevanza degli interessi danteschi di casa Trivulzio si vedano anche i volumi XL-XLI (2014-2015) di "Libri & documenti".

36 Da ultimo *Giambattista Gigola e la riscoperta della miniatura antica*, a cura di B. Falconi, sezione II.V, pp. 274-297 e relative schede alle pp. 355-361, nn. 179-195, in *Romanticismo*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia-Museo Poldi Pezzoli, 28 ottobre 2018-17 marzo 2019), a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo 2018.

37 Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola, catalogo della mostra (Brescia Civica Pinacoteca Tosio-Martinengo, 15 febbraio-30 marzo 1979) a cura di F. Mazzocca, Firenze 1978, pp. 92-104; F. Mazzocca, Giambattista Gigola e i nuovi confini espressivi della miniatura, in Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura a Brescia fra Settecento e Ottocento, a cura di B. Falconi, F. Mazzocca, A. M. Zuccotti, Genève-Milano 2001, p. 29.



del 1802-1803: Gigola si era avvicinato all'arte innovativa di Girodet e dei *Primitivs* nonché a quella dei pittori dediti al genere *chevaleresque* o *troubadour* come pure Gian Giacomo a più riprese nella capitale francese in quei decenni, per le nozze di Napoleone e poi per incarichi istituzionali, aveva senza dubbio potuto osservare le precoci novità di quel clima d'avanguardia. Il successo anche imprenditoriale dell'iniziativa si misurava pure dalla caratura degli altri acquirenti degli esemplari della serie tutti decorati a mano e con varianti: Peter-Robert Drummond-Burrel barone di Gwydir, George John Spencer il cui esemplare andava ad impreziosire la Gothic Library ad Althorp e Ferdinando III d'Asburgo-Lorena. Quest'ultimo in particolare lettore accanito dei preromantici tedeschi, anch'egli mecenate dalle inclinazioni troubadoriche, aveva forse potuto visionare l'esemplare di Giuseppe Archinto che durante il dominio napoleonico aveva a lungo "svernato" insieme alla moglie sui colli fiorentini<sup>38</sup>.

Intorno al primo decennio dell'Ottocento a tener banco tra Milano e Firenze erano state, com'è noto, soprattutto le dispute sulla lingua, combattute sui rispettivi fronti della Crusca e del Poligrafo, contese nelle quali Gian Giacomo Trivulzio era stato coinvolto ufficialmente quale dedicatario della celebre *Proposta di correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* di Vincenzo Monti, intrapresa in più volumi a partire dal 1818<sup>39</sup>. L'avversità dell'ambiente milanese a quanto della lingua si era deciso e si decideva a Firenze ben traspare da un *post scriptum* del marzo 1825 che Andrea Mustoxidi, filologo e storiografo di origine greca coinvolto nell'*entourage* trivulziano, indirizzava alla marchesa Beatrice Serbelloni moglie di Gian Giacomo, mettendolo in calce ad una lettera del figlio Giorgio:

Disdico la nuova della Crusca una metà ne fu conceduta al traduttore di Pindaro ab. Borghi e meritatamente l'altra al prof. Pieri per le sue Operette ... tutta Firenze ride, buoni accademici come Niccolini, Baldelli e altri gridano ed hanno dato il voto contrario ma a che pro? Quelle scempiezze di Pieri senza pensiero senza sentimento senza garbo di lingua saranno offerte all'Europa come la quintessenza del sapere e del gusto italiano povera Italia! [...] io aveva detto alla Crusca volete fare un tratto di spirito e di giustizia? Premiate Monti che ha giovato più alla lingua [...]<sup>40</sup>,

38 L'ipotesi è formulata in C. Parisio, Giulietta e Romeo nella illustrazione di Giovanni Battista Gigola per Ferdinando III d'Asburgo Lorena, Brescia 2002, p. 20; su Giuseppe Archinto (1783-1861) e i legami con la Casa d'Austria si veda F. Forte, Archintea Laus. Giunte e note della genealogia degli Archinto patrizi milanesi pubblicate da Pompeo Litta, Milano 1932, pp. 204-209; per le inclinazioni troubadoriche di Ferdinando III si veda S. Pinto, La promozione delle arti negli stati italiani dall'età delle riforme all'Unità, in Storia dell'arte italiana, parte II. Dal Medioevo al Novecento, II, 2, a cura di F. Zeri, Torino 1982, pp. 791-1079, in particolare pp. 835-854, 1037-1043.

39 Sui rapporti Trivulzio-Monti in relazione al tema si può vedere da ultimo con ampia bibliografia precedente C. Bonsi, *La lingua è università di parole. La Proposta di Vincenzo Monti*, Padova 2018, in particolare per un'analisi della dedicatoria le pp. 82-93.

40 AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. G, fasc. «Giorgio Teodoro Trivulzio».







parole piuttosto irruenti fra le quali emerge chiaramente tutta la valenza patriottica della *querelle*.

Almeno in apparenza le contese si sarebbero sanate solo verso la fine del secondo decennio del secolo fra le altre cose anche grazie alla nomina nel 1827 di Trivulzio a membro della Crusca per la quale era sceso in campo in prima persona Gino Capponi: scrivendo da Firenze proprio a Gian Giacomo nel gennaio dell'anno successivo con la scusa di suggerirgli le «formalità siano d'uso pei nuovi Accademici della Crusca» egli con lo spirito di civile concordia che sempre lo animava abbozzava parole distensive<sup>41</sup>. La conciliante missiva era stata con ogni probabilità caldeggiata, ancora una volta dietro le quinte, dalla veemente Serbelloni: a lei Capponi era legato da una ben più antica amicizia tutta animata dalla devozione alla causa risorgimentale come rivela l'intenso e frequente carteggio fra loro in continua richiesta di aggiornamenti sulla situazione, spesso drammatica, dei comuni amici in prima linea, Confalonieri, Trechi, Visconti, Porro<sup>42</sup>.

Da quella ricorrenza in poi i rapporti fra il patriota toscano e il nobile filologo milanese si sarebbero fatti più assidui manifestando una certa condivisione di interessi, oltre che sul terreno dei vocabolari, anche su quello delle belle arti: si sa che Capponi ne era cultore appassionato, dotato di una eccezionale sensibilità coltivata sia in rapporti di familiarità con pittori locali quali in primis Luigi Sabatelli – al quale commissionava nel 1826 proprio un ritratto di Vincenzo Monti - e Pietro Benvenuti, sia mediante numerosi viaggi d'istruzione artistica svolti per mezza Europa spesso al seguito dell'amico Leopoldo Cicognara<sup>43</sup>. Egli com'è noto aveva arricchito la già cospicua collezione di famiglia con testimonianze della sua passione per i primitivi toscani da Masaccio ad Angelico, costruita sulle pagine dell'abate Lanzi che egli pure deve aver avuto occasione di frequentare e col quale senz'altro condivideva l'idea che anche l'arte figurativa molto potesse contribuire alla formazione della coscienza civica degli italiani. Il patrimonio dei Capponi sarebbe stato in gran parte disperso all'indomani della morte di Gino anche attraverso le vendite estere del celebre antiquario Bardini, ma è probabile che ben più in sordina se ne fossero intraprese anche prima: sembra rilevarlo una lettera di Pierfrancesco Rinuccini a Giorgio Trivulzio - carteggio che analizzeremo in dettaglio più oltre - datata da Firenze 27 marzo 1838<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> A. Carraresi, Lettere di G. Capponi e di altri a lui, raccolte e pubblicate da A. Carraresi, I, Firenze 1884, pp. 245-246, n. 97 «[...] Ma davvero le facce dei miei Colleghi mi sembrano alquanto rasserenate [...] e non mi pare che esista più bile di qua degli Appennini. Vedo che il secolo fa giustizia di tutte le animosità e delle fazioni le quali non sono più cosa pel nostro tempo».

<sup>42</sup> Si veda ad esempio la lettera scritta da Firenze il 7 maggio 1821 alla marchesa Beatrice Trivulzio Serbelloni, in Carraresi, *Lettere di G. Capponi*, cit. (vedi nota 41), V, pp. 31-32.

<sup>43</sup> F. Borroni Salvadori, *Gino Capponi alle soglie dell'arte*, "Rassegna Storica Toscana", XXVI, 1, 1980, pp. 51-72; *Gino Capponi. Storia e progresso nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, 21-23 gennaio 1993), a cura di P. Bagnoli, Firenze 1994, p. 81.

<sup>44</sup> AFT, *Carteggi Trivulzio XIX secolo*, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», lettera di Pierfrancesco Rinuccini da Firenze 27 marzo 1838 il quale così riferisce al genero: «[...] si vendono le belle cose antiche di Gino Capponi e con lui stesso ne parlai».



Nel gennaio 1829 Capponi inviava come omaggio a Milano la medaglia coniata qualche anno prima in onore di Giovanni Battista Niccolini – segretario e docente di Storia e Mitologia all'Accademia di Belle Arti di Firenze, socio cruscante e tragediografo di successo - accompagnandola con queste righe che rivelavano uno sguardo da vero intenditore sul pezzo: «[...] sta bene nel suo museo perché rappresenta persona che ella ama ed apprezza [...] non vi sta troppo bene per la bellezza delle impronte le quali a parere mio non corrispondono alla fama dell'artefice cui furono commesse, mi dolgo assai che non fosse stato scelto o il Manfredini di Milano o altro artefice di Cremona del quale ho sentito celebrare opere mirabili». Trivulzio rispondeva apprezzando senz'altro l'elogio degli incisori lombardi e dimostrando di avere il polso anche sugli artisti viventi: «[...] forse è vero che il Manfredini e il Puttinati l'avrebbero eseguita con più fino lavoro, pur non si può negare molto merito a questa del Girometti e per la magnificenza del rilievo e principalmente pel ritratto del Poeta che mi pare somigliantissimo [...]»<sup>45</sup>. I temi della verosimiglianza del ritratto e della serie degli uomini illustri, tradizionali della storiografia artistica da Giovio a Vasari, gli erano del resto assai cari, egli infatti ne andava discutendo sempre in quello stesso giro di anni con un altro interlocutore di rango, Giuseppe Vernazza di Freney, la cui amicizia aveva ricevuto di nuovo in dote, ma questa volta dal prozio Carlo<sup>46</sup>. Niccolini essendo pure intervenuto di persona nel dibattito tra Monti e la Crusca era fra l'altro autore davvero apprezzatissimo in casa Trivulzio come attesta la presenza negli scaffali della biblioteca domestica di pressoché tutte le sue opere storiche e poetiche delle quali senz'altro si apprezzava non solo la coloritura libertaria ma anche l'apertura a epoche storiche fino a quel momento trascurate. Fra esse figura anche l'Elogio di Orcagna tenuto all'Accademia nel 1816 vero inno alla sublimità del portico «il più bello del mondo», svolto mediante accorate esortazioni dell'autore a guardare nuovi modelli: «[...] vorrei o giovani studiosi che la reverenza ai greci esemplari non vietasse che qualche volta rivolgeste lo sguardo a questi splendidi monumenti dell'ingegno toscano»<sup>47</sup>.

L'intensità dei traffici non solo di idee ma anche di cose tra le due città era senza dubbio facilitata dalla permanenza fiorentina della primogenita di Gian Giacomo, Cristina, vero avamposto famigliare in Toscana, alla quale si affidavano compiti di ogni

ANNALI 2021.indd 339 07/02/22 11:53





<sup>45</sup> Lettera da Firenze, 17 gennaio 1829 al marchese G.G. Trivulzio, in Carraresi, *Lettere di G. Capponi*, cit. (vedi nota 41), I, pp. 274-274, n. 108; di seguito la risposta di G.G. Trivulzio, lettera da Milano, 28 del 1829, in Carraresi, *Lettere di G. Capponi*, cit. (vedi nota 41), I, p. 275.

<sup>46</sup> Ad esempio nel dicembre 1813 Vernazza inviava a Milano la sua riedizione delle lettere di Baldassarre Castiglione, autore che Trivulzio gradiva parecchio quale «scrittore impareggiabile e del cui stile io sono infinitamente ghiotto», richiedendo poi a sua volta nella medesima missiva il quinto volume dei *Piemontesi illustri* ed inviando poi copia della *Vita del Magno* di Rosmini, nella scelta di un esemplare che precisava essere quale «una delle poche copie adorne di ritratti che ella agradirà qual pegno della mia amicizia...», episodio più ampiamente ricostruito in Squizzato, Tasso, *Gli Avori Trivulzio*, cit. (vedi nota 4), pp. 93-94; sulla figura di Vernazza si veda L. Levi Momigliano, *Giuseppe Vernazza e la nascita della storia dell'arte in Piemonte*, Alba 2004.

<sup>47</sup> Esemplare tutt'ora conservato in ASC-BT, alla segnatura Triv. H 3928.



sorta. Nel gennaio 1825, ad esempio, il padre chiedeva per lei aiuto all'amico Prospero Frecavalli nel recuperare una cassa speditagli da Perugia dall'etruscologo di fama Vermiglioli, recante un carico decisamente erudito:

un'urna etrusca ed insieme ad essa si troveranno una patera etrusca, una moneta di quelle dette cotroni o cotornati ed alcuni libri che tutti mi premono assai, cioè due libretti stampati in pergamena a Perugia nel sec. XVI; le Poesie d'Angelo Colocci pubblicate dal Lancellotti, un Poemetto latino del Lazzarelli intitolato Bombix illustrato pure dal Lancellotti, una Poesia del Mezzanotte in carta turchina, ed il Gessner trad. dal Marchese Antinori, ed alcune altre bazzecole, come i due Sonetti di Dante e l'Epistola del Paravia.

Il variegato fagotto poi non si sarebbe fermato a Milano ma Trivulzio si incaricava a sua volta di inviarne parte del carico al nord, a conferma dell'importanza dell'asse culturale con la Francia: «Unito a tutto ciò troverete anche un libro che il Vermiglioli desidera mandare a Parigi al più presto possibile e con sicura occasione» <sup>48</sup>.

Sempre in compagnia della sorella Archinto si andavano del resto svolgendo anche i numerosi soggiorni fiorentini dell'unico erede maschio di Gian Giacomo, il già citato Giorgio Teodoro (1803-1856), il quale intorno agli anni venti percorreva un ampio e assai curato *gran tour* formativo passando da una città all'altra al seguito del padre, scrivendone ad un tempo alla madre corposi resoconti. Egli era a Venezia nell'ottobre 1822 dove assisteva di persona, assai turbato, ai «molto meschini» funerali di Antonio Canova<sup>49</sup>; a Roma nel novembre 1823 annotava con un certo orgoglio le sue frequentazioni<sup>50</sup> e precisava i suoi itinerari cittadini che sempre comprendevano la visita a studi di artisti, come quello di Granet e di Teresina Benincampi, a gallerie private come la celebre del cardinale Fesch e ovviamente l'immancabile sosta in Vaticana<sup>51</sup>. Nell'ottobre dello stesso anno era già passato per Firenze da dove parimenti descriveva il suo giro quotidiano per musei:

<sup>48</sup> AFT, Codice Triv. 2046, fasc. 19, «lettere al Cavalier Prospero Frecavalli».

<sup>49</sup> AFT, *Carteggi Trivulzio XIX secolo*, b. G, fasc. «Giorgio Teodoro Trivulzio», lettera da Venezia 17 ottobre 1822 «[Canova] l'hanno condotto alla Carità dove vi è l'Accademia di Belle Arti. Ad un'ora pomeridiana siamo andati alla sala dove il conte Cicognara lesse un bellissimo discorso. Nella sala vi era il corpo che sembrava guardasse e stesse ad ascoltare Cicognara [...]».

<sup>50</sup> AFT, *Carteggi Trivulzio XIX secolo*, b. G, fasc. «Giorgio Teodoro Trivulzio», lettera da Roma 22 novembre 1823 «[...] abbiamo per lo più gente a pranzo e viene spesso Frecavalli, Delsignore, una volta Agricola, Tambuoni, Visconti nipote di Ennio Quirino, Mai [...]».

<sup>51</sup> AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. G, fasc. «Giorgio Teodoro Trivulzio», lettera da Roma 22 novembre 1823 «...quest'oggi sono stato a visitare vari studi fra gli altri quello di Granet. Egli aveva un bellissimo quadro grande quasi come quello di Migliara per Sommariva. Rappresenta la Loggia della villa Aldobrandini a Frascati ed il cardinale Aldobrandini che riceve il Domenichino che viene a dipingere i freschi»; Ivi, lettera del 15 novembre 1823 «ieri mattina con Frecavalli ho girato molti studi di pittori e scultori fra gli altri quelli di Voogd, Bassi e di una scultrice che si chiama Teresina Benincampi grande amica delle Montgomery [...] oggi andiamo a vedere la Galleria del cardinale Fesch»; Ivi, lettera Roma 11 novembre 1823 «siamo andati alla Vaticana dall'abate mons. Mai e mi ha dimandato subito di te e ti saluta».



[...] sono stato l'altro giorno un momento nella Galleria per cercare il marchese Montalvi, ho visto aperta la tribuna e non ho potuto tralasciare di entrarvi per vedere i miei quadri prediletti [...] il giorno dopo sono stato alla Galleria de' Pitti con Cristina, ho visto un nuovo quadro di prospetti di un certo Chialli scolare di Camuccini, questo rappresenta alcuni cappuccini che stanno in coro accompagnando col canto la messa che si celebra nell'altare posto in mezzo, vi è molta verità negli accessori le figure in tono d'Alberto Duro.

Era quest'ultima la dettagliata analisi di un dipinto di Vincenzo Chialli, forse identificabile con La messa cantata acquistata da Ferdinando III o forse dal successore Leopoldo II, oggi purtroppo perduto, ma rispondente ad un genere di pittura molto in voga negli anni della Restaurazione, una sorta di quadro storico-prospettico sulla scia dei successi di François Marius Granet<sup>52</sup>. Trivulzio era poi di nuovo in città nel marzo 1825 da dove puntualmente scriveva alla Serbelloni: «[...] t'incomincio a scrivere per darti ragguaglio della nostra vita in Firenze. La mattina passa in un momento tra la Galleria e poche visite, alla sera si va in teatro [...] l'altra sera sono stato dalla Paolina Borghese, questa sera vi è un ballo da Lady Ardy [...] l'altro ieri furono qui a pranzo Mustoxidi Ciampi e Fracavalli... gli Archinto stanno benissimo»<sup>53</sup>.

Senz'altro questi reiterati soggiorni furono occasione per l'incontro fatale di Giorgio Teodoro con Marianna Rinuccini che, come detto, sarebbe divenuta sua moglie il 23 novembre 1831. Non si conoscono i dettagli che dovettero avvicinare i due nobili rampolli ma come abbiamo visto le occasioni non dovettero proprio mancare ed è facile pensare che gli intermediari siano stati proprio gli Archinto<sup>54</sup>.

ANNALI 2021 indd 341 07/02/22 11:53





<sup>52</sup> La Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Storia e collezioni, a cura di C. Sisi, Cinisello Balsamo 2005, p. 70; Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenesi, acquisizioni posteriori, depositi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, dall'8 luglio 1972), a cura di S. Pinto, Firenze 1972, pp. 57-58, n. 20.

<sup>53</sup> AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. G, fasc. «Giorgio Teodoro Trivulzio», lettera Firenze 10 marzo 1825.

<sup>54</sup> AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza I», fasc. «lettere della sposa Marianna e dei genitori suoi Rinuccini alla marchesa Beatrice Trivulzio», lettera di Teresa Antinori a Beatrice Serbelloni Firenze 27 agosto 1831 «[...] per quanto io sia priva del bene di conoscerla personalmente [...] la preferenza che il marchese di lei figlio ha voluto avere per la mia Marianna si è fondata su rapporti forse troppo parziali che egli ne ha ricevuti dal modello di tutte le perfezioni qual'è l'ottima di lui sorella la contessa Archinto [...] sento tutto il prezzo di tale alleanza, di tal genero, di tal casata [...] così la stessa ignoranza di mondo in cui [Marianna] è cresciuta si farà per lei una fortuna perché l'educazione finale che ella riceverà da una persona di mezzi e di spirito così superiori quale ella è sig.ra marchesa».



## «Volto dantesco, tipo della distinzione suprema»

Non è davvero un caso che a comporre la tradizionale canzone celebrativa delle nozze Trivulzio-Rinuccini venisse scelto il già menzionato e apprezzato traduttore dal greco Giuseppe Borghi che a Firenze dal 1824 frequentava il Gabinetto scientifico-letterario di Vieusseux insieme, com'è noto, a Niccolini, Capponi e Tommaseo e scriveva sull'*Antologia*, essendo pure una sorta di poeta di corte e intimo del Granduca Leopoldo II: della sposa egli era stato il maestro. Così infatti entro i toni un po' enfatici dell'occasione ufficiale il canonico attestava con orgoglio doti e destino della sua giovane allieva: «Nelle romite case crescier ti vidi io stesso alma donzella/[...] Vaga ti festi e ne' bej studi esperta/ senza quasi parerlo e senza pena;/ Sempre pel meglio certa. Sempre a te stessa ugual, sempre serena/ D'atti modesta e di parole avara/ Quanto adulata men, tanto più cara [...] lontan da noi farai dell'Italia un altro cielo contento» 55.

Ed in effetti di fronte alla parata di avi illustri e alla grande tradizione di studio e di collezionismo che i Trivulzio potevano vantare, la giovane fiorentina non aveva certo a sfigurare e nel tempo lo avrebbe ben dimostrato<sup>56</sup>. A precederla a Milano era stato, con ogni probabilità, un ritratto in miniatura da ritenersi forse un dono di fidanzamento inviato a Giorgio Teodoro (fig. 1): il piccolo avorio reca lungo il margine la firma «A. Piazza» che ritengo possa sciogliersi col nominativo dello specialista in questo genere di preziosi, all'epoca così in voga, Andrea (1803-1837). Nativo di Parma dove si era distinto nel 1826 ricevendo il premio della locale accademia artistica, il giovane talentuoso a lungo indeciso se proseguire la carriera a Milano o a Firenze avrebbe poi scelto questa seconda: vi si trasferiva proprio nel luglio 1831, ove come riferiscono i suoi biografi riceveva incarichi addirittura dal Granduca come ritrattista di membri della famiglia e copista dei capolavori della Galleria<sup>57</sup>. Nel ricercato gioiello Marianna è ritratta in punta di pennello con un'alta e artefatta acconciatura secondo la moda degli anni trenta, mostrando le candide spalle sapientemente incorniciate da un pizzo immacolato a contrasto sul sontuoso velluto verde scuro dell'abito. L'impostazione veristica dei dettagli come i bellissimi pendenti, dei quali si riconoscono oltre al disegno fin le minuscole gemme, si accompagna ad un'attenzione tutta romantica alla caratterizzazione dello sguardo della giovane dalla forza penetrante e magnetica, senz'altro già attrattiva di affetti. Una decina

<sup>55</sup> G. Borghi, Canzone di Giuseppe Borghi nelle nozze Trivulzio Rinuccini, Firenze 1831, edizione consultata in G. Borghi, Poesie. Firenze 1841, II, pp. 7-12; se ne trova traccia anche in A. Manzoni, Scritti postumi pubblicati da Pietro Brambilla, a cura di G. Sforza, Milano 1900, p. 152; per un profilo del letterato aretino vedi Manzoni, Tommaseo e gli amici di Firenze. Carteggio (1825-1871), a cura di I. Gambacorti, Firenze 2015, pp. 182-183.

<sup>56</sup> Qualche notizia biografica si ritrova in R. Farina, Dizionario biografico delle donne lombarde: 1568-1968, Milano 1995, p. 933.

<sup>57</sup> L.U. Cornazzani, Cenni intorno la vita e le opere di Andrea Piazza miniatore parmigiano, Parma 1837; per altre opere dell'autore cfr. C. Ca, in Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento, a cura di L. Fornari Schianchi, Parma 2001, pp. 18-19, nn. 868-869.



di anni almeno erano trascorsi da quando la primogenita Rinuccini ancora bambina era stata ritratta mentre si intratteneva in gioco con la sorella minore insieme ai genitori Pierfrancesco e Teresa Antinori entro il bellissimo raduno famigliare dipinto da Pietro Benvenuti a inizio anni venti. Ormai sul finire della carriera a quella data, Benvenuti abbandonava gli schemi celebrativi ufficiali del ritratto *empire* che ne avevano fatto la fortuna alla corte della Baciocchi, evocando piuttosto un'intonazione di intima conversazione ed un clima domestico – quasi borghese – quale era quello gradito ai Lorena ed in particolare a Ferdinando III e senz'altro più corrispondente anche alle corde del Rinuccini: questi non rinunciava a concedere spazio sullo sfondo alla rappresentazione della sua grande passione per l'allevamento dei cavalli<sup>58</sup>.

Non meno raffinato e lusinghiero sarebbe stato l'ultimo ritratto che di Marianna si realizzava in occasione della morte – avvenuta il 9 gennaio 1880 – questa volta a parole sulle pagine de La Perseveranza, il quotidiano dell'elite moderata lombarda alla quale ella apparteneva: della lunga vita trascorsa a Milano dalla marchesa fiorentina si ricordavano soprattutto le doti di accoglienza e socialità che avevano fatto della sua dimora in piazza S. Alessandro un luogo di incontro per quanti avessero a cuore la patria e ovviamente le arti<sup>59</sup>. Più a distanza di tempo il cronista mondano Raffaello Barbiera sceglieva di ricordare soprattutto la vicenda – piuttosto altisonante in effetti – della collaborazione con Alessandro Manzoni che in diverse occasioni aveva consultato la Rinuccini per problemi e soluzioni inerenti l'uso del toscano vivo, tema che come abbiamo visto aveva già molto segnato le vicende della casata milanese alla quale ormai ella apparteneva<sup>60</sup>. Vista la trama delle relazioni che in qualche modo almeno idealmente avvicinava il grande scrittore alla nobile fiorentina – proprio al suo precettore Borghi, come pure a Gaetano Cioni, Manzoni in partenza da Firenze nel 1827 lasciava da postillare il Vocabolario milanese-italiano del Cherubini<sup>61</sup> -, la richiesta non sorprende più di tanto anche se oggi non è facile precisarne i confini spazio-temporali<sup>62</sup>. Come già sosteneva Giovanni Sforza tale consultazione, pur assai durevole nel tempo, doveva essere sempre avvenuta a distanza: pare oggi confermarlo una lettera del romanziere

ANNALI 2021.indd 343 07/02/22 11:53





<sup>58</sup> L. Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Firenze 2004, p. 337, fig. 285, p. 342 dove si precisa che il dipinto fu pagato in acconto il 31 luglio 1821 e commissionato nel dicembre 1818.

<sup>59</sup> Estratto "La Perseveranza", 9, 1880, firmato [S.]; esemplare consultato in FBS, *Archivio Trivulzio*, *Miscellanea Trivulzio*, b. 4, fasc. 7.

<sup>60</sup> R. Barbiera, *Passioni del Risorgimento*, Milano 1906, pp. 413-414 «volto dantesco, tipo della distinzione suprema, alta di statura, ricca di senno, di dovizie, era la marchesa Marianna Trivulzio. La Trivulzio-Rinuccini, che il Manzoni consultava spesso in questioni di lingua, riceveva nel palazzo di piazza S. Alessandro, regalmente adorno di oggetti d'arte preziosi, il fior degli ingegni. Anch'ella apparteneva a una società signorilmente intellettuale, oggi quasi del tutto scomparsa».

<sup>61</sup> Manzoni, Tommaseo e gli amici di Firenze, cit. (vedi nota 55), pp. XVI-XVII, XIX.

<sup>62</sup> Almeno una parte dei bigliettini originali, quelli conservati nel fondo Autografi prima in casa Trivulzio poi dal 1935 presso la sede del Castello Sforzesco è andata distrutta; per gli indici dei nomi si veda C. Santoro, *La collezione degli autografi della Biblioteca Trivulziana*, "La Bibliofilia", XLII, 1940, pp. 1-41, p. 30, «Manzoni Alessandro n. 14 1841»; Manzoni, *Scritti postumi*, cit. (vedi nota 55), pp. 179, 397-402; Id, *Scritti linguistici inediti*, a cura A. Stella e M. Vitale, I, Milano 2000, pp. 516-519, 1123.



datata settembre 1835 che ho potuto rinvenire in copia presso la Fondazione Brivio Sforza di Milano dalla quale traspare tutta la deferenza e la gratitudine per l'aiuto in più occasioni ricevuto dalla Rinuccini<sup>63</sup>. Sono questi, com'è noto, anni decisivi per la meditazione di Manzoni sui problemi linguistici che, avviata in giovane età fin dai tempi della risciacquatura del romanzo, avrebbe attraversato come una priorità, non solo erudita ma più propriamente sociale, tutta la sua lunga esistenza essendo ancora questione aperta per lui nel 1873 poco prima della morte: in particolare tra 1830-1835 egli andava abbozzando il trattato Della lingua italiana le cui pagine se in realtà non avrebbero mai raggiunto una organica strutturazione però già recavano per acquisita la soluzione toscano-fiorentina<sup>64</sup>. Alla Rinuccini, infatti, aveva domandato alcune verifiche su espressioni popolari d'uso comune – il problema di elaborare uno stile polifonico a tutti comprensibile era già stato del romanzo fin dalla prima stesura – fra le quali "esser di balla" o "sentir messa" venivano sottoposte anche a Gaetano Cioni nel 1836: a riscontro di alcune accuse di lombardismo ricevute in merito da Michele Ponza nelle Osservazioni filologiche su Marco Visconti di Tommaso Grossi (1835), Manzoni cercava soluzioni per una grammatica nazionale non nella lingua toscana cristallizzata dagli autori, che a suo avviso non era reale, ma in quella dell'uso contemporaneo di Firenze "in carne e ossa", quella insomma che i classici adopererebbero oggi se fossero vivi. Lo scrittore cioè si andava sempre più persuadendo proprio in questo frangente degli anni trenta che il problema di stile che gli si era presentato con la stesura del romanzo era «problema linguistico da risolvere in una particolare società storicamente e geograficamente localizzata ancora municipale e che però voleva essere italiana»65.

Lo scrittore e la fiorentina rimasero ancora a lungo in contatto almeno fino al dicembre 1857, ma probabilmente anche oltre, come documenta una richiesta di Manzoni al genero Giovanni Battista Giorgini sempre alla prese con ricerche linguistiche tra Milano e Firenze: «[...] la bona volontà che mi fai vedere col fatto di continuare lo spoglio del Cherubini, mi anima ad approfittare della gentile offerta fattami fare dalla marchesa Trivulzio per mandarti col suo mezzo il rimanente dell'opera»<sup>66</sup>.

63 FBS, Archivio Trivulzio, Miscellanea Trivulzio, b. 4, fasc. 7 «lettere di Manzoni alla Rinuccini, in copia ms di Emilio Motta»; lettera Brusuglio 28 settembre 1835 «Signora, non so se questo rivolgermi direttamente a Lei per chiederle scusa dell'ardire che tante volte ho preso d'importunarla per mezzo del baron Trechi non sia per parerle un nuovo ardire: ad ogni modo le confesso che temo ancor più l'apparenza d'ingratitudine. E la bontà con la quale Ella ha volto non pur confortare ma soddisfare l'importunità mia in cose che non son degne della sua più leggiera occupazione e son per me di gran momento, mi fa sperare ch'ella sia per gradirne la mie vive ed umili grazie e in ispecie delle note ch'ella s'è ultimamente compiaciuta favorirmi e che al pari delle antecedenti riconosco preziosissime Voglia Signora marchesa unitamente a queste scuse e a questi ringraziamenti accogliere la protesta dell'alto ossequio col quale ho l'onore di rassegnarglieli».

64 A. Stella, M. Vitale, *Introduzione*, in Manzoni, *Scritti linguistici inediti*, cit. (vedi nota 62), I, pp. XXXI-LIII; da ultimo in generale sulla questione S. Pacaccio, *Il "concetto logico della lingua"*. *Gli scritti linguistici di Alessandro Manzoni tra grammatica e linguistica*, Firenze 2017.

65 Stella, Vitale, Introduzione, cit. (vedi nota 64), p. XLII.

66 A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, III, Milano 1986, p. 161, n. 1220.



Come già opportunamente rilevato dalla storiografia risorgimentale, molte altre furono le relazioni coltivate da Marianna nel suo salotto, che trovano conferma oggi in quanto ci rimane del suo ricco epistolario. In occasione del ferimento del marito Giorgio durante l'assedio delle Cinque Giornate, episodio culmine della dedizione famigliare alla causa unitaria, le comunicava insieme lo sdegno e l'orgoglio per quanto accaduto, l'amico Giovanni Berchet che scrivendole da Torino il 22 agosto 1848 non perdeva occasione per polemizzare contro il governo provvisorio di Mazzini e per aggiornarla così sul fronte delle Belle Arti: «[...] ma probabilmente non sa ancora della Pinacoteca di Brera che si sta mettendo in casse per essere portata a Vienna, non le sembra questo un far fagotto? [...]»67. Di tono più confidenziale invece la missiva che Massimo d'Azeglio il 19 giugno 1852 le indirizzava a Firenze – Marianna era in quell'anno in città per la liquidazione dei beni paterni - per comunicarle la notizia del matrimonio della figlia col marchese Matteo Ricci<sup>68</sup>. Agli interessi patriottico-letterari della marchesa ben dovette corrispondere, invece, l'invio da parte di Giuseppe Giusti nell'agosto del 1846 del componimento poetico Il Giovinetto, i cui versi dall'umorismo pungente dovevano rianimare i sentimenti di libertà ed indipendenza nel Paese, ma anche evitare a tutti i costi i rigori della censura, come lasciano intendere le raccomandazioni del poeta per tenere lo scritto al sicuro entro una ristretta cerchia di amici e conoscenti: «[...] Mi faccia la grazia di non darne copia a nessuno e di non permettere che sia imparato a mente. Sta ferma però l'eccezione fatta a riguardo della marchesa di Lajatico...» è quest'ultima la sorella di Marianna, Norina Corsini anch'ella col marito dedita alla causa unitaria<sup>69</sup>. Lo scambio di lettere più originale rimane però senza dubbio quello col nipote Enea Bignami imparentato coi Trivulzio tramite la moglie Laura Carandini, anch'egli patriota e brillante ufficiale di cavalleria dell'esercito piemontese coinvolto nell'insurrezione del 1848. Abilissimo caricaturista, disegnatore e vignettista innesca con la Rinuccini quello che potremmo chiamare una vero e proprio epistolario figurato, tra le cui pagine spesso affiorano gli interessi artistici e collezionistici di entrambi<sup>70</sup>: nella lettera da Roma dell'11 marzo 1878 rimproverato per la laconicità della corrispondenza, omaggiava la zia di un ritratto – forse un po' troppo idealizzato vista l'età dell'effigiata (fig. 2a) -, oppure in altra occasione le inviava «un bozzetto del puttino

67 FBS, Archivio Trivulzio, Miscellanea Trivulzio, b. 4, fasc. 7; Ivi, lettera da Genova 6 settembre [s.a.] dove le scriveva: «L'anarchia ci ha impedito di far bene la guerra, e adesso lacci impedirà di far bene la pace».

RELAZIONI LETTERARIE E ARTISTICHE MILANO-FIRENZE 345

ANNALI 2021 indd 345 (a) 07/02/22 11:53





<sup>68</sup> FBS, *Archivio Trivulzio*, *Miscellanea Trivulzio*, b. 4, fasc. 7 «[...] questo matrimonio di Rina così conveniente per tutti i versi mi ha proprio l'effetto di un compenso o d'un riposo che ha voluto accordarmi la provvidenza; ed ella sa se ne avevo bisogno. La sola ombra del quadro è questo stabilimento a Firenze»; è stata anche pubblicata in *Scritti postumi di Massimo d'Azeglio*, a cura di M. Ricci, Firenze 1871, pp. 108-109.

<sup>69</sup> FBS, Archivio Trivulzio, Miscellanea Trivulzio, b. 4, fasc. 7, lettera del 20 agosto 1846; su Eleonora si veda Donne d'Italia: Eroine, Ispiratrici e donne d'eccezione, a cura di F. Orestano, Roma 1946, p. 110; C. Badon, Eleonora Rinuccini e la famiglia Corsini. Un matrimonio aristocratico nel secolo della borghesia (1813-1882), Roma 2012.

<sup>70</sup> L. Franzoni Gamberini, ad vocem *Bignami*, *Enea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1968, pp. 428-430; U. Beseghi, *Enea Bignami rivoluzionario positivo*, Bologna 1935.



del Guido che ho in camera e lo confronterò col vostro» (fig. 2b) e ancora scriveva ironico «...vi mando questo puttino copiato da un gesso onde vi porti le mie ceneri dacché sono più morto che vivo...»<sup>71</sup> (fig. 2c).

«...degli antichi monumenti e delle patrie glorie amante e fautore zelantissimo»

Fra gli interessi della Rinuccini vi sarebbe poi sempre stata – specie al seguito della morte precoce del marito avvenuta come detto pochi anni dopo il ferimento del 1848 – la conduzione del museo e della biblioteca trivulziani: ella, del resto, vi aveva personalmente contribuito, come abbiamo visto e come nel 1884 ricordava anche Giulio Porro nella Prefazione al catalogo dei manoscritti della celebre raccolta, mettendo l'accento oltre che «sul buon numero di edizioni del sec. XV di quelle fatte a Roma in Aedibus Maximis» anche sull'importanza dei molti manoscritti autografi dei celebri antenati della casa fiorentina che ella aveva in più occasioni tratto con sé<sup>72</sup>. Fra essi figuravano l'importantissima Storia della legazione in Irlanda di monsignor Giovanni Battista Rinuccini, arcivescovo di Fermo dal 1641 al 164973, il Viaggio a Gerusalemme di Alessandro Rinuccini<sup>74</sup>, il Vocabolario di alcune voci latine di Alamanno Rinuccini<sup>75</sup>, la Raccolta di poesie di Ottavio Rinuccini<sup>76</sup>. Per queste ultime in particolare lo studioso milanese precisava: «pare che abbian servito di testo della Scelta che fu stampata nel 1622 essendovi notati tutti i componimenti che vennero pubblicati», rilevando cioè che alcune di queste fonti così preziose per la storia toscana ed anche più ampiamente per quella dell'intera Penisola, erano in realtà già state messe in valore presso la sede originaria in palazzo di Borgo Santo Spirito a Firenze<sup>77</sup>. Tra quelle mura si erano infatti andate stratificando importanti

71 AFT, *Carteggi Trivulzio XIX secolo*, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza I», fasc. «Enea Bignami»; il riferimento a quel soggetto di Guido Reni potrebbe far pensare ad un'opera effettivamente documentata come in possesso della Rinuccini, si vedano *Collezioni fiorentine di antichità*, cit. (vedi nota 2), p. 79 nota 41; per la provenienza Guicciardini del dipinto si veda Giacomelli, *Dipinti napoletani*, cit. (vedi nota 3), pp. 48, 54 nota 52.

72 G. Porro Lambertenghi, *Prefazione*, in *Catalogo dei codici manoscritti della Biblioteca Trivulziana*, Torino 1884, p. XI; alle pp. 380-393 si trova l'elenco dei codici Rinuccini.

73 Catalogo dei codici manoscritti, cit. (vedi nota 72), pp. 387-390, dà notizia di un materiale assai vario composto da discorsi, note manoscritte, raccolte miscellanee di lettere, in parte autografi, in parte in copia o in minuta ripartito in diversi codici (Triv. 1968; Triv. 1951; Triv. F. 23); G. Seregni, *Una fonte trivulziana di storia irlandese*, "Archivio Storico Lombardo", 8ª s., I, 1948-1949, p. 267, precisava che i codici recanti la segnatura nn. 1969-1974 erano andati in cenere nel bombardamento del Castello dell'agosto 1943.

74 Catalogo dei codici manoscritti, cit. (vedi nota 72), p. 381, «Cod. Triv. 82 codice in ottavo del secolo XV».

75 Ibidem, «Cod. Triv. 1893 cartaceo in ottavo sec. XV».

76 Ivi, p. 390, «Ottavio Rinuccini Raccolta delle sue poesie codici. Triv. nn. 1005-1006 cartaceo in fol. piccolo 2 voll.»; Miscellanea Cod. Triv. n. 1003; altre poesie e prose autografe sue si trovano nella Miscellanea Triv. n. 1004

77 Diverse pubblicazioni riguardano la consistenza e in particolare la dispersione della Rinucciniana: Collezioni fiorentine di antichità, cit. (vedi nota 2), pp. 76, 79; L. Passerini, Notizie sui manoscritti Rinucciniani acquistati dal governo toscano e nuovamente distribuiti tra gli archivi e le biblioteche di Firenze,



acquisizioni di codici, stampe e manoscritti, come di reperti antiquari, numismatici ed epigrafici giunti nel corso dei secoli anche grazie al confluire di eredità matrimoniali – una su tutte la Guicciardini arrivata nel 1727 -. Rispetto a tale ricco giacimento un'accorta campagna di divulgazione e messa a punto dei testi secondo i più aggiornati canoni filologici era stata intrapresa proprio da Pierfrancesco: la citata Nunziatura in Irlanda veniva infatti pubblicata nel 1844 per cura di Giuseppe Aiazzi bibliotecario della Rinucciana, come pure era avvenuto qualche anno prima per l'edizione delle prose di Benedetto Varchi condotta su manoscritti originali, questa volta insieme a Lelio Arbib e fornita di strumenti di corredo quali una biografia dell'autore ed uno spoglio dei suoi vocaboli e modi di dire citati in Crusca<sup>78</sup>. All'altro autografo giunto a Milano, il Viaggio a Gerusalemme, avrebbe pensato lo stesso Porro facendone omaggio questa volta ai Trivulzio nel 1855 in occasione delle nozze di Evelina figlia di Marianna con Antonio de Lumiarez<sup>79</sup>.

Proprio per celebrare la galleria degli avi illustri e l'antichissima tradizione del mecenatismo famigliare, Pierfrancesco aveva commissionato sempre all'Aiazzi, perno delle attività culturali della casata nella prima metà del secolo, il testo dei Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini uscito nel 1840 con una dedica che riconosceva a pieno i meriti dell'ultimo discendente<sup>80</sup>. Anche in questo caso si trattava di un'edizione accurata con ampie trascrizioni documentarie tratte dall'archivio di casa e un ricchissimo repertorio illustrato dedicato alla cappella gentilizia dei Rinuccini nella sacrestia di Santa Croce, fiore all'occhiello fra i possedimenti più antichi. Le belle tavole con gli episodi delle Storie della vita della Vergine e di Santa Maria Maddalena, allora attribuite a Taddeo Gaddi, disegnate da Giuseppe Gozzini e incise da Giuseppe Paolo Lasinio inserivano di fatto la pubblicazione nel ricco filone di valorizzazione del patrimonio medievale sullo stile inaugurato ormai alcuni decenni prima da Seroux D'Agincourt nella sua monumentale Histoire de l'Art. Proprio le incisioni al tratto lineare ritenute dallo studioso francese il mezzo più consono per la corretta riproduzione dei monumenti "della decadenza" si erano nel tempo rilevate un dirompente veicolo di esaltazione dei valori formali dell'arte pre-raffaellesca<sup>81</sup>.

"Archivio Storico Italiano. Appendice", 8, 1850, pp. 207-215; D. Fava, La Libreria Rinuccini e i suoi fondi manoscritti, in Id. La biblioteca nazionale centrale di Firenze e le sue insigni raccolte, Milano 1939; L. Ginori Lisci, I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte, Firenze 1972, II, p. 772.

78 Lezioni sul Dante e prose varie di Benedetto Varchi la maggior parte inedite tratte ora in luce dagli originali della biblioteca Rinucciana, per cura e opera di G. Aiazzi e L. Arbib, Firenze 1841.

79 Viaggio di Pietro Casola a Gerusalemme: tratto dall'autografo esistente nella Biblioteca Trivulzio, a cura di G. Porro, Milano 1855.

80 G. Ajazzi, Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460 colla continuazione di Alamanno e Neri suoi figli fino al 1506 seguiti da altri monumenti inediti di storia patria estratti dai codici originali e preceduti dalla storia genealogica della loro famiglia e dalla descrizione della cappella gentilizia in S. Croce con documenti ed illustrazioni, Firenze 1840; così recita la dedica a epigrafe d'apertura: «a voi marchese Pierfrancesco degli antichi monumenti e delle patrie glorie amante e fautore zelantissimo queste pagine in cui i vostri progenitori raccomandavano alla posterità illustri fatti della fiorentina repubblica».

81 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, pp. 191-217.







Anche sul fronte delle raccolte artistiche al marchese Pierfrancesco è stato riconosciuto un ruolo di riordinatore e una espressa volontà di completamento attuata mediante scambi e acquisti che denotavano indubbia competenza e fiuto del mercato: solo grazie ad esse la collezione aveva raggiunto l'assetto definitivo descritto dalle guide cittadine a inizio Ottocento quando i Rinuccini potevano offrire ai visitatori anche stranieri un «illuminante e qualificato esempio di collezionismo totale» 82. Il fatto poi che proprio alla rilevante raccolta libraria sia stata dagli studi attribuita «una funzione unificante di raffinati e multiformi interessi culturali» 33 rende plausibili alcune suggestioni sulla presenza nella quadreria di casa di dipinti quali, ad esempio, il celebre *Ritratto di Lorenzo Lenzi* di Agnolo Bronzino, oggi al Castello Sforzesco di Milano: nel libro aperto che il giovane tiene con la destra contro il fianco compare in ben leggibile grafia cinquecentesca, accanto al sonetto petrarchesco XCVI, quello delle *Famose Frondi de cui santi honori* di Benedetto Varchi, che tra l'altro aveva lasciato proprio al Lenzi la sua biblioteca 84.

Marianna, che fra le altre cose proprio quel ritratto aveva voluto riscattare all'asta del 1852<sup>85</sup>, non poteva essere rimasta indifferente rispetto a quanto intrapreso dal padre e da primogenita di una casata rimasta senza discendenza doveva in qualche modo essersi sentita depositaria delle memorie famigliari: ella, infatti, proprio in occasione della dismissione del patrimonio di Pierfrancesco decideva di portare con sé a Milano anche diverse effigi degli antenati<sup>86</sup>. Fra esse vi era la medaglia di Alamanno Rinuccini, della quale si conserva tutt'ora una bella tavola incisa (fig. 3), illustrata anche nel volume dell'Aiazzi quale omaggio al celebre umanista i cui scritti pure, come abbiamo visto, avevano raggiunto Milano. A distanza di tempo ne sarebbe rimasto singolarmente suggestionato anche Gustavo Frizzoni che intervenendo sul *Marzocco* nel 1914 vedeva in Alamanno un possibile candidato per l'identificazione del ritratto d'Antonello, del quale abbiamo detto in apertura, così ragionando su di esso proprio a partire dal caratteristico copricapo e dalla provenienza:

82 Giacomelli, *Dipinti napoletani*, cit. (vedi nota 3), pp. 41-55, in particolare p. 40; Id., *Scambi artistici tra Venezia e Firenze: il conte Giacomo Grimaldi e la collezione Rinuccini*, "Arte Veneta", 75, 2018, pp. 214-219.

83 Per questa citazione e la precedente: Collezioni fiorentine di antichità, cit. (vedi nota 2), p. 78.

84 A. Cecchi, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Pinacoteca*, I, Milano 1997, pp. 274-277, n. 187; R. De Giorgi, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 settembre 2010-23 gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2010, p. 202, n. IV.I.

85 Si veda la «Nota dei Quadri aggiudicati all'Asta all'Ill.ma Signora Marchesa Marianna Rinuccini ve. Trivulzio/ Nota di altri quadri levati come sopra dalla Ill. ma Sign. M.sa Marianna con la stima del Sig. Conte Carlo Della Porta/ Firenze 11 Giugno 1852/ 9.44 ritratto con Libro/ A. Bronzino/ 533.6.8», AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, Testamento, Divisione, b. 44, fasc. 245.

86 AFT, Carteggi Trivulzio XIX sec., b. «Rinuccini Marianna-Carteggio II», fasc. 2.c. «Spese, conti e annotazioni/ Nota di alcuni ritratti Di Alamanno Rinuccini/ Di messer Francesco di Cino Rinuccini/ Medaglia di Alamanno Rinuccini; Nel cassetto n. I, delle Stampe/ Nota degli oggetti che la marchesa Marianna Trivulzio desidererebbe acquistare/ Inventario n.3/ 79. Quadro. Ritratto della M.sa Teresa Rinuccini/ 84. Quadro Ritratto di Ottavio Rinuccini»; la stampa si trova ora in ASC-BT, Triv. ATL.312.



[...] Il costume che egli indossa non è veneto bensì quello notoriamente usato in Toscana [...] si manifesta nella copertura del capo con un lembo ascendente sulla tunica, il cosiddetto lucco dei fiorentini. E che il rappresentato fosse realmente un fiorentino lo rende pure plausibile il fatto che il quadro pervenne in casa Trivulzio a mezzo una discendente dell'antica famiglia nobile dei Rinuccini ... laonde sarebbe opportuno instituire dei confronti ... e vedere se non vi fosse effigiato forse l'umanista Alamanno Rinuccini nato nel 1426 morto nel 1499...<sup>87</sup>.

Fra i pezzi celebri della galleria famigliare dovette senz'altro stare molto a cuore a Marianna il ritratto della nonna, la marchesa Maria Teresa de' Bardi (1758-1808), sposa di Alessandro Rinuccini nel 1778, realizzato da Angelika Kauffmann nel 1787 durante un soggiorno romano della coppia, come provano la firma in calce tutt'ora ben visibile «Angelica Kauff Pinx[it]Romae 1787» e il corrispondente confesso di pagamento<sup>88</sup>. Ella ancora lo conservava alla morte nel suo appartamento nelle cui stanze di piazza S. Alessandro sarebbe stato a lungo e gelosamente custodito: lo avrebbe tratto dall'oblio per un breve momento solo Luigi Alberico Trivulzio, nipote di Marianna, presentandolo a inizio Novecento alla mostra che La Permanente dedicava al ritratto nel Settecento<sup>89</sup> (fig. 4).

Altro capolavoro che la Rinuccini decideva di portare con sé, questa volta non di un membro della famiglia ma di un personaggio ugualmente molto coinvolto nel passato più illustre della casata è il bellissimo *Ritratto di Alessandro Allori* realizzato dal figlio Cristofano, prelevato all'asta del 1852, oggi rintracciato in collezione privata<sup>90</sup> (fig. 5a). Già segnalato fra i ritratti perduti di Cristofano, è possibile per esso un proficuo confronto con l'incisione realizzata da G.B. Cecchi in apertura della biografia di

87 G. Frizzoni, Rivelazioni di una recente mostra antonelliana, "Il Marzocco", 48, 29 novembre 1914. 88 La "Memoria delle pitture" di Angelika Kauffmann, a cura di C. Knight, Roma 1998, p. 39 «7 bre 1786 per il sig.r marchese Renuccini di Firenze [124] il ritratto della sig.ra marchesa moglie del suddetto in tela di 4.6 mezza figura crescente, con le manni – zecchini 100 saldato li 22 giugno 1787 Zecchini Cento»; lo registrano poi presso la sede del palazzo Rinuccini: F. Fantozzi, Nuova guida ovvero descrizione storico-artistica-critica della città e contorni di Firenze, Firenze 1847, p. 722, e il Catalogo dei quadri, cit. (vedi nota 8), «n. 23. Ritratto della Marchesa Teresa Rinuccini nata contessa Bardi A. Kaufmann»; la notizia della commissione si trova da ultimo in L. Facchin, Angelica Kaufmann. Tracce per i rapporti tra la pittrice svizzera e l'ambiente fiorentino nella seconda metà del XVIII sec., "Arte & Storia", XI, 48, 2010, pp. 198-211, in particolare pp. 202-203.

89 «Inventario dei Mobili e stima relativa fatta dal perito Gius.º Speluzzi. Nota dei Mobili. Quadri. Bronzi e Porcellane dell'Eredità Rinuccini esistenti nell'appartamento della defunta Marchesa Rinuccini», Milano 12 maggio 1883, in AFT, *Eredità*, *Ventilazioni, Rinuccini Marianna, in genere AZ*, b. 45, fasc. 246; *Mostra di Ritratti del Settecento*, a cura della Società per le belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, Palazzo Permanente 3/3/1910 «Sala II n. 47 Maria Angelica Kaufmann, La marchesa Teresa Rinuccini dipinta nel 1787 figura a tre quarti di fronte cm 128 x 94 p.pe Luigi Alberico Trivulzio».

90 «Nota dei Quadri aggiudicati all'Asta all'Ill.ma Signora Marchesa Marianna Rinuccini ve. Trivulzio/ Nota di altri quadri levati come sopra dalla Ill. ma Sign. M.sa Marianna con la stima del Sig. Conte Carlo Della Porta/ Firenze 11 Giugno 1852/ 4.16./Ritratto di Alessandro Allori/ Allori/ 1200» (AFT, Eredità, Ventilazioni, Rinuccini Marianna, Testamento, Divisione, b. 44, fasc. 245).









Alessandro nella Serie degli Uomini più illustri nella pittura, scultura, e architettura, con loro elogi e ritratti pubblicata a Firenze negli anni 1769-1775<sup>91</sup> (fig. 5b), mentre le maggiori informazioni su di esso ci vengono ancora una volta dal catalogo Pini-Milanesi<sup>92</sup>. L'opera sembra a tutti gli effetti incarnare un nodo della storia dell'arte fiorentina, il passaggio generazionale, personale ed artistico, tra la tradizione della grande maniera cinquecentesca impersonata da Alessandro e la nuova dedita alla pittura riformata di Cristofano, interpretazione questa forse in qualche modo indirizzata già dallo stesso Baldinucci che nella biografia del più giovane Allori aveva molto insistito sui rapporti tempestosi tra padre e figlio<sup>93</sup>.

Tra i dati salienti della biografia baldinucciana vi era poi anche il ricordo della partecipazione di Cristofano alle conversazioni dotte – e alle scorribande – con l'*intellighenzia* fiorentina da Galileo a Michelangelo Buonarroti il Giovane ai poeti Gabriello Chiabrera e Ottavio Rinuccini. In particolare con quest'ultimo, il quale come pure il Marino aveva omaggiato di versi la straordinaria *Giuditta* mandata a Roma, il pittore aveva condiviso oltre che uno stretto sodalizio artistico tra poesia e pittura anche più serie aspirazioni di vita<sup>94</sup>.

91 Cristofano Allori 1577-1621, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, luglio-ottobre 1984), a cura di M.L. Chappell, Firenze 1984, pp. 46, 129, ritratti identificati n. 115.

92 Già menzionato nel Catalogo dei quadri, cit. (vedi nota 8), Quarta stanza: «16. Ritratto di Alessandro Allori. C. Allori»; Alcuni quadri della Galleria Rinuccini, cit. (vedi nota 15), Pittori italiani, p. 62. «ALLORI (CRISTOFANO), pittore fiorentino. – Nato nel 1577, morto nel 1621. 108. "Ritratto di Alessandro Allori", tela alta 0,64 m. 6 – larga 0,48 m. 8. Alessandro Allori, padre di Cristofano, è effigiato nella sua vecchiezza. Viva ed animata la testa, è un po' calva nella fronte, con baffi e pizzo grigi. Ampio solino bianco rovesciato sul collo. Veste e mantello nero sulle spalle, dal quale esce la destra mano. Questo ritratto fu posseduto dal pittore Ignazio Hugford, ed è quello stesso che si vede intagliato in fronte alla vita di Alessandro Allori, nel tomo VII della Serie degli Uomini più illustri nella pittura, scultura, e architettura, con loro elogi e ritratti, Firenze, 1769-75; vol. 12, in -4. fig.».

93 C. Pizzorusso, Ricerche su Cristofano Allori, Firenze 1982 [«Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria. Studi», LX]; C. Monbeig Goguel, recensione alla mostra Cristofano Allori 1577-1621, "Prospettiva", 39, 1984, p. 78. Di non facile collocazione cronologica la rottura con il padre viene situata variamente negli anni 1593-1597 o 1597-1600, ma forse dovette avvenire anche più tardi essendo i rapporti artistici tra loro più complessi e durevoli di quanto sinora pensato (cfr. Cristofano Allori. Firenze 1577-1621, a cura di C. Pizzorusso, in Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987], pp. 31-33). Con la vasta attività di ritrattista di Cristofano tutt'ora in corso di definizione, si può qui solo ipotizzare per il ritratto collocato da Chapell in base all'incisione negli anni 1605-1606, una datazione più avanzata rispetto alla morte di Alessandro avvenuta nel settembre 1607: è uno stile ritrattistico ormai maturo quello messo in campo da Cristofano che rivela la «combinazione di verismo e di incisiva interpretazione caratteriale» già proprie del Ritratto di Bernardo Davanzati Bostichi ma sperimenta anche accorgimenti compositivi quali l'inserimento della mano e l'andamento in diagonale del mantello come nel Ritratto di Michelangelo Buonarroti il Giovane – per Pizzorusso copia da Cristofano Allori – e pare aver guadagnato anche qualcosa in più nella personalizzazione delle novità caravaggesche per la più decisa torsione del busto verso la luce che è stavolta a taglio netto e per una ulteriore sottile resa della molteplicità di sentimento, davvero qui in sospensione.

94 Pizzorusso, Ricerche, cit. (vedi nota 93), p. 22, «vuole farsi frate con Ottavio Rinuccini».



## «Voglio diventare come Pignatelli al commercio...»

Infine l'affinità tra le due casate si rivela a pieno nel rapporto di confidenza e di scambi frequenti tra Pierfrancesco e Giorgio Teodoro, evidentemente accomunati da molti interessi e da una similare sensibilità, dei quali è testimonianza il fitto carteggio fra loro intercorso già dai primissimi anni del matrimonio 95. Ad esempio lo studio delle pitture del Camposanto di Pisa, al centro del dibattito storico-artistico per quasi tutta la prima metà del secolo e già interessate dalla campagna di incisioni di Carlo Lasinio (1812), era tema di conversazione tra i due nell'agosto 1845, quando Pierfrancesco veniva chiamato con tali parole a dar conto della difficile interpretazione iconografica del Trionfo della morte, episodio centrale del ciclo all'epoca attribuito ad Andrea Orcagna<sup>96</sup>: «[...] Nei tre cadaveri dei principi uno in stato di gonfiezza, il secondo di putrefazione il terzo di scheletro ha voluto indicare il pittore il passaggio del fasto e della grandezza umana alla misura, alla corruttibilità, al nulla dei mortali, e tanto accenna il vecchio solitario alla lieta brigata che andando a diporto in magnifici equipaggi si imbatte nelle tre arche sepolcrali scoperte...». Nella spiegazione dell'enigmatico brano, che aveva già attirato le attenzioni di Passavant, Rumohr e François Rio, egli faceva ricorso a testi specialistici - come la Pisa illustrata di Alessandro Da Morrona o i lavori di Giovanni Rosini, studioso quest'ultimo che Rinuccini doveva aver conosciuto di persona:

Il Morrone che parla di questo quadro e che vi riconosce Ludovico il Bavaro, Uguccione della Faggiola come Rosini dice Castruccio signore di Lucca nella lieta femminile brigata [...] tutto si richiama al soggetto della morte che ha dipinto in una vecchia che ruota la falce e ha ali di animale notturno. Qui il pittore ha solamente rappresentate le fasi ordinarie e successive che percorrono i corpi animali dopo la cessazione della vita. La volgare opinione che attribuiva alla terra di questo cimitero (che gratuitamente ed i ciceroni raccontano credesi trasportata con le navi pisane da Terra Santa) diceva l'attività a consumare in brevissimo tempo i cadaveri, è senza ragionevole fondamento né ha appoggio storico né naturale. Se poi volete ancora di più scriverò a Rosini...<sup>97</sup>.

Cultori del passato medievale oltre che, come abbiamo visto, delle glorie famigliari e nazionali, suocero e genero risultano entrambi animati da un forte spirito di rinnovamento, un vero e proprio anelito alla modernità, rivolto sia al mondo dei pittori e degli

ANNALL 2021 indd 351 07/02/22 11:53





<sup>95</sup> Le lettere di Pierfrancesco a Giorgio si trovano tutte conservate in AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», fasc. «Rinuccini»; purtroppo presso l'Archivio Corsini di Val di Pesa ove mi sono avvalsa della competente e generosa collaborazione di Nada Bačić, non si conservano le corrispondenti lettere di ritorno.

<sup>96</sup> F. Mazzocca, Fortune ottocentesche, in Il Camposanto di Pisa, a cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 165-180.

<sup>97</sup> Lettera Firenze 7 agosto 1845, in AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», fasc. «Rinuccini».



scultori viventi, sia a quello della produzione manifatturiera e dell'alto artigianato, ambiti rispetto ai quali è evidente un desiderio di partecipazione e promozione. In diverse missive dell'inizio degli anni trenta emerge in particolare tutta l'ammirazione di Pierfrancesco per le Esposizioni di Brera<sup>98</sup>, un contesto che percepiva come estremamente innovativo e che lo attraeva quale occasione privilegiata di aggiornamento, interessato com'era, ad esempio, alla produzione scultorea di Vittorio Nesti<sup>99</sup> o a quella dei pittori Giovanni Migliara<sup>100</sup> e Giuseppe Canella. L'attenzione rivolta a quest'ultimo in particolare si dispiega entro una lettera datata da Firenze 13 dicembre 1836 dove emergono non solo il ruolo svolto dal Rinuccini come intermediario sul mercato ma anche la sua sensibilità – diremmo oggi museografica – :

[...] ho trovato unita nella tua lettera quella del sig. Cannella per il sig. Soverani manderò da questo a prendere il quadro in questione che portò in Firenze per metterlo all'esposizione dell'Accademia come fu in effetto esposto insieme a quelli che tiene dello stesso sig. Canella la duchessa di Carignano. Non ebbe luogo l'esposizione l'anno passato ma lo ebbe quest'anno e vi dirò anzi sopra questo che piacquero i quadri del sig. Canella assai ma fra questi soprattutto quello della duchessa a lume di giorno ebbe il vanto, anzi da molti conosciuto quello che io pure tengo preferiscono quel genere alle marine, quello a lume di notte non aveva all'esposizione quella forza di luce che gli sarebbe stata necessaria e conviene ancora dire che manca nelle nostre sale di esposizione, lo riterrò poi presso di me con tutta la cura possibile e non mancherò combinandosi di procurarne l'esito avendo inteso il prezzo<sup>101</sup>.

Giorgio Teodoro a Milano era, del resto, in prima persona coinvolto entro tale ambiente, poiché oltre a commissionare direttamente diverse opere – come avveniva all'Esposizione del 1833 dove risulta acquirente di due busti-ritratto realizzati per lui da Pompeo

98 In generale sull'ambiente delle esposizioni e le frequentazioni ottocentesche: "Vado a Brera". Artisti, opere, generi, acquirenti nelle Esposizioni dell'800 dell'Accademia di Brera, a cura di R. Ferrari, Brescia 2008.

99 AFT, *Carteggi Trivulzio XIX secolo*, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», fasc. «Rinuccini» lettera Genova 22 settembre 1832 «[...] la commissione della Testina di Ferdinando fatta da Nesti pensando che è di alabastro non vale certo il prezzo che mi dimanda forse la darà per meno ed allora per avere una cosa dell'Esposizione di Brera non credo di potermi limitare a minore spesa»; cfr. *Atti Cesarea Regia Accademia di Belle Arti di Milano*, 1832, p. 46 «diversi piccoli ritratti eseguiti parte in cera parte in pietra ed in dipinto a olio [...] del suddetto [Vittorio Nesti fiorentino] ».

100 AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», fasc. «Rinuccini» lettera Firenze 29 settembre 1832 «[...] è giunto il Luigi Chierichetti con i cavalli [...] egli mi ha rimesso il tableau di Migliara la ricevuta del cavallo e il libro delle esposizioni di Brera»; lettera Firenze 10 luglio 1832 «dal marchese Isimbardi ricevei il disegno di Migliara rappresentante la parte [...] ombreggiata del vostro giardino di Omate e si vede ove fate colazione è molto molto grazioso il disegno più bella la memoria di vedervi riuniti in famiglia»; lettera Firenze 9 ottobre 1832 «[...] ho invidia di non poter vedere l'Esposizione delle Manifatture in Brera che veramente mi avrebbe fatto sommo piacere e come invece ha fatto vergogna quella dei quadri a Firenze».

101 AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», fasc. «Rinuccini».



Marchesi<sup>102</sup> – egli avrebbe poi sostenuto con maggior forza l'istituzione della quale ad evidenza condivideva fini e metodi entrando a far parte della Società di Belle Arti di Milano, di cui era presidente Francesco Hayez<sup>103</sup>: con la quota annuale degli azionisti si riscattavano all'esposizione braidense le opere d'arte considerate più meritevoli per estrarle poi a sorte tra i soci<sup>104</sup>. Il suo contributo sempre in tale direzione d'aggiornamento si rivolgeva anche ad ambiti più dichiaratamente imprenditoriali come alla Cassa d'Incoraggiamento Arti e Mestieri<sup>105</sup> o scientifici come pure al Museo Civico di Storia Naturale, istituzioni che non a caso aveva provveduto a rifornire di reperti provenienti dalla Toscana<sup>106</sup>.

Dal canto suo Firenze continuava la sua azione attrattiva quale centro di produzione artigianale di primaria importanza sviluppato attorno ma anche oltre la celebre Galleria medicea dei Lavori, i cui laboratori erano in quegli anni affidati a Carlo Siries, pur nel rallentamento delle committenze di Leopoldo II rispetto alla più vivace attività del periodo francese e del seguente governo di Ferdinando III. Moltissime sono le richieste da parte del milanese al suocero di procurargli oggetti e arredi di lusso della più svariata tipologia, ordinazioni che vedono Pierfrancesco all'opera in prima persona a prendere misure e fare schizzi: al 3 gennaio 1841 risale l'ordinazione delle «quattro poltrone in ottone con l'indicazione che mi dite della spalliera piegata all'esterno la farò domani e ordinerò pure il canapè compagno a quello mio» 107; il 13 febbraio 1845 riferiva «sono incombensato di avvisarvi che vi è una Pace (è in mano del Santi) della quale ho preso la grandezza con queste linee mal fatte» e inviava a Milano un corrispondente rilievo con misure della sagoma» 108 (fig. 6); ancora da Camerata l'8 maggio 1841 cosi informava:

102 Atti Cesarea Regia Accademia di Belle Arti di Milano, Milano 1832, p. 46 «Madonna col Bambino dormiente e san Giovanni quadretto a olio del sig. Felice Schiavoni di proprietà del marchese Giorgio Trivulzio»; Atti Cesarea Regia Accademia di Belle Arti di Milano, Milano 1833, p. 70 «Pompeo Marchesi/ due busti ritratti uno femminile pel sig. marchese Giorgio Teodoro Trivulzio».

103 AFT, Araldica, Trivulzio Giorgio Teodoro, b. 47, fasc. 934.

104 1886-1986 La Permanente. Un secolo d'arte a Milano, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 9 giugno-14 settembre 1986), Milano 1986, p. 18; nel 1883 la Società di Belle Arti in Milano si fuse con la Società per l'Esposizione Permanente di Belle Arti in Milano, dando origine a "La Permanente".

105 AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. G, fasc. «lettere di diversi al marchese Giorgio T», lettera Milano 8 dicembre 1846 intestata Cassa d'Incoraggiamento Arti e Mestieri m. 14 a firma dell'I.R. Consigliere Presidente Enrico Mylius «nel rilevare i considerevoli incrementi che ottenne nel decorso anno il nuovo Museo Industriale annesso al nostro Laboratorio chimico ci fu grato il riconoscere in quale e quanta parte sia dovuto alle generose cure di V.S. Ill.ma massime in ciò che riguarda l'industria metallurgica e ceramica della Toscana».

106 Ivi, lettera Milano 7 ottobre 1846 intestata Direzione del Civico Museo di Milano, a firma Jan «Lo scrivente che per suo mezzo ill.mo Sig.re riceve la cassetta di minerali toscani inviati in grazioso dono a questo museo dal Sig. F.T. Sloane si impone il gradito dovere di vivamente ringraziarla per tale suo atto di somma cortesia».

107 AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», fasc. «Rinuccini». 108 Ibidem.

ANNALL 2021 indd 353 07/02/22 11:53







... da un nostro manifattore è stato fatto un lavoro a niello di oro e acciajo è questo un pomo da mazza ... l'oro intarsiato nell'acciaio rileva a bassorilievo e vi sono dei cavalli marini ed una ghirlanda di fiori di ottimo disegno, al centro del pomo una piccola testa di Medusa con alcune linee di contorno veramente non sono di elegante disegno. Si valuta maggiormente perché questo è il primo tentativo che questo giovane abbia fatto<sup>109</sup>.

Davvero preziose ci sembrano poi le riflessioni esposte il 28 agosto 1841 al Trivulzio:

sono ordinate le quattro dozzine di saliere alla Fabbrica delle Porcellane ... qui i nostri manifattori non hanno capitali in proprio per porsi da loro stessi a preparare questi lavori ... abbiamo un vivo e bravissimo bronzista il quale sta a bottega ma per fare solo quei lavori che gli piace e lavorare quando gli piace e fino alcuni giorni chiude la sua bottega. Quello sarebbe capacissimo anzi lui ha trovato una vernice che pare doratura ma è inutile il pensarci. Tutto adesso qua si prepara per la riunione scientifica del 15 settembre vi sarà una esposizione delle manifatture ... voglio diventare come Pignatelli al commercio<sup>110</sup>.

È cioè una nuova mentalità che sembra emergere dalle parole del Rinuccini forse condivisa anche da altri liberali toscani appartenenti alla comunità intellettuale più vivace e come lui desiderosi di coinvolgersi in prima persona nella promozione dell'identità artistica cittadina. Rimanevano comunque validi alcuni stimoli creati direttamente dal granduca come l'istituzione con un *motuproprio* nel 1839 a Firenze di una Triennale di Arti e manifatture nazionali con relativa distribuzione dei premi agli operatori più meritevoli<sup>111</sup>.

La ricchezza dei modelli della tradizione medievale e rinascimentale dei quali la città godeva era senz'altro la prima risorsa per promuovere l'attività delle botteghe specializzate dove le antiche tecniche rivivevano e davano vita anche grazie all'estro degli artisti viventi impegnati in un'azione di revival degli stili storici, a manufatti di pregio che attiravano in particolare la committenza straniera<sup>112</sup>: nel 1851 la Toscana partecipava all'Esposizione Universale di Londra con ben 118 espositori i quali proponendo le più svariate tipologie di prodotti fra ricami, porcellane e maioliche, strumenti

109 Ibidem.

110 Ibidem.

111 M. Mattolini, Gli ultimi dei Lorena. Ferdinando III e Leopoldo II, Firenze 1982, p. 86.

112 G. Gentilini, Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri, in L'idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento, atti del convegno (Firenze, 17-19 dicembre 1989), a cura di M. Bossi e L. Tonini, Firenze 1989, pp. 155-176; emblematica a tal proposito la lettera Firenze 17 marzo 38 «il sig. Santelli si è presentato dicendosi commissionato dal marchese Trivulzio di far vedere una cassetta d'avorio della quale io doveva fare la descrizione al marchese medesimo ed a lui doveva averci di ciò parlato il pittore Sig. Mussini in Milano, è questa una cassetta da lavoro in avorio antica mezzo braccio circa lunga poco meno larga tutta intagliata traforata come quelle della Cina»(AFT, Carteggi Trivulzio XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza II», fasc. «Rinuccini»).



musicali, mosaici e tessili si guadagnarono diverse medaglie e menzioni, conseguendo un altissimo numero di vendite. Proprio queste embrionali società manifatturiere spesso impegnate com'erano anche nella ricostruzione di ambienti dai connotati storicistici – si pensi alla sopracitata fortuna dello stile neogotico – avrebbero anche in seguito, nella seconda metà del secolo, trionfato alle esposizioni internazionali decretando il successo di mobilieri, ebanisti, intarsiatori fiorentini<sup>113</sup>.

Giorgio Teodoro doveva aver imparato negli anni a conoscere bene questo mondo ed i suoi attori: ne avrebbe infatti assai beneficiato quando a seguito del 1848, anno, come detto, della morte di Pierfrancesco – omaggiato dalle figlie di un bellissimo busto in marmo di Lorenzo Bartolini<sup>114</sup> – egli si preparava a soggiornare a Firenze per il disbrigo delle divisoni ereditarie trattenendosi in città più o meno ad intermittenza fino al 1852<sup>115</sup>, complice forse anche l'occupazione di diversi ambienti del palazzo di piazza S. Alessandro, trasformato in Ospedale Militare dal 1° ottobre 1848. Di fatto i Trivulzio presero dimora a Firenze in via Borgo Ognissanti avendo in affitto il secondo piano in casa del conte Ferdinando Del Benino – questi tra l'altro figurava fra i testimoni alle volontà testamentarie del Rinuccini<sup>116</sup>: il quartiere d'abitazione fu oggetto di lavori di riarredo, come attestano diverse ricevute, ma è probabile anche che alcuni interventi dovettero riguardare i mobili poi portati a Milano<sup>117</sup>.

Diversi lavori di restauro, intrapresi a partire dal 1852 in particolare sui dipinti, dovettero essere posti sotto la tutela e il coordinamento del barone Hector Garriod il cui nominativo si ritrova come intermediario in molti confessi di pagamento<sup>118</sup>. Recu-

113 C. Sisi, Congedo lorenese, in Arte e Manifattura di corte a Firenze, dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815), catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 16 maggio-5 novembre 2006), a cura di A. Giusti, Livorno 2006, pp. 50-57.

114 M.V. Cardi, Lorenzo Bartolini nel laboratorio culturale e politico della Firenze dell'Ottocento, in Lorenzo Bartolini, scultore del bello naturale, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 maggio-6 novembre 2011), a cura di F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo, Firenze 2011, pp. 23-24; ove si richiama anche il contesto degli importanti legami di committenza dello scultore con Rosa Poldi Pezzoli, sorella di Giorgio Teodoro.

115 Al 9 giugno 1852 data la richiesta del nullaosta «occorrendo al sottoscritto marchese dar posto ad alcuni affari e di prolungare il suo soggiorno in Toscana», documento in AFT, *Araldica, Trivulzio Giorgio Teodoro*, b. 47, fasc. 922, contenente anche «diverse minute di istanze del Marchese Giorgio Teodoro Trivulzio per conseguire il Passaporto all'Estero per sé e sua famiglia».

116 FBS, Archivio Trivulzio, Miscellanea Trivulzio, b. 1, fasc, 1.

117 FBS, *Archivio Trivulzio*, *Biblioteca Trivulzio*, b. 26, fasc. 1 «Documenti relativi alla contabilità per spese di casa a Firenze: confessi e conti, 1849-1852». Fra essi figurano: una nota spese di Giuseppe Pagani per risistemare mobili; 6 giugno 1853 nota spese per doratura sgabellotti antichi e restauro dei medesimi a firma Clemente Mannucci; 29 aprile 1853 conto di Ippolito Ceri e Antonio Montelatici stipettai per aver sistemato sedie e tavoli; 28 giugno 1854 a firma Giuseppe Pagani saldo spese per «riquarelare i tappeti» del quartiere posto in Borgo Ognissanti.

118 V. Damian, Sur la provenance de quelques tableaux du Musée des Beaux Arts de Chambéry: les achtas du baron Garriod chez le marquis Rinuccini à Florance, in Seicento: la peinture italienne du XVIIe siècle et la France, Paris 1990, pp. 339-347; L. Giacomelli, Hector de Garriod (1803–1883): a marchand amateur in Risorgimento Italy, "Journal of the History of Collections", 2021, all'indirizzo https://doi.org/10.1093/jhc/fhab007.

RELAZIONI LETTERARIE E ARTISTICHE MILANO-FIRENZE 355

ANNALI 2021.indd 355 (4) 07/02/22 11:53







perato agli studi da Luca Giacomelli abbastanza recentemente, il marchand amateur dovette essere davvero parte attiva della vita artistica della città – ove era giunto dalla Savoia nel 1835 – nei decenni centrali del secolo dispiegando la sua attività di conoscitore, collezionista e rivenditore, in stretti rapporti come Anatole Demidoff, Pietro Benvenuti, Lorenzo Bartolini, con studiosi come Gaetano Milanesi e Carlo Pini, ma anche con i conoscitori ed agenti stranieri regolarmente in visita in città come Gustav Friedrich Waagen, oltre ai già menzionati Mundler e Eastlake. Garriod inoltre com'è noto fu un importante acquirente all'asta Rinuccini del 1852 presso la quale comprò più di quaranta dipinti della scuola fiorentina per farne il nucleo più rilevante di pittura italiana al museo di Chambéry, che così contribuiva a fondare. I nomi che emergono tra i conti dei confessi sono quelli di Ugo Baldi<sup>119</sup>, del corniciaio Ranieri Bardi<sup>120</sup>, di Francesco Acciaj<sup>121</sup>, dell'indoratore Giovanni Bisoni al quale ultimo spettava la «doratura di una cornice a tabernacolo gotico con sei colonne archetti e altri intagli, tutto brunito e granito, i fondicini ove sono i bassorilievi e dato la patina e fatto i dentelli e altri fondicini rossi e celeste, con più ammannito i fondi della pittura e dorato...»<sup>122</sup> – davvero un piccolo capolavoro.

119 FBS, *Archivio Trivulzio*, *Miscellanea Trivulzio*, b. 1, fasc, 1 «confesso di pagamento Firenze 30 settembre 1852 Francesconi cento che paga di commissione del sig. Garriod per il restauro di un quadro della scuola di Fra Angelico rappresentante l'Incoronazione della Vergine da me eseguito Ugo Baldi»; «Restauri fatti da Ugo Baldi per il sig.re marchese Trivulzio/ un quadro rappresentante la Madonna e il Bambino Gesù del Ghirlandajo Francesconi 70/ Trittico rappresentante la nascita di San Giovanni di Ansano di Pietro Francesconi 30/Un tabernacolo rappresentante la Crocifissione dipinto in fondo dorato della scuola di Orcagna Francesconi 20/ Altro Tabernacolo rappresentante la Madonna e il divin Figlio circondata da Angioli e Santi Francesconi 4/ Totale Francesconi 124/ Adì 18 nov 1852 a firma Ugo Baldi».

120 Ivi, «L'ill.mo sig. marchese Trivulzi per lavori fatti per ordine dell'ill.mo sig. Barone Garriod da me Ranieri Bardi/ 1852 novembre/ Per avere fatto una cornice per il quadro del Ghirlandaio eseguita in legno ed ornamenti intagliata in buon stile [...] Francesconi 106.13.4».

121 FBS, *Biblioteca Trivulzio*, b. 26, fasc. 1, Contabilità per spese di casa a Firenze: confessi e conti, 1849- 1852. «Nota per il sig. M.se Trivulzio a Francesco Acciaj/ Per n. 3 quadri restaurati che 1° rappresenta il ritratto di Michel Angiolo, 2° Sacra famiglia da Michel Angiolo, 3° S. Giovanni Francesconi 20/ Adi 25 giugno 1852 lo sottoscritto ho ricevuto il saldo della sudeta nota Francesco Acciaj/ da rimborsarsi a Michele Fray/ firma G. Trivulzio»; «Conto dell'ill.mo sig. marchese Giorgio Trivulzio con Francesco Acciaj restauratore dei pitture/ per restauro d'un quadro in tavola rappresentante la Madonna, Bambino, S. Giovanni e diversi Angioli/ Francesconi 50»; «Firenze lì 9 dicembre 1853 sono Francesconi quaranta pari a Lire toscane 266.13.4 che ricevo io sottoscritto dall'ill.mo Sig. marchese Giorgio Teodoro Trivulzio di Milano e per esso dal sig. Giovanni Mosell cassiere dei nobili signori eredi Rinnucccini e tanti mi paga per onorario del restauro fatto ad un quadro del medesimo marchese rappresentante la Madonna col Divin Figlio con Angeli in fede Francesco Acciaj»; «conto dell'ill.mo sig. marchese Giorgio Trivulzio con Francesco Acciaj restauratore dei pitture per restauro quadro in tavola rappresentante la Madonna Bambino S. Giovanni e diversi Angioli Francesconi 50»; «Firenze 9 dic 1853 Francesco Acciaj 266.13.4 per onorario del restauro fatto ad un quadro del medesimo marchese rappresentante la Madonna Col Divin Figlio con Angeli».

122 *Ibidem*, «Conto dell'ill.mo sig. Barone Garriod dare a Giovanni Bisoni doratore quanto a presso/ adi 27 settembre 1852 [...] Francesconi 21/ visto e approvato Francesconi 20/ B Garriod».





1. Andrea Piazza, Ritratto di Marianna Trivulzio Rinuccini, miniatura su avorio, 1830 circa, cm 15.60  $\times$  17, Milano, collezione privata







2a-b-c. Enea Bignami, disegni a mano libera su lettere inviate a Marianna Rinuccini Trivulzio, inchiostro su carta, in AFT, carteggi XIX secolo, b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza-I»





358 ALESSANDRA SQUIZZATO



- 3. Medaglia raffigurante Alamanno Rinuccini, «Nustri del.», «Cecchi sculp.», stampa all'acquaforte su carta, in ASC-BT, Triv. ATL.312
- 4. Parete d'esposizione della Sala II alla Mostra di Ritratti del Settecento, Milano, Palazzo della Permanente, 3 marzo 1910; al centro della parete Angelika Kaufmann, Ritratto della marchesa Teresa de' Bardi Rinuccini, 1787

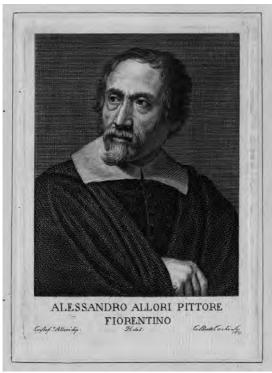








5a-b. Cristofano Allori, Ritratto di Alessandro Allori, secondo decennio del XVII secolo, olio su tela, Milano, collezione privata; corrispondente tavola incisa da G.B Cecchi, appartenente alla Serie degli Uomini più illustri nella pittura, scultura, e architettura, con loro elogi e ritratti pubblicata a Firenze negli anni 1769-1775



360 ALESSANDRA SQUIZZATO





6. Schizzo a penna di mano di Pierfrancesco Rinuccini raffigurante una pace, su lettera inviata a Giorgio Teodoro Trivulzio il 13 febbraio 1845, in AFT, Carteggi XIX sec., b. «Rinuccini Marianna-Corrispondenza-I»

RELAZIONI LETTERARIE E ARTISTICHE MILANO-FIRENZE 361





# PER UNA RICONSIDERAZIONE DI LODOVICO POGLIAGHI ORNATISTA E MUSEOLOGO\*

Silvia Zatta

Lodovico Pogliaghi (Milano 1857-Varese 1950) fu uno scultore e decoratore dallo straordinario profilo creativo, ma anche un eclettico collezionista su cui la critica si è ancora oggi poco soffermata<sup>1</sup>.

Se è più noto il suo ruolo quale scultore – soprattutto dei portali del duomo di Milano – e come creatore di una casa museo, meno nota è la sua figura di ornatista, museologo e conoscitore che si ricava dalle fonti archivistiche². Preziosissimo, e in gran parte ancora da esplorare, è un *corpus* di numerosi album di disegni e schizzi del maestro che, solo parzialmente catalogati, da pochi anni sono custoditi alla Biblioteca Ambrosiana di Milano e che riuniscono l'immensa produzione di questo artista. Suddivisi per soggetto, ma senza riferimenti precisi ad uno specifico progetto, i disegni sono una fonte che aiuta a far luce sul suo ruolo di ornatista.

Recente è la ricerca che in particolare si è focalizzata sulle decorazioni destinate al Museo Poldi Pezzoli di Milano. Durante la sua lunga attività Pogliaghi ebbe ripetuti contatti con il museo, partecipando sia alla genesi, sia all'evoluzione e alla ricostruzione dello stesso. Trampolino di lancio per la sua proficua carriera, il Poldi Pezzoli sarà un'impresa indimenticabile che ne caratterizzerà per tutta la vita il gusto artistico e collezionistico. Sono quattro gli aspetti fondamentali che documentano il suo forte legame con l'istituzione milanese e che lo vedono coinvolto secondo vesti differenti: gli esordi come raffinato decoratore nel *Salone dorato* tra il 1875 e il 1880, il ruolo di consigliere della Fondazione Artistica attivo per gli acquisti e gli allestimenti dal 1898 al 1914, l'influenza che il museo esercitò per la creazione di una sua casa museo e il coinvolgimento nella ricostruzione postbellica nel 1949.

ANNALI 2021.indd 363 07/02/22 11:53

PER UNA RICONSIDERAZIONE DI LODOVICO POGLIAGHI 363





<sup>&</sup>lt;sup>\*</sup> Questo articolo riporta le novità più salienti su Pogliaghi emerse dalla tesi di specializzazione di S. Zatta, Lodovico Pogliaghi e il Museo Poldi Pezzoli, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore L. Galli, a.a. 2015-2016. Si ringrazia Lavinia Galli, curatrice del Museo Poldi Pezzoli.

<sup>1</sup> P. Bosio, ad vocem *Pogliaghi, Lodovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIV, Roma 2015, p. 502; E. Lissoni, *La storia illustrata. Lodovico Pogliaghi tra accademia e modernità (1857-1950)*, tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, tutor L. Caramel, a.a. 2008-2009.

<sup>2</sup> Dopo un lungo periodo di oblio, compaiono brevi citazioni delle sue prime grandi imprese decorative nei cataloghi di tre mostre che evidenziano un rinnovato interesse per la sua produzione grafica, indagata attraverso l'analisi di schizzi e disegni preparatori provenienti principalmente da collezioni private (*Lodovico Pogliaghi per Milano. La genesi delle sue opere*, Milano 2011, p. 41; *Studiando Lodovico Pogliaghi*, catalogo della mostra [Varese, Galleria Ghiggini 1822, 23 marzo-18 aprile 2007], a cura di C. Palumbo, Galliate Lombardo 2007, p. 46; *Lodovico Pogliaghi. L'Accademia e l'invenzione*, catalogo della mostra [Varese, Sala Veratti, 9 febbraio-31 marzo 1997], a cura di F. Gualdoni e R. Prina, Varese 1997, pp. 12, 87).



### 1. Decoratore a casa Poldi Pezzoli con Giuseppe Bertini

Il giovanissimo Pogliaghi, iscrittosi a Brera nel 1872, si distinse ben presto per bravura in campo decorativo, tanto che Giuseppe Bertini, suo docente di pittura in Accademia che stava realizzando per il collezionista un'eclettica casa destinata ad ospitare le sue collezioni, lo coinvolse – ancora studente – come decoratore nella progettazione del *Salone dorato* per Gian Giacomo Poldi Pezzoli. Le campagne fotografiche ottocentesche ci mostrano l'aspetto originario del *Salone* (fig. 1), magnifico ambiente dall'allestimento storicista progettato «nello stile del Rinascimento» tra il 1875 e il 1880<sup>4</sup> e decorato con dipinti di Giuseppe Bertini; mentre inediti documenti d'archivio, schizzi e bozzetti preparatori ci aiutano ad attribuirgli con sicurezza la progettazione di numerosi elementi decorativi<sup>5</sup>.

Nel prezioso Fondo Lodovico Pogliaghi della Biblioteca Ambrosiana si conserva un conto in minuta dell'artista a Gian Giacomo Poldi Pezzoli che permette di conoscere gli interventi a lui ascrivibili con certezza<sup>6</sup>: il giovane Lodovico si occupò della progettazione degli ornati del soffitto a cassettoni, a rosette, e delle relative mensole intagliate; progettò la grande serliana in stile rinascimentale e i capitelli dell'arcata ad esso attigua; egli eseguì il progetto per la balconata esterna alla grande finestra, di cui disegnò la cancellata bronzea e anche la mensola di sostegno, dirigendone i lavori di realizzazione; si occupò ancora del disegno di un motivo decorativo a grottesca per l'intarsio del pavimento, che presentava delle rosette angolari e un'iscrizione entro nastri con le inziali di Gian Giacomo Poldi Pezzoli; infine realizzò il disegno delle decorazioni attorno al camino, sempre a rosette e con palmette angolari. La paternità delle opere elencate è avvalorata dalla prima guida del museo, curata da Bertini<sup>7</sup>.

Nei raccoglitori del *Fondo Pogliaghi* si trovano numerosi disegni su carta di Lodovico riconducibili al Museo Poldi Pezzoli, dallo schizzo di getto al bozzetto più rifinito, tre dei quali sicuramente realizzati per l'ornamentazione della *Sala d'oro*. Il disegno a matita (inv. 1180 del raccoglitore 10; fig. 2), uno schizzo di ornati all'antica eseguito

- 3 Archivio Museo Poldi Pezzoli [AMPP], faldone 33/a, Descrizione dei locali che fanno parte della Fondazione Artistica Poldi-Pezzoli, s.l., s.d. [1883 circa], p. 10.
  - 4 Si vedano i rendiconti di spesa in AMPP, faldone 14/a e faldone 33/a.
- 5 Si ringraziano Annalisa Zanni ed Elena Fontana per la consultazione dei fondi d'archivio del Museo Poldi Pezzoli e della Biblioteca Ambrosiana.
- 6 Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana [BA], Fondo Lodovico Pogliaghi, scatola 6, cart. Collezione Poldi Pezzoli in Milano I, Lavori di progettazione e decorazione eseguiti da Lodovico Pogliaghi per l'allestimento del Salone dorato su commissione di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, con i relativi costi e il costo totale, s.l., s.d [post 1875]. Per questi interventi Pogliaghi ricevette settecento lire.
- 7 I disegni di ornato realizzati da Pogliaghi furono quindi tradotti in diversi materiali legno, marmo, bronzo, stucco, cartapesta da altre maestranze, primi tra tutti il bronzista ed ebanista Giuseppe Speluzzi e l'intagliatore Pietro Zaneletti (S. Zatta, Lodovico Pogliaghi e il Museo Poldi Pezzoli, tesi di specializzazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore L. Galli, a.a. 2015-2016, pp. 13-14; A. Mottola Molfino, Storia del Museo, in Museo Poldi Pezzoli. Dipinti, Milano 1982, pp. 18-19; Fondazione Artistica Poldi Pezzoli. Catalogo generale, a cura di G. Bertini, Milano 1881, pp. 14-15).

364 SILVIA ZATTA



a matita su un consunto foglio a righe, raffigura quattro motivi ornamentali della sala che trovano conferme nelle prime descrizioni museali e nell'analisi di alcune fotografie del Salone scattate da Montabone tra il 1876 e il 1883: due motivi a palmette, di cui uno destinato alla decorazione del camino e l'altro eseguito per la fascia a grottesca della pavimentazione; un putto con coda desinente a tralcio, che può essere messo in relazione agli ornati del fregio sopra al camino, della cancellata esterna e dei coronamenti alle aperture verso la Sala gialla; un disegno di un capitello, che trova riscontri puntuali in un capitello bronzeo del finestrone (fig. 3).

Fernanda Wittgens, che durante la ricostruzione del museo raccolse insieme a Reggiori la testimonianza di Pogliaghi di come si presentasse il Salone prima dei bombardamenti della Seconda guerra mondiale, scrisse che l'artista progettò anche i rivestimenti bronzei alla base delle colonne del finestrone<sup>8</sup>: tale testimonianza è corroborata da inedite foto proprio delle basi bronzee delle colonne recuperate in Archivio Alinari (fig. 4) e a lui attribuite anche dall'archivio fotografico. Ricchi di candelabre all'antica, i bronzi sembrano ispirati - come mi suggerisce Lavinia Galli - al mausoleo Martinengo di Gasparo Cairano (oggi Brescia, Museo di Santa Giulia) risalente al primo ventennio del Cinquecento. A questa impresa deve essere ricondotto un bozzetto (inv. 1236) a matita e carboncino chiaroscurato con delfini, fogliame e cartiglio quadrangolare (fig. 5).

#### 2. L'aiuto nella ricostruzione del Museo Poldi Pezzoli

Uno degli ultimi bombardamenti avvenuto nella notte tra il 13 e il 14 agosto 1943 provocò incendi in tutti i musei milanesi. Nonostante a partire dal 1940 fossero già state sfollate dal Museo Poldi Pezzoli le raccolte, le porte e gli infissi che si potevano trasportare, le decorazioni fisse e gli arredi non asportabili come stucchi, tappezzerie e intagli andarono totalmente perduti, bruciando insieme al loro grande passato. In lacrime i fedelissimi del museo, tra i quali l'ormai anziano Pogliaghi, il custode, il segretario dell'Accademia di Brera, che giunsero la mattina dopo il bombardamento in mezzo alle rovine<sup>9</sup>. L'ambiente meno danneggiato del museo risultò il Gabinetto dantesco, ma l'Armeria e il Salone furono totalmente distrutti. Inoltre, negli anni seguenti vennero sottratti dalle truppe tedesche o rubati dalle macerie dell'edificio tessuti, oreficerie, porcellane, armi, dipinti ed elementi bronzei di grosse dimensioni come la maestosa cancellata del Salone<sup>10</sup>. La ricostruzione fu molto difficile e non immediata perché oltre

PER UNA RICONSIDERAZIONE DI LODOVICO POGLIAGHI 365

ANNALL 2021 indd 365 07/02/22 11:53







<sup>8</sup> Si vedano la denuncia di furto del 14 febbraio 1944 in AMPP, faldone 30 e BA, Fondo Lodovico Pogliaghi, scatola 6, cart. Collezione Poldi Pezzoli in Milano I, Lettera di Fernanda Wittgens a Lodovico Pogliaghi, Milano, 16 marzo 1949 (Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. [vedi nota 7], pp. 29, 120, 197).

<sup>9</sup> Ivi, p. 115; Mottola Molfino, Storia del Museo, cit. (vedi nota 7), p. 40.

<sup>10</sup> L. Galli, Le vicende del Museo Poldi Pezzoli durante la Seconda Guerra Mondiale, in Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mon-



al disastro provocato dai bombardamenti, mancavano contributi per la ricostruzione e il museo era in condizioni finanziarie già gravi prima della guerra. Nel 1946 Ettore Modigliani tornò a ricoprire il ruolo di sopraintendente e grazie alla tenace Fernanda Wittgens si prodigò per la ricostruzione del museo «dove era e come era»<sup>11</sup>. Modigliani volle accanto a sé Pogliaghi, probabilmente già dal 1947, utilizzandolo come testimone dell'aspetto originario del museo, poiché avendoci lavorato come decoratore e consigliere per molti anni, l'anziano maestro avrebbe potuto guidare un ripristino il più possibile fedele al suo aspetto primordiale.

Nel 1949 della ricostruzione venne incaricato l'architetto Ferdinando Reggiori, che recuperò il nucleo centrale dell'edificio, dove i resti lo consentirono: lo *Scalone*, la *Sala rococ*ò, la *Sala nera*, il *Gabinetto dantesco*. La linea guida fu quella di ricreare un allestimento sulla falsariga di quello originario più alleggerito nelle decorazioni. Tra aprile e luglio del 1949 Reggiori racconta che Lodovico fu chiamato a indirizzare «nel più scrupoloso ripristino» la ricostruzione delle sue opere d'esordio per il *Salone*, a partire dal finestrone palladiano.

L'artista contribuì in maniera determinante alla riedificazione: cercò di recuperare tra la moltitudine di carte e schizzi delle abitazioni di Varese e Milano i progetti giovanili eseguiti, andò spesso a seguire le operazioni di ricostruzione sul campo nonostante l'età avanzata e accolse di frequente l'architetto a Santa Maria del Monte per fornire ulteriori suggerimenti sui lavori e raccontare aneddoti sul museo e sul suo proprietario. Purtroppo non riuscì a vedere la riapertura, avvenuta nel dicembre del 1951<sup>13</sup>.

Il criterio guida di Reggiori fu quello di non eccedere nel replicare modernamente le perdute decorazioni – nonostante questo fosse il desiderio dell'anziano artista – ma di aggiornare gli ambienti con uno stile più attuale, utilizzando comunque marmi e materiali preziosi.

Il Salone venne rivestito di stoffa damascata moderna, meno ornata di quella antica; la pavimentazione venne rifatta lignea, con una decorazione a losanga bicroma, e vi venne posto in posizione centrale il grande tappeto persiano di caccia; un camino dalle forme semplici prestato dai Musei Civici del Castello andò a sostituire quello perduto; la serliana fu ricreata con marmi policromi, ma non furono realizzati i raffinati rivestimenti bronzei delle colonne, nonostante Pogliaghi si fosse offerto di rilavorarci. Il

diale, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009-21 marzo 2010), a cura di C. Ghibaudi, Milano 2009, p. 126.

366 SILVIA ZATTA

<sup>11</sup> Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), p. 116; Mottola Molfino, Storia del Museo, cit. (vedi nota 7), p. 41. I numerosi documenti che narrano le vicende della ricostruzione sono conservati in AMPP, faldone Storia della distruzione nel 1943 e della ricostruzione del Museo Poldi Pezzoli.

<sup>12</sup> Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), p. 119; F. Reggiori, Nel cantiere del Poldi Pezzoli, in Lodovico Pogliaghi, a cura del Comitato per le onoranze, presentazione di A. Marazza, note critiche e biografiche di U. Nebbia, Milano 1959, p. 179.

<sup>13</sup> Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), p. 120; Reggiori, Nel cantiere del Poldi Pezzoli, cit. (vedi nota 12), p. 180.



soffitto venne ricreato a cassettoni e accolse al centro novantotto tavolette decorative del tardo XV secolo provenienti da Palazzo Vimercati di Crema<sup>14</sup>.

### 3. Consigliere della Fondazione Artistica Poldi Pezzoli

Alla morte di Giuseppe Bertini diventò presidente della Fondazione Artistica l'architetto, docente e restauratore Camillo Boito (1836-1914), autore di un vero e proprio ammodernamento del museo avvenuto tra il 1898 e il 1914 secondo i mutati gusti dell'epoca; il nuovo responsabile inaugurò una direzione collegiale con la creazione di una commissione consultiva finalizzata all'incremento e al riordino delle collezioni, nominando suoi consiglieri artisti, collezionisti e storici, il cui nucleo originario era composto da Lodovico Pogliaghi, Carlo Ermes Visconti, Gustavo Frizzoni, Giulio Carotti e Aldo Noseda, cui si aggiunsero negli anni altre importanti personalità artistiche e politiche<sup>15</sup>. Il nome di Lodovico Pogliaghi compare ripetutamente nei verbali delle adunanze della commissione in relazione agli allestimenti, alle operazioni di restauro e soprattutto all'acquisto di opere d'arte, che comprava spesso personalmente per conto del museo o di cui realizzava verifiche di autenticità.

Boito rinnovò profondamente l'allestimento museale con il supporto dei consiglieri aumentando lo spazio espositivo per diradare e valorizzare maggiormente le collezioni, migliorando l'illuminazione, esponendo i dipinti per scuole ed epoche e armonizzando le sale<sup>16</sup>. Una delle azioni più incisive della sua direzione fu la trasformazione della camera da letto di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, progettata tra il 1851 e 1853 da Giuseppe Ripamonti, nella sala dei vetri di Murano, per valorizzare la collezione ammassata nello *Studiolo dantesco*. Durante un acceso dibattito, Pogliaghi si schierò a favore dello spostamento del monumentale letto intagliato da Ripamonti al piano terreno, e abbozzò fin dal 1898 dei progetti di modifica dell'allestimento museale, perché avendo conosciuto Gian Giacomo Poldi Pezzoli sapeva che il padrone di casa aveva già intenzione di modificarne la disposizione<sup>17</sup>. Lo scultore intervenne insieme a Noseda

PER UNA RICONSIDERAZIONE DI LODOVICO POGLIAGHI 367

ANNALI 2021 indd 367 (7/02/22 11:53





<sup>14</sup> Invv. 4380-4477, acquistate nel 1947; questa scelta potrebbe essere stata suggerita da Pogliaghi, perché nella casa di Santa Maria del Monte anche l'artista aveva delle tavolette quattrocentesche da soffitto (Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. [vedi nota 7], pp. 104, 121; La vita-le opere-la casa-le raccolte di Lodovico Pogliaghi, a cura della Fondazione Lodovico Pogliaghi, Santa Maria del Sacro Monte Varese 1955, p. 40).

<sup>15</sup> Carlo Bazzero, Corrado Ricci, Luigi Cavenaghi, Giulio Pisa, Bassano Gabba, Emilio Visconti Venosta, Guido Cagnola (Zatta, *Lodovico Pogliaghi*, cit. [vedi nota 7], pp. 42-43).

<sup>16</sup> F. Manoli, Camillo Boito direttore del Museo Poldi Pezzoli, in Camillo Boito Moderno, a cura di S. Scarrocchia, I, Fano 2018, pp. 63-76; Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), p. 43; Il Misovulgo [A. Noseda], Il nuovo assetto del Museo Poldi-Pezzoli a Milano, "Arte Italiana Decorativa e Industriale", IX, 1, 1900, pp. 3-9.

<sup>17</sup> AMPP, faldone 32, Verbale del 6 dicembre 1898; i regesti delle adunanze cui prese parte Pogliaghi sono trascritti in Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), e in S. Passer, Vicende del museo Poldi Pezzoli di Milano tra Otto e Novecento. Allestimenti e museologia di Giuseppe Bertini (1852-1898) e di Camillo



e Frizzoni nel nuovo ordinamento dei quadri, si occupò del restauro dell'armeria con Cavenaghi e si dimostrò ancora favorevole alle innovazioni museografiche nell'appoggiare numerose proposte a scopo didattico e divulgativo: collocare i cartellini sotto ai quadri; pubblicare un doppio catalogo, uno scientifico e uno più popolare; abbassare il costo d'ingresso al museo durante i giorni festivi; realizzare campagne fotografiche e pubblicitarie; installare la luce elettrica per migliorare la fruibilità dei pezzi<sup>18</sup>.

Sin dal 1899 Lodovico iniziò ad acquistare arti decorative, da sempre tratto distintivo del museo rispetto alle collezioni pubbliche milanesi: comprò con Noseda sedici vetri per mille lire dall'antiquaria Nina Brianzi<sup>19</sup> e nel 1900 acquistò la splendida fiasca in vetro calcedonio di fine Seicento (inv. 1380) da Giuseppe Sanquirico per sole quarantacinque lire<sup>20</sup>. Nel 1906 furono acquistati dal museo altri tredici vetri per tremila lire, scelti da Aldo Noseda nella Galleria Sangiorgi di Roma, questa volta riconoscibili grazie alle accurate descrizioni, di cui Pogliaghi confermò l'autenticità<sup>21</sup>. Pezzo più importante del lotto fu la brocca veneziana del primo Seicento in vetro verde arricchita da decori in foglia d'oro (inv. 1244), pagata settecentocinquanta lire<sup>22</sup>.

Le proposte di acquisto di Pogliaghi decrebbero di incisività nel periodo 1908-1910 quando molte sue iniziative vennero rifiutate. In questo frangente si inserisce anche il caso di una *Madonna con il Bambino* in stucco policromo di cui si conserva una fotografia in bianco e nero, acquistata dall'antiquario Sangiorgi il 14 maggio 1910 per tremiladuecentocinquanta lire nonostante ne fosse stata fin da subito messa in discussione l'autenticità; risulterà un falso di cui nemmeno Pogliaghi si accorse in principio e in quanto tale sarà restituita due anni dopo. Grazie all'intervento di mediazione di Lodovico, essa verrà scambiata con il candeliere rinascimentale di fattura italiana in bronzo dorato (inv. 539)<sup>23</sup>.

Al 13 maggio 1913 si data l'ultima proposta di Pogliaghi, quella di acquistare una vetrina per esporre i pizzi nella sala terrena che, sebbene appoggiata, venne rimandata a un momento di maggior disponibilità economica del museo perché erano ancora in

Boito (1836-1914), tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, relatore A. Squizzato, a.a. 2015-2016, pp. 92-111.

18 AMPP, faldone 32, *Verbale del 5 novembre 1899*; Zatta, *Lodovico Pogliaghi*, cit. (vedi nota 7), pp. 44-46. 19 AMPP, faldone 32, *Verbale dell'11 marzo 1900*. Dei vetri non esiste una distinta che ne renda possibile l'identificazione.

20 Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), pp. 46, 155; la ricevuta è contenuta in AMPP, faldone 14/a.

21 Grazie alla distinta e alla loro bolla di spedizione è possibile riconoscerli come segue: il cucchiaio (inv. 1161), il piatto circolare (inv. 1196), la coppa a basso piede con stemma (inv. 1195), la scarpa in vetro e lattimo (inv. 1162), il vasetto *Kuttrolf* (inv. 1205), il bicchiere a sifone (inv. 1240), il calice a *flûte* (inv. 1169), il vasetto biansato (inv. 1369), il vaso decorativo (inv. 1244), i boccali da birra a forma di stivale (invv. 1183 e 1171), il piatto da parata (inv. 1163) e la coppa con piede (inv. 1164). Il vetro in regalo è identificabile con il vaso ornamentale a due anse di forma classicheggiante (inv. 1167) (Zatta, *Lodovico Pogliaghi*, cit. [vedi nota 7], pp. 54-67).

22 Ivi, p. 62; E. Roffia, M. Mariacher, Vetri, in Museo Poldi Pezzoli. Ceramiche, vetri, mobili, arredi, Milano 1983, p. 180, n. 116.

23 AMPP, faldone 32, Verbale del 4 maggio 1912; Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), pp. 74-77, 175.

368 SILVIA ZATTA



corso le trattative per l'acquisto delle tavole di Gualdo Tadino<sup>24</sup>. In seguito alla morte di Boito, Pogliaghi smise di prendere parte alle adunanze della commissione e molti dei vecchi consiglieri scomparvero.

Riassumendo, dai verbali delle riunioni emerge Pogliaghi come consigliere sempre presente e sostenitore della nuova linea museografica dettata da Boito, ma ancor di più va sottolineato il suo ruolo di conoscitore e antiquario, specializzato in acquisti e perizie di oggetti di arti applicate, soprattutto di vetri. Peraltro, durante il periodo in cui fece parte della Fondazione Artistica, egli fu attivo per gli acquisti e gli allestimenti di altre importanti realtà museali: i musei artistico e archeologico di Milano, il Museo del Teatro alla Scala e il Museo del Santuario di Santa Maria del Monte sopra Varese<sup>25</sup>.

## 4. Il Poldi Pezzoli come fonte d'ispirazione per la sua casa museo

Dal 1885 Pogliaghi iniziò ad acquistare un piccolo rustico montano e dei terreni a Santa Maria del Monte sopra Varese per costruirsi una pregevole villa padronale, rimasta incompiuta, che egli utilizzò come laboratorio artistico e abitazione in età matura. La grande casa in stile eclettico, a cinque piani, inserita in un vasto parco disseminato di reperti e sculture, fu anche luogo in cui l'artista ripose molte riproduzioni di opere eseguite personalmente per la grande committenza e un'eterogenea collezione di circa duemila pezzi tra cui dipinti, libri, sculture e arti applicate. Modello ispiratore per questo progetto fu senza dubbio casa Poldi Pezzoli, sia per alcuni specifici elementi decorativi sia soprattutto per l'idea di una casa museo ispirata a diversi stili del passato.

Un riferimento puntuale è per esempio il fregio in stile classicista che sovrasta il portale dell'ingresso principale, che presenta un ritratto in conchiglia retto da due figure mitologiche con corpi desinenti a tralci, particolare che ricorda gli ornati da lui eseguiti nel Salone dorato del Poldi Pezzoli (e lo schizzo inv. 1180 del Fondo Pogliaghi).

I frammenti archeologici murati nelle pareti e la varietà dei modelli stilistici d'ispirazione della casa riflettono un gusto profondamente eclettico che si ritrova anche all'interno della villa. Il piano terra venne destinato all'esposizione delle collezioni e delle proprie creazioni artistiche, entro sale denominate a seconda del loro contenuto principale con allestimenti compositi: la Sala della Madonna o delle raccolte, la Piccola biblioteca antica, la Sala rossa, la Galleria dorata, l'Esedra dei marmi, l'Atelier dell'artista. Il primo piano fu adibito a uso privato abitativo, ma accolse parte della collezione di tessuti, mobili antichi e oggetti orientali, prevalentemente riposti nella camera da letto. Il sotterraneo venne principalmente riservato ad abitazione invernale e a deposito di frammenti architettonici e scultorei<sup>26</sup>.

PER UNA RICONSIDERAZIONE DI LODOVICO POGLIAGHI 369

ANNALL 2021 indd 369





07/02/22 11:53

<sup>24</sup> AMPP, faldone 32, Verbale del 13 maggio 1913; Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), p. 80. 25 Ivi, p. 82.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 84, 86-87.



Alcune fotografie degli interni scattate tra gli anni trenta e quaranta del Novecento rivelano un gusto fortemente scenografico nella disposizione delle opere, spesso esposte con tessuti e tappeti posti verticalmente dietro di esse come se fossero delle quinte teatrali, altra caratteristica che rimanda al Museo Poldi Pezzoli, ma anche al Museo Mariano Fortuny di Venezia<sup>27</sup>. Vi sono ulteriori riferimenti all'allestimento del museo milanese, specie nella *Sala delle raccolte* e nella *Sala rossa*: soffitti a cassettoni, di cui quello della *Sala della Madonna* con le iniziali dell'artista "LP", che ricordano la «leggenda in acero G. Poldi» <sup>28</sup> intagliata nel pavimento del *Salone dorato*; tappezzerie colorate; stucchi e fregi decorativi di gusto rinascimentale con putti e festoni<sup>29</sup>.

Gran parte della collezione di arti applicate era esposta originariamente nelle *boiseries* della *Sala rossa* e comprendeva oreficerie, arredi liturgici, avori, oggetti d'arte orientale, armi antiche e vetri di Murano, questi ultimi oggi in parte esposti nel *Rusti-co*<sup>30</sup>. Per quanto riguarda le collezioni, la passione per l'arte orientale e per i tessuti si ritrova anche al Museo Fortuny e nella collezione di Aldo Noseda<sup>31</sup>, ma l'interesse per le armi antiche e per i vetri richiama nuovamente il Museo Poldi Pezzoli.

La raffinata collezione di vetri Pogliaghi è costituita da ben centottanta pezzi che presentano numerose analogie stilistiche e di provenienza con i vetri Poldi Pezzoli: durante la sua attività di consigliere Lodovico acquistava infatti i pezzi per il museo milanese e per sé stesso, andando a costituirsi pian piano una collezione affine. Significative sono le corrispondenze stilistiche tra sei preziosi vasi in vetro azzurro e verde con montature in bronzo dorato, di cui due in collezione Poldi Pezzoli (invv. 1225/1226), due in collezione Pogliaghi e due comprati dall'artista per il Castello Sforzesco<sup>32</sup>.

Il Museo Poldi Pezzoli, infine, rappresentò la sua fonte d'ispirazione principale anche per la gestione, per la creazione di un ente morale. Già nel 1937 Pogliaghi donò la casa di Varese insieme alla collezione d'arte alla Santa Sede, poi passate alla Biblioteca Ambrosiana, ma ne mantenne l'usufrutto; i numerosi testamenti che fece mostrano la sua grande preoccupazione per la destinazione dei beni acquisiti dopo la donazione<sup>33</sup>. In ultimo, lo scultore confermò la proprietà all'istituzione milanese e formalizzò l'idea di istituire una fondazione a lui intitolata per coadiuvarla nella gestione

370 SILVIA ZATTA

<sup>27</sup> Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), pp. 96, 99.

<sup>28</sup> AMPP, Descrizione dei locali, cit. (vedi nota 3), p. 11.

<sup>29</sup> Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), p. 89.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 90, 106; Lodovico Pogliaghi. L'accademia e l'invenzione, cit. (vedi nota 2), p. 98.

<sup>31</sup> Che andò all'asta nel 1929 presso la Galleria Pesaro di Milano (Zatta, *Lodovico Pogliaghi*, cit. [vedi nota 7], p. 112).

<sup>32</sup> I vasi medicei Pogliaghi e quelli identici del Castello provenivano tutti dalla cappella Borghese in Santa Maria Maggiore (Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. [vedi nota 7], pp. 107-110; M.G. Diani, C. Tonini, La collezione dei vetri, in Casa Museo Lodovico Pogliaghi, Busto Arsizio 2015, p. 84; C. Tonini, Vasi in vetro verde per la cappella Paolina in S. Maria Maggiore a Roma: Note sulla vetraria medicea, "Journal of glass studies", 53, 2011, pp. 145-147).

<sup>33</sup> I testamenti, raccolti in BA, Fondo Lodovico Pogliaghi, scatola 14, cart. Testamento I, sono trascritti in Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7).



dei beni, occupandosi della loro manutenzione e dell'incremento delle raccolte attraverso la creazione di un consiglio composto da cultori d'arte e un rappresentante della famiglia, la nipote Vera Pogliaghi; a differenza di Gian Giacomo, Lodovico non volle destinare al pubblico la propria collezione, ma solo «agli studiosi e amanti dell'arte»<sup>34</sup>.

34 Zatta, Lodovico Pogliaghi, cit. (vedi nota 7), p. 103; E. Fontana, Una vita per l'arte, in Casa Museo Lodovico Pogliaghi, Busto Arsizio 2015, p. 13.

PER UNA RICONSIDERAZIONE DI LODOVICO POGLIAGHI 371

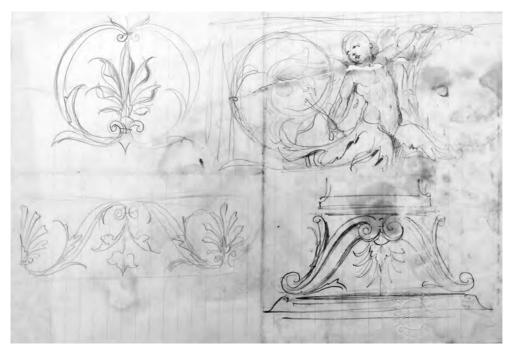




1. Museo Poldi Pezzoli, Salone dorato, 1900 circa (© Museo Poldi Pezzoli)







2. Lodovico Pogliaghi, *Studio per le decorazioni del Salone dorato del Museo Poldi Pezzoli*, 1875-1876, matita su carta, 310 × 210 mm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Fondo Lodovico Pogliaghi, raccoglitore 10, inv. 1180 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio)





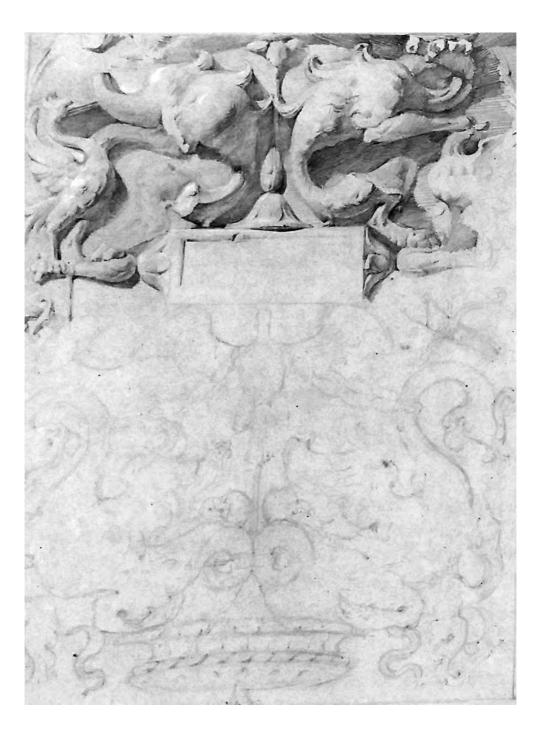


- 3. Lodovico Pogliaghi, Capitello per il Salone dorato del Museo Poldi Pezzoli, 1876-1877, Milano, Museo Poldi Pezzoli (© Museo Poldi Pezzoli)
- 4. Lodovico Pogliaghi, Basi delle colonne del finestrone del Salone dorato, 1876-1877, già Milano, Museo Poldi Pezzoli (Foto Fratelli Alinari, 1915-1920 circa © Archivi Alinari, Firenze)



374 SILVIA ZATTA





5. Lodovico Pogliaghi, *Studio per decorazione*, 1875-1876, matita e carboncino su cartoncino, 330 × 440 mm, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Fondo Lodovico Pogliaghi, raccoglitore 10, inv. 1236 (© Veneranda Biblioteca Ambrosiana / Mondadori Portfolio)

PER UNA RICONSIDERAZIONE DI LODOVICO POGLIAGHI 375







# UN RECUPERO INSPERATO: LO STEMMA DI LODOVICO POGLIAGHI PER IL MUSEO POLDI PEZZOLI

Lavinia Galli

Nel dicembre del 2018 comparve in vendita nel catalogo di un'asta di Cambi a Genova un «monumentale stemma del conte Poldi Pezzoli di ignoto artista del XIX secolo».

Lo scudo, alto più di 80 cm, appariva lavorato al cesello con grande maestria (fig. 1). L'opera, sinora sconosciuta e inedita, era estremamente interessante agli occhi del Museo Poldi Pezzoli poiché per diverse caratteristiche era riconducibile proprio alla committenza di Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879), fondatore dell'omonimo museo milanese.

Le figure araldiche erano indiscutibilmente quelle "parlanti" dei Poldi Pezzoli, ideate nel 1830 per il padre Giuseppe Poldi, erede del patrimonio e del cognome dello zio Giuseppe Pezzoli, dove il "pollo" Poldi si aggiunge al "piede" dei Pezzoli. Tale stemma fu utilizzato prevalentemente dal figlio Gian Giacomo, poiché Giuseppe, in omaggio alla moglie, Rosina Trivuzio, aveva sostituito un'aquila Pezzoli con il "trivolto" dei Trivulzio. Uno stemma con identiche figure è visibile in diversi punti del museo.

Oltre al palazzo di via Manzoni 12 a Milano, sede del museo e abitazione principale del collezionista, il Poldi possedeva altre dimore cui teoricamente avrebbe potuto appartenere il blasone, come per esempio una villa a Bellagio sul lago di Como (ora privata), ma era la casa milanese quella cui il nobiluomo aveva riservato più energie e dispendio economico.

Lo stile si accordava in particolare a quello dello scudo araldico che decora la fontana dello Scalone antico, realizzata nel 1875 dagli scultori Giovanbattista Boni e Francesco Pelitti. Si ripeteva la foggia sagomata ovale, in stile barocco, circondata da grandi volute a cartiglio arricciato, sormontato da corona. Dall'insegna inoltre si diramavano a sinistra e destra simmetricamente due festoni a foglie di quercia e delle funi intrecciate, che ora si interrompono bruscamente, rivelando che questa era parte di un insieme più complesso.

Lo scudo gentilizio non compariva nelle campagne fotografiche ottocentesche, ma la guida del 1881 descrive però una balconata bronzea nel Salone dorato, il salone d'onore, affacciata sul bel giardino interno, parte privata e non facente parte dell'itinerario di visita<sup>1</sup>. La sontuosa balconata, lunga più di tre metri, fu rubata con grande

UN RECUPERO INSPERATO 377





<sup>1 «</sup>Un parapetto di bronzo in cinque scomparti, decorato da ornati a da putti, sei piccoli candelabri. Nel mezzo il parapetto è sostenuto da un motivo di decorazione che forma mensola»; G. Bertini, *Museo Poldi Pezzoli*, Milano 1881, pp. 14-15.



scandalo nel 1946 durante i lavori di ripristino del palazzo bombardato: negli archivi del museo si conserva ancora la dettagliata denuncia del soprintendente Ettore Modigliani. Del manufatto non è allegata né una descrizione né una fotografia, ma ne viene citato l'autore: Lodovico Pogliaghi<sup>2</sup>.

La ricostruzione "in economia" del museo guidata da Ferdinando Reggiori tra il 1948 e il 1950 non aveva permesso il rifacimento del sontuoso balcone, ma, grazie alla presenza in cantiere di Lodovico Pogliaghi, fu realizzata una versione semplificata delle medesime proporzioni in ferro elettrosaldato. A evocare la perdita subita, la terrazza postbellica reca al centro la sagoma dello scudo rubato, nella posizione e nella grandezza originaria.

Poiché le dimensioni dello stemma perduto e di quello ritrovato coincidevano perfettamente, l'indagine è rapidamente proseguita.

Nell'Archivio del Museo, all'interno della lunga filza di conti riguardanti l'allestimento della casa-museo, è presente una descrizione dettagliata di mano dello stesso Pogliaghi risalente al 1881:

Fatto un grandissimo parapetto in bronzo naturale cesellato, ricchissimo, a mostri cavalcati da putti, con stemma centrale, candelabretti ed altri ornamenti ecc, posto in opera sulla soglia del finestrone del nuovo salone con placche di bronzo liscio incassate nel granito per coprire le montature di ferro<sup>3</sup>.

Osservando con attenzione una brutta foto in controluce del finestrone del salone scattata da Luigi Montabone nel 1883 (fig. 2), si intravedono al di là della vetrata le estremità della balaustra, dove un putto a cavalcioni di racemi floreali sorregge una fune intrecciata tesa verso il centro; la fune è identica per forma e dimensioni all'anello di corda che si intreccia nello stemma.

Ulteriore prova della pertinenza alla balconata è la somiglianza stilistica tra lo stemma e il mensolone di sostegno con la baccante alata, ancora in loco (ricostruzione virtuale alla fig. 3).

Le prove inviate dal museo alla Soprintendenza di Milano sono state considerate sufficienti da Raffaella Bentivoglio Ravasio, che nel dicembre 2018 ha richiesto il sequestro dello stemma al Nucleo Carabinieri di Genova. Al termine delle indagini, il GIP ha predisposto la restituzione al museo.

Da giugno 2020 quest'opera di Lodovico Pogliaghi troneggia in cima al portale di ingresso del Museo, una collocazione differente da quella originaria, ma che ne garantisce la fruizione a tutto il pubblico.

378 LAVINIA GALLI

<sup>2</sup> Il nome del Pogliaghi quale autore della balconata compare anche nella *Descrizione dei locali che fanno parte della Fondazione Artistica Poldi-Pezzoli*, s.l., s.d. [1883 circa], p. 10, conservata presso l'Archivio Museo Poldi Pezzoli [AMPP], faldone 33/a.

<sup>3</sup> AMPP, faldone 33/a, Rendiconto dei lavori eseguiti nell'appartamento del Principe Luigi Alberico Trivulzio, erede di Gian Giacomo Poldi Pezzoli, Milano, 31 dicembre 1881.



Non è un recupero di poco conto. L'elaborata decorazione ottocentesca del museo subì enormi perdite per colpa delle bombe incendiarie del 1943 che cancellarono l'aspetto originario della casa in stile storicista. Recuperare quindi almeno un frammento di quanto si credeva irrimediabilmente perduto è comunque prezioso. La tempestività che era necessaria per istruire le prove dell'appartenenza dello stemma al palazzo (si aveva a disposizione poco più di quarantotto ore), non sarebbe stata possibile senza un'ordinata ricerca archivistica già pronta cui attingere.









1. Lodovico Pogliaghi (disegno) e Pietro Zaneletti (modellato), *Stemma di Gian Giacomo Poldi Pezzoli*, 1875-1880, fusione in bronzo, Milano, Museo Poldi Pezzoli (© Museo Poldi Pezzoli, foto di Giuseppe Malcangi)









2. Foto Montabone, Il Salone dorato del Museo Poldi Pezzoli, 1883









3. Ricostruzione virtuale della balconata del Salone dorato del Museo Poldi Pezzoli con i pezzi ideati da Lodovico Pogliaghi (© Lavinia Galli)

382 LAVINIA GALLI



# PIETRE SCRITTE, PIETRE COLLEZIONATE. IL MANOSCRITTO SUI MARMI E LA LITOTECA DI LEONE STROZZI

Written stones, collected stones.

The manuscript on marbles and the lithotheque of Leone Strozzi

Enrico Gullo

The Originale manoscritto sopra i marmi di monsignor Leone Strozzi is a manuscript stored in the Archivio di Stato di Firenze. Its author, Leone Strozzi (1657-1722), was one of the most prominent collectionists of antiquaria, naturalia and artificialia in the late Seventeenth and early Eighteenth Century Rome, mostly known for his interest in rare antiquities such as the famous Sistro Strozzi. His interest in natural history is less known to historiography, and it is well testified by this large codex entirely dedicated to semiprecious stones - the etymology of their names, their sites of extraction, their formation in the undergrounds of the Earth, their use in famous buildings or in ancient and modern works of art. The manuscript is a collection of erudite knowledge exposed in alphabetical order, mostly based on the studies conducted by its author and on his lithological collection. This paper argues that the choice of the alphabetical order should be considered an evidence of a pragmatical approach to the arts of memory, which could still prove useful in the early Eighteenth Century in linking the theoretical work to the multiplicity of natural specimina and their reproductions in the Museo Strozzi. Nevertheless, this classification of stones is by no mean to be considered casual or arbitrary: in order to classify stones, a verifiable knowledge was required, and it was guaranteed by a strict philological and erudite survey on the information provided by the debate in the first nucleus of the European "scientific community".







ABSTRACT 383



RELAZIONI LETTERARIE E ARTISTICHE MILANO-FIRENZE LUNGO IL CORSO DEL XIX SECOLO FRA CULTO DEI PRIMITIVI E ASPIRAZIONI ALLA MODERNITÀ. QUALCHE SPUNTO PER L'EREDITÀ DI MARIANNA RINUCCINI TRIVULZIO

Literary and artistic relationships between Florence and Milan around the Nineteenth century, between the cult of Primitives and aspirations for modernity. Some notes about the Marianna Rinuccini Trivulzio's legacy

Alessandra Squizzato

The paper is about the cultural relationship between Florence and Milan around the mid Nineteenth century: thanks to the marriage between Marianna Rinuccini from Tuscany and Giorgio Teodoro Trivulzio from Milan there was a huge movement of art masterpieces, which marked an important step in the filed of collecting and *Old Masters* market.

In order to create the right temporal and geographical context the main sources are: inventories, auction and exhibition catalogues, correspondence and accountancy papers from the private archives of the families involved. Some family portraits were also found and added to create the right historical setting.







#### PER UNA RICONSIDERAZIONE DI LODOVICO POGLIAGHI ORNATISTA E MUSEOLOGO

For a reconsideration of Lodovico Pogliaghi as ornatist and museologist

Silvia Zatta

If the role of Lodovico Pogliaghi as a sculptor is famous, less known is his role as an ornatist, museologist and connoisseur which derives from archival sources. During his long career he had repeated and documented contacts with the Poldi Pezzoli Museum, carrying out essential functions for its genesis, activity and reconstruction. Like a springboard for his successful career, this museum will be an unforgettable evidence that will characterize his artistic and collecting taste. There are four basic aspects that confirm his strong bond with the institution and his involvement in different guises: his beginnings as a refined decorator in the Golden hall between 1875 and 1880, the role of advisor of the Poldi Pezzoli Artistic Foundation, active for purchases and installations from 1898 to 1914, the influence that the museum exerted for the creation of his house museum and the involvement in the reconstruction after the war in 1949.







# UN RECUPERO INSPERATO: LO STEMMA DI LODOVICO POGLIAGHI PER IL MUSEO POLDI PEZZOLI

An unexpected recovery: the shield by Lodovico Pogliaghi for the Poldi Pezzoli Museum

Lavinia Galli

Thanks to Silvia Zatta's research and reorganisation of the archival materials on Lodovico Pogliaghi, it is possible to attribute to the sculptor a huge bronze shield drawn in 1875-1880 for the balcony of the Golden Room in the Poldi Pezzoli Museum. The shield, stolen together with the whole balcony in 1946, reappeared in 2018 at an auction in Genua as anonymous. Confiscated by the "Nucleo Tutela Carabinieri per il Patrimonio Artistico" as requested by the Museum, the bronze was returned in 2020. It is now exposed in the Museum's entrance hall.













Α Abbate, Francesco 188n Acanfora, Elisa 261n Accarisi, Graziolo 36n Acciaj, Francesco 356, 356n Acidini Luchinat, Cristina 225n Adami, Valerio 293 Ademollo, Luigi 176 Agosti, Barbara 48n, 56n Agosti, Giacomo 333n Agosti, Giovanni 126n Agricola, Filippo 67, 74-75, 75n, 76, 76n, 77, 79, 94-100, 103, 105, 108, 141, 340 Aiazzi, Giuseppe 347, 347n, 348 Aikema, Bernard 202n, 216n Albani, Francesco 47, 47n, 48-51, 51n, 52-53, 53n, 54, 54n, 55-57, 57n, 58, 58n, 60, 62-63, 140 Albera, François 243n Albicante, Giovanni Alberto 151n Alcoy Pedrós, Rosa 239n Aldobrandini, Pietro 340n Alighieri, Dante 31, 33, 35, 39, 65, 74-75, 75n, 94, 201, 201n, 336, 340, 386n Allori, Alessandro 21n, 27, 349, 349n, 350, 350n Allori, Cristofano 349, 349n, 350, 350n, 360 Altdorfer, Albrecht 279-280 Alten, Friedrich von 170n Ambrosini Massari, Anna Maria 226n Anelli, Luciano 147n, 160n, 162n Angelini, Costanzo 190n Annio da Viterbo 29-30, 30n Annovi, Gian Maria 133n Ansaldi, Giulio Romano 68n Antaldi, Antaldo 65n Antetomaso, Ebe 47n Antinori, Giuseppe 340 Antinori, Niccolò 333 Antinori Rinuccini, Teresa 330n, 341n, 343, 348n, 349n Antonello da Messina 327-328, 328n, 348 Antonioli, Rosaria 153n Antonioni, Michelangelo 249 Arbib, Lelio 347, 347n Arcadelt, Jacques 12 Arcangeli, Francesco 121-122, 123n, 233, 233n, 263n, 264n, 266,

295n, 296-297, 297n, 298, 298n, 299, 299n, 300, 300n, 301, 301n, 302, 302n, 303, 303n, 304, 304n, 307-308 Archinto, Giuseppe 336-337, 337n Ardito, Giovanni Antonio 16 Argan, Giulio Carlo 285, 285n, 299 Argelati, Filippo 334 Aricò, Rodolfo 293n Arieti, Cesare 288n, 344n Ariosto, Ludovico 75 Aristarco, Guido 257n Aristarco, Teresa 257n Arnaldi, Girolamo 202n, 207n Arnaldi, Piero 259n Arnaud, Jean 66n Arndt, Karl 80n Arslan, Edoardo 119 Asburgo, Carlo V 23, 151, 151n Asburgo, Filippo II 151 Asburgo-Lorena, Ferdinando III 337, 341, 343, 353 Asburgo-Lorena, Leopoldo II 341-342, 353 Asburgo-Lorena, Maria Carolina 169, 183n Auden, Wystan Hugh 270 Avanzi, Jacopo 39 Avitabile, Girolamo 16 Azzolino, Emilia 330n Azzolino, Pompeo 330n Baar, P.J.M. de 115n Baccanelli, Francesco 148n, 149n, 150n, 158n, 162n Bacchi, Andrea 37n, 226n Bacci, Michele 36n Bačić, Nada 327n, 351n Bacon, Francis 293, 293n, 294n, 300, 315 Badalocchio, Sisto 56-57 Badon, Cristina 345n Baglione, Giovanni 14n, 55, 55n, 56, 56n Bagnatore, Pietro Maria 150, 153, 157n Bagnoli, Paolo 338n Baldelli Boni, Giovanni Battista 335, 337 Baldessarri, Luciano 123, 124n Baldi, Bernardino 29, 33, 33n, 34 Baldi, Ugo 356, 356n Baldinucci, Filippo 38, 38n, 39n,

Balducci, Ernesto 125, 125n, 143 Balducci, Giovanni 17, 17n, 18n, 26, 42 Balducci, Sebastiano 18n Balzac, Honoré de 288, 329 Banchieri, Giuseppe 123 Bandera, Antonio 294n Bandera, Maria Cristina 117n, 273n, 274n Banini, Francesca 82n Banti, Anna 263n Baracchini, Clara 351n Barbarisi, Gennaro 336n Barbaro, Umberto 245 Barbiera, Raffaello 82, 82n, 343, 343n Barbierato, Federico 158n Barbieri, Alessandro 155n Bardi, Maria Teresa de' 349 Bardi, Ranieri de' 356, 356n Bardini, Stefano 338 Barezzi, Barezzo 20 Barilli, Renato 74n, 232n, 296, 299n, 302n Barlæus, Caspar 116n Barna da Siena 239, 239n Barocchi, Paola 38n, 71n, 225n, 319n, 320n, 332n Barroero, Liliana 66n Bartalini, Roberto 225n, 226n, Bartolini, Lorenzo 355-356 Bartolozzi, Francesco 73 Baschet, Armand 330 Basile, Adriana 12 Basile, Bruno 200n Basora, Matteo 261n Bassani, Giorgio 261 Bassano (Jacopo Dal Ponte detto) 15, 213, 215, 219 Bassi il Vecchio, Francesco Maria Bassi, Giambattista 340n Battaglia, Michele 202n Battistello (Giovanni Battista Caracciolo detto) 16 Battistini, Andrea 199n Baudelaire, Charles 241, 241n, 270 Bazzero, Carlo 367n Bazzocchi, Marco Antonio 303n Bearzot, Cinzia 75n Beato Angelico 332, 338, 356n Beaucamp, Fernand 68n Becchis, Michela 233n

Becherucci, Luisa 237, 237n

388 INDICE DEI NOMI

275n, 280, 280n, 281, 281n, 283,

283n, 286n, 288, 288n, 293, 295,

203, 350



Beethoven, Ludwig van 270, 279 Begni Redona, Pier Virgilio 157n, 158n Bellenghi, Filippo Maria Albertino 65n Bellini, Giovanni 210, 265, 268, 268n, 279 Belloni, Eleonora 259n Belloni, Fabio 123n Bellori, Giovanni Pietro 34, 55, 55n, 56, 56n, 57, 57n Bellosi, Luciano 40n, 226n, 228n, 230, 230n, 232, 232n, 235n, 237, 238n, 239n Bellotti, Pietro 162 Bellucci, Novella 67n Bembo, Marco 202 Benassi, Alessandro 315n Benati, Daniele 31n, 37n, 51n, 117n, 226n, 228n Bendini, Vasco 293n, 296, 296n Benedict, Barbara M. 199n Benevolo, Giancarlo 40n Beni, Paolo 201, 201n Benincampi, Teresina 340, 340n Bentini, Jadranka 32n Bentivoglio, Mirella 282n Bentivoglio Ravasio, Raffaella 378 Benvenuti, Giuliana 303n Benvenuti, Pietro 338, 343, 356 Benzi, Fabio 253n Benzi, Utzima 315n Berchet, Giovanni 345 Berenson, Bernard 329 Beretta, Pier Giuseppe 123n Bergomi, Mario 293n Bernabei, Franco 207, 207n Bernardi, Marziano 120, 120n, 125, 125n Bernardo, Mario 243, 243n, 248, 248n, 249, 254, 256, 256n, 257, 2.57n Bernini Pezzini, Grazia 76n Berti, Federico 237n Bertinelli, E. Bertini, Giuseppe (1825-1898) 329n, 364, 364n, 367, 377n Bertini, Giuseppe 51n Bertolucci, Attilio 259-260, 260n, 261, 261n, 262, 262n, 263, 263n, 264, 264n, 265-266, 266n, 267, 267n, 268, 268n, 269, 269n, 270, 270n, 271, 271n, 272, 272n, 273-274, 274n, 275,

275n, 276, 276n, 277, 277n,

278, 278n, 279, 279n, 280, 280n, 281, 281n, 282, 282n, 283, 283n, 284, 284n, 285, 285n, 286, 286n, 287, 287n, 288, 288n, 289-291, 307 Bertozzi, Marco 246n Beseghi, Umberto 345n Bettarini, Rosanna 225n Betti, Cosimo 65, 83n Betti, Salvatore 65, 65n, 66, 66n, 67, 67n, 68, 68n, 69, 69n, 70n, 71, 71n, 72-73, 73n, 74-75, 75n, 76-77, 77n, 78-79, 79n, 80, 80n, 81, 81n, 82, 82n, 83n, 89, 94-99, 103-106, 141 Betti, Teofilo 65, 82, 82n, 83n Bettoni, Barbara 152n Beutler, Ernst 172n Bevilacqua, Mario 327n Biancale, Michele 179, 179n Bianchi, Eugenia 334n Bianchi, Giovanni 156, 156n Bianchi Bandinelli, Ranuccio 244-245 Biasioli, Angelo 147 Biasion, Renzo 125, 125n Bibliophile Jacob (Paul Lacroix detto) 176 Bienaimé, Luigi 74 Bietoletti, Silvestra 355n Biferali, Fabrizio 13n Bigatti, Giorgio 259n Bignami, Enea 345, 358 Bigongiari, Piero 263n Binstock, Benjamin 115n Biondi, Albano 315n Biondi, Luigi 72, 74n, 75n, 84-85, 87, 94, 98, 103, 105 Birkedal Hartmann, Jorgen 179n Bisceglia, Anna 231n Bisoni, Giovanni 356, 356n Blake, William 301 Boccaccino, Camillo 15 Boccaccio, Giovanni 201, 201n, 335 Boccioni, Umberto 278n Bode, Wilhelm 112, 112n, 113, 142 Boério, Giuseppe 207n Boffelli, Silvia 117n Boggi, Flavio 39n Boito, Camillo 367, 369 Bologna, Ferdinando 180, 181n, 183, 186n, 263n Bolzoni, Lina 317n, 319n, 321n Bombelli, Sebastiano 162

Bona, Tommaso 150, 150n Bona Castellotti, Marco 151n, 335n Bonaparte, Napoleone 337 Bonasegale, Giovanna 68n Bong, Richard 113 Bongaerts, Ursula 174n Boni, Bruno 117, 117n, 118, 118n, 119, 122, 122n, 124, 124n, 143 Bonini, Girolamo 47-51, 53n, 56, 58, 63, 140 Bonnard, Pierre 286, Bonora, Elena 148n Bonsanti, Giorgio 238n Bonsi, Claudia 337n Borbone, Carlo di 180 Borbone, Ferdinando IV di 169, 189 Bordini, Silvia 257n Borea, Evelina 56n Borean, Linda 211n Borgese, Leonardo 118n, 125, 125n Borghese, Ippolito 14 Borghi, Giuseppe 337, 342, 342n, 343 Borghini, Gabriele 316n Borroni Salvadori, Fabia 338n Borzelli, Angelo 22n, 179n Boschi, Dino 293n Boschi, Ruggero 148n Boschini, Marco 199n, 200-202, 202n, 203-204, 204n, 205, 205n, 206-207, 207n, 208, 208n, 209-210, 210n, 211, 211n, 212, 212n, 213, 213n, 214, 214n, 215, 215n, 216-217, 222 Boselli, Camillo 118n Bosi, Roberta 35n, 38n Bosio, Paola 363n Boskovits, Miklós 230, 230n, 236-237, 237n, 242, 242n Bossi, Giuseppe 335 Bossi, Maurizio 354n Bossini, Giambattista 162n Bottari, Giovanni Gaetano 312n, Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi detto) 250, 264n, 327, 328n Bourbon Del Monte, Luca 332, 332n Brancati, Antonio 65n Brauner, Victor 297

INDICE DEI NOMI 389

Bredekamp, Horst 200n, 317n

Bredius, Abraham 113



Bressan, Edoardo 335n Breton, André 297n, 298n Brevetti, Giulio 190n, 191n Brianzi, Nina 368 Briatico, Franco 260n Brieger, Lothar 170n Briganti, Giuliano 132, 132n, 134, 134n, 226n, 240n, 263n, 285n, 297n Brizio, Anna Maria 119 Brogi, Alessandro 51n, 52n Bronzino, Agnolo 348 Brook, Carolina 69n, 77n, 78n, 79n Brueghel il Vecchio, Jan 251 Brueghel il Vecchio, Pieter 247, 270 Brun, Friederike 177 Brunetti, Arianna 295n, 299n Bucarelli, Palma 276n Budillon Puma, Pascale 285n Buonarroti, Filippo 312n Buonarroti, Michelangelo il Gio-Buondelmonti Feroni, Luisa 330n, 331 Burci, Emilio 332n Burke, Peter 200, 200n, 216, 216n Burri, Alberto 282n Bury, Friedrich 182n Busuioceanu, Alexandru 31n Buzzoni, Andrea 303n Byron, George Gordon 336

С

Cabani, Maria Cristina 203n Cacciari, Massimo 182, 182n Cacciatore, Giuseppe 191n Cacho Casal, Marta 58n Cagli, Corrado 253, 253n, 254-255, 306 Caglioti, Francesco 40n, 329n Cagnola, Guido 329, 329n, 367 Cairano, Gasparo 365 Calcagno, Mauro P. 202, 202n, 203 Caleca, Antonio 239n Calò Mariani, Maria Stella 228n Calvesi, Maurizio 282n, 293n, 295n, 296, 296n Calvi, Donato 148n, 149n Camboni, Elisa 69n Camerer, Lutigard 170n Camerlengo, Lia 126n Cammarota, Gian Paolo 32n Campana, Augusto 334n Campana, Giacinto 38

Camporeale, Elisa 333n Camuccini, Pietro 48 Camuccini, Vincenzo 48, 67, 74, 141, 341 Camus, Albert 299, 299n Canaletto (Giovanni Antonio Canal detto) 272 Cancilla, Yara 54n Candidi Dionigi, Marianna 67 Canella, Giuseppe 352 Canguilhem, Georges 319n Canova, Antonio 67, 73-74, 75n, 181, 340, 340n Cantù, Cesare 66n Canuti, Domenico Maria 163 Capaccio, Giulio Cesare 10, 11n, 16, 21n Capanna, Puccio 225, 226n, 227, 231, 233, 305 Capecchi, Gabriella 327n Capitelli, Giovanna 77n, 79n Capparelli, Maria Debora 200n Capponi, Gino 333, 338, 338n, 339, 342 Capriolo, Alfonso 149, 149n, 150 Capucci, Martino 31n Caputi, Anna 184n Caputo, Annarita 355n Caramanna, Claudia 15, 15n Caramel, Luciano 363n Carandente, Giovanni 276n Carandini, Laura 345 Caravaggio (Michelangelo Merisi detto) 22, 132, 132n, 133n, 251, 272, 272n Carboni, Giovanni Battista 162n Cardelli, Mascia 79n Cardi, Maria Virginia 355n Carducci, Giosuè 66n, 82, 82n, 83n Carluccio, Luigi 122, 300n Caroli, Flavio 273n Carotti, Giulio 367

55-56, 56n, 57, 57n, 58-61, 140, 206
Carrara, Eliana 329n
Carraresi, Alessandro 338n, 339n
Cartari, Giovanni Battista 155, 155n, 156
Caruso, Carlo 22n
Casero, Cristina 293n
Casey, Edward 211, 211n, 212, 212n

Carr, Edward Hallett 240

Carracci, Agostino 34, 92, 206

Carracci, Annibale 47-54, 54n,

Casini, Tommaso 243n Cassa Salvi, Elvira 117, 117n, 119, 121, 121n, 122n, 123n, 124-125, 125n, 126

Cassana, Nicolò 160, 163, 167
Cassano, Raffaele 228n
Castelfranco, Giorgio 131
Castellano, Leonardo 17
Castelnuovo, Enrico 74n, 351n
Castelvetro, Lodovico 207
Castiglione, Baldassarre 339n
Castiglioni Maltese, Fernanda 243n
Catalano, Maria Ida 15n
Causa, Raffaello 183, 183n, 184, 184n, 185, 185n, 186-187, 190,

192 Causa, Stefano 263n Causa Picone, Marina 186, 186n, 187, 187n, 188, 192 Cavagna, Giovan Battista 14

Cavalcaselle, Giovanni Battista 238, 327, 328n Cavalli, Silvio 162, 162n Cavazzini, Laura 39n

Cavazzini, Laura 39n Cavazzini, Patrizia 47n, 54n Cavazzoni, Francesco 34, 34n, 39, 39n Cavenaghi, Luigi 367n, 368

Cavenaghi, Luigi 367n, 368 Cecchi, Alessandro 348n Cecchi, Giovanni Battista 349, 359-360 Ceci, Giuseppe 175n

Cefis, Eugenio 260, 260n Cerbo, Anna 13n Cereda, Giuseppe 76, 100 Ceresa, Massimo 317n Ceretti, Mino 293n Ceri, Ippolito 355n Cerquozzi, Michelangelo 251 Cerri, Francesca 226n Cesari, Luca 300n Cézanne, Paul 271, 274-275, 286 Chagall, Marc 265, 275 Chamberlain, John 285n Chaplin, Charlie 282n Chappell, Miles L. 350n Chelli, Domenico 180 Cherubini, Francesco 343-344

Chialli, Vincenzo 341 Chiarcossi, Graziella 117n, 129n Chiari, Alberto 288n Chiari, Alessandro 332 Chierichetti, Luigi 352n Chiesi, Roberto 121n

Chiabrera, Gabriello 350

390 INDICE DEI NOMI

Campanelli, Maurizio 311n



Chini, Ezio 126n Chiodo, Domenico 22n Chocarro Bujanda, Carlos 78n Chong, Alan 112n Ciancabilla, Luca 32n, 34n, 38n, 40n, 331n Cicconetti, Filippo 65n Cicognara, Leopoldo 75n, 76, 338, 340n Cignani, Carlo 163 Cimabue (Cenni di Pepo detto) 35, 39, 43, 265, 267, 267n Cioffi, Rosanna 190, 190n, 191, 191n, 192 Cioni, Gaetano 343-344 Ciriaco d'Ancona 335 Clarac Sérou, Max 294, 294n Clark, Kenneth 281, 300 Cleopazzo, Nicola 16n, 22n Cleppe, Birgit 243n Clouzot, Henri Georges 253n Cobergher, Wenzel 16 Cobuzzi, Mario 225n, 235n, 236, 236n Cocchiara, Francesca 158n Coghetti, Francesco 79 Colesanti, Massimo 316n Coletti, Luigi 235n Colitti, Marcello 259n Colle, Enrico 190n Colleoni, Bartolomeo 250 Colocci, Angelo 340 Colombo, Angelo 336n Colonna, Vittoria 19 Consoli, Gian Paolo 69n Constable, John 278n, 280-281, 301 Contardi, Bruno 48n Contini, Gianfranco 265n Cooke, Jennifer 238n Cooper, Douglas 303n Copernico, Niccolò 19 Cornazzani, Lazzaro Uberto 242n Cornford, Francis M. 211n Corradini, Mauro 117n, 123n, Correggio (Antonio Allegri detto) 10, 48, 269 Corsi, Mario 176n, 177n Corsini, Neri 331 Corsini, Norina 345 Corsini, Paolo 117n, 118n, 122n, 124n Corsini Lajatico, Eleonora 330n

Cortelazzo, Manlio 202n

Corvisieri, Valerio 81n Cossali, Grazio 155, 157 Costamagna, Alba 56n Costanzi, Costanza 82n Costo, Tommaso 20 Courbet, Gustave 278n Courir, Duilio 296 Cozzando, Leonardo 157, 157n, 158, 158n, 159, 159n Craievich, Alberto 160n Crema, Luigi 119 Cremonini, Cesare 212, 212n Cremonini, Cinzia 355n Cremonini, Leonardo 293n Crescimbeni, Giovanni Mario 316, 316n, 317, 317n, 318 Crielesi, Alberto 75n, 76n Crispolti, Enrico 244n, 293n, 294, 294n, 296 Cristoforo Bolognese (Cristoforo di Jacopo detto) 31 Croce, Benedetto 175, 175n, 176, 176n, 177, 177n, 178, 178n, 179-185, 191, 221 Cropper, Elizabeth 30n, 34n, 38n, 205n Crowe, Joseph Archer 328n Crucer, Hector 16, 22 Cubellotti, Fabio 13, 13n Cudini, Piero 66n Cuniberti, Pirro 293, 296 D'Adda, Roberta 151n D'Alessandro, Domenico Antonio 12, 12n Dalí, Salvador 252, 278 Damian, Véronique 355n Da Morrona, Alessandro 351 D'Ancona, Alessandro 66n D'Angelo, Claudia 232n D'Annunzio, Gabriele 284 Da Porto, Luigi 336 D'Arena, Girolamo 16 Daston, Lorraine 323n David, Jacques Louis 179 Day, Alexander 48 D'Ayala, Michelangelo 175n D'Azeglio, Massimo 345 De Baïf, Lazare 314, 314n De Benedectis, Angela 205n De Benedectis, Cristiana 327n Debenedetti, Elisa 70n De Blasi, Jolanda 181n, 280n

Debussy, Claude 284 De Chapeaurouge, Donat 173n De Curtis, Giovanni Battista 15 De Filippis, Felice 179, 179n, 185 De Fuccia, Laura 51n De Gramatica, Francesca 126n De Gubernatis, Angelo 67, 67n, 82 De Kooning, Willem 300n De Lairesse, Gerard 114 De Laude, Silvia 126, 126n Del Benino, Ferdinando 355 Del Castagno, Andrea 331 Del Colle, Raffaello 69 118, 118n, 119, 120n, 124, 124n, 126, 127n, 128, 128n, 143 319n, 320n, 321, 321n, 322-323 lo detto) 10, 70, 92 236n, 329n 124n, 293n, 299 16, 16n, 17n 57n, 205n 14n, 15-18, 18n, 19, 19n, 20-21, 21n, 22, 22n, 42 Diedo, Antonio 76, 95

De Leonardis, Roberto 248 Dell'Abate, Nicolò 35 Dell'Acqua, Gian Alberto 117n, Della Porta, Carlo 348n, 349n Del Monaco, Gianluca 32n, 37n, Del Riccio, Agostino 315n, 319, Del Sarto, Andrea (Andrea d'Agno-Del Sera, Paolo 204 De Marchi, Andrea 31n, 231n, De Marinis, Giuliano 327n De Martini, Vega 189n De Micheli, Mario 122, 122n, Demidoff, Anatole 356 De Mieri, Stefano 13, 14n, 15, 15n, De Montfaucon, Bernard 316n Dempsey, Charles 30n, 34, 34n, Derain, André 265, 278n De Sanctis, Gaetano 67n De Santis, Giuseppe 249 Desbois, Martial 160n De Seta, Cesare 186n De Sica, Vittorio 246 De Stefano, Tito 260 De Tata, Rita 35n De Vita, Luciano 293, 296 Dewey, John 244, 244n De Zan, Fabiano 117n Diani, Maria Grazia 370n Di Capua, Giulio Cesare 10, 17 Di Capua, Matteo 9-13, 13n, 14,

INDICE DEI NOMI 391

De Brosses, Charles 316n, 318n



Diego d'Alcalà 47 Di Francesco, Muzio 233 Di Giacomo, Salvatore 175, 175n, 176 Di Lass, Giovanni 21 Di Lorenzo, Andrea 327n Di Macco, Michela 47n Di Majo, Ippolita 190n Di Mauro, Leonardo 12, 12n, 186n Dine, Jim 302 Di Rico, Paola 327n Di Santo, Federico 200n Dohe, Sebastian 173n Domenichino (Domenico Zampieri detto) 48-51, 55-58, 58n, 340n Donato, Maria Monica 35n Dorfles, Gillo 293n Doria, Gino 181, 181n Dossi, Battista 15 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 241 Dova, Gianni 293 Dovere, Ugo 17n Drummond Burrel, Peter Robert 337 Duca, Lorenzo 16 Dudok Van Heel, Sebastiaan Abraham Cornelis 115n Düntzer, Heinrich 170n Dupré, Giovanni 67 Dupré, Sven 212n Dürer, Albrecht 20, 91, 190, 278-280, 328n

E
Eco, Umberto 240
Edwards, Pietro 51
Eissenhauer, Michael 169n
Emiliani, Andrea 31n, 296
Emmer, Luciano 249, 253n
d'Este, Beatrice 336
Estienne Charles 314n
Estienne, Henri 314n
Estienne, Robert 314, 314n
Evans, Robert John Weston 199n
Everson, Jane E. 199n

F
Fabiani, Enzo 293n
Fabri, Giovanni Battista 159, 159n,
160, 160n, 161, 161n, 162,
162n, 163, 166-167, 220
Falciani, Carlo 132n, 327n, 348n
Falconi, Bernardo 336n
Falk, Malve Anna 173n
Falletti, Franca 355n
Falqui, Enrico 312n

Fantozzi, Federigo 349n Fappani, Antonio 160n Fari, Giovanni 14n Farina, Rachele 342n Fasser, Marco 123n Fattori, Giovanni 273 Fava, Domenico 347n Fazio, Bartolomeo 335 Fenaroli, Stefano 162n Fénéon, Félix 263 Fergonzi, Flavio 264n, 282n, 295n Fernández, Pedro 13 Feroni, Francesco Antonio 334 Feroni, Paolo 332n Ferrari, Germana 297n Ferrari, Maria Luisa 119-120, 120n, 124n, 132n Ferrari, Oreste 296 Ferrari, Roberto 123n, 352n Ferrari, Stefano 334n Ferraro, Pirro Antonio 20 Ferretti, Massimo 39n, 303n Ferri, Antonella 9n, 10, 10n, 11 Ferroni, Gianfranco 123 Ferroni, Giovanni Battista 36 Fesch, Joseph 340, 340n Fiamminghino (Giovan Mauro Della Rovere detto) 150 Figurelli, Luna 189n Fileti Mazza, Miriam 203n Filippini, Francesco 33n Finelli, Carlo 67 Fiocco, Giuseppe 119-120 Fiorio, Maria Teresa 332n Firmian, Carlo 334 Fiumi Sermattei, Ilaria 74n Fleischer, Roland E. 116n Foggi, Rossella 327n Fontana, Bartolomeo 153n, 155n Fontana, Elena 364n, 371n Fontana, Lucio 282n Fontana, Marco Publio 148, 148n, 149, 149n, 150, 150n, 151, 151n, 164-165, 220 Fontana, Mauro Vincenzo 17, 17n, 18n, 20n Fontanella, Ruggiero 158n, 160n Formichetti, Gianfranco 148n, 149n Fornari Schianchi, Lucia 342n Fornasari, Liletta 343n

Francesconi, Pietro 356n Francese, Franco 295 Francia, Francesco 30, 34 Franco Bolognese 29, 31, 32n, 39 Franco, Giacomo 148, 164 Francovich, Carlo 191n Frangi, Francesco 150n, 126n Frangi, Giuseppe 117n Franzoni Gamberini, Lucetta 345n Frasso, Giuseppe 335n, 336n Frecavalli, Prospero 340, 340n Frescani, Elio 259n Friedl, Hans 171n Friedrich, Arnd 173n Frisoni, Fiorella 151n Frizzoni, Gustavo 348, 349n, 367-368 Frugoni, Chiara 233n Füger, Heinrich Friedrich 178, 181n Fulco, Giorgio 9, 9n, 10, 18, 21n, Fumagalli, Elena 117n, 203n Fumiani, Giovanni Antonio 160, 163, 166 Fusari, Giuseppe 151n Füssli, Johann Heinrich 184

Gabba, Bassano 367n Gaburri, Francesco Maria Niccolò Gadamer, Hans Georg 240 Gadda, Carlo Emilio 261, 263n Gaddi, Taddeo 225, 231n, 347 Gaeta Bertelà, Giovanna 332n Gainsborough, Thomas 280 Galassi, Cristina 245n, 262n Galiani, Ferdinando 334 Galilei, Galileo 200, 212, 350 Galison, Peter 199n, 323n Galli, Aldo 226n Galli, Lavinia 75n, 363n, 364n, 365, 365n Gallo, Daniela 313n Gallo, Luigi 69n Galluzzi, Francesco 126n, 131n Gambacorti, Irene 342n Gandin, Michele 248n, 249 Gandolfi, Vincenzo 260n Garagalli, Antonio 330n, 331, 331n Gargiolli, Lorenzo Demetrio 330n

Garms Cornides, Elizabeth 334n

Garncarzyk, Dimitri 209, 209n

Garriod, Hector 355-356, 356n

Garrod, Raphaële 200n

G

392 INDICE DEI NOMI

Forte, Francesco 337n

322n, 323n

Fortunati Pierantonio, Vera 33n

Foucault, Michel 199n, 319n, 320n,



Garzmann, Manfred 170n Garzya, Chiara 189n Gassiot Talabot, Gérald 295n Gauguin, Paul 252, 274, 274n Gavardini, Carlo 67 Gazzetti, Maria 174n Gazzola, Pietro 119 Genette, Gérard 207, 207n, 208n Gentilini, Giancarlo 354n Gentilucci, Emidio 65n Gentilucci, Romualdo 65n Gervasoni, Gianni 66n Gessner, Konrad 19, 21n, 340 Ghelfi, Barbara 31n Ghibaudi, Cecilia 366n Ghirardi, Angela 33n Ghisalberti, Fausto 288n Ghislandi, Guglielmo 118 Ghitti, Pompeo 158 Giacomelli, Luca 327n, 328n, 346n, 348n, 355n, 356 Giacometti, Alberto 303 Giacomini, Federica 48n Giangiacomo, Francesco 70n Gibbs, Robert 35n, 38n, 39n Gibson, John 67, 74 Gigante, Claudio 21n Gigola, Giovanni Battista 336-337 Gili, Jean 121n Ginori Lisci, Leonardo 347n Ginzburg, Carlo 323n Ginzburg, Silvia 37n, 47n Giometti, Cristiano 331n Giorgini, Giovanni Battista 344 Giorgione (Giorgio Zorzi detto) 249, 270 Giottino (Giotto di maestro Stefano detto) 225, 226n, 230, 233, 236, 238, 305 Giotto di Bondone 33, 35, 37, 39n, 40, 40n, 43, 210, 225, 227-228, 228n, 229, 235, 235n, 242, 266-267, 267n, 270, 273 Giovanni da Milano 226n, 238 Giovanni da Piacenza 38 Giovio, Paolo 339 Girodet de Roussy Troison, Anne Louis 337 Girometti, Giuseppe 339 Giulio Romano (Giulio Pippi detto) 93 Giusti, Annamaria 355n Giusti, Giuseppe 345 Giustina, Irene 148n, 150n, 151n

Gliert, Martino 16

Glixon, Beth L. 202n Glixon, Jonathan E. 202n Gnisci, Sabrina 74n Gnoli, Domenico 66, 66n Gnoli, Raniero 320n, 321n Gnudi, Cesare 228n Goethe, Johann Wolfgang von 169-170, 170n, 171, 171n, 172, 172n, 173n, 174, 174n, 175, 177, 181, 184-185, 187-188, 190-192 Goizueta, Elizabeth T. 297n Golahny, Amy 114n, 115n, 116, Goldmann, Lucien 129, 129n, 130 Gombrich, Ernst 315n Gonzáles Palacios, Alvar 15n, 318n, 320n Gori, Anton Francesco 72, 354 Gorio, Gigliola 117n Gorky, Arshile 232, 294n, 303 Goutière, Jacques 314, 314n Goya, Francisco 266 Gozzini, Giuseppe 347 Graevenitz, George von 171n Grandesso, Stefano 67n, 79n Granet, François Marius 340, 340n, 341 Grattarola, Franco 128n Gregori, Mina 119, 121 Gregorio XIII (Ugo Boncompagni) 17 Gregorio XVI (Bartolomeo Alberto Cappellari) 76, 99 Gregorio, Maria 317n Gribaudo, Ezio 299 Gribaudo, Paola 299n Grigolato, Stefano 117n Grimaldi, Anna 191n Grisolia, Francesco 48n, 56n Grisone, Federico 20, 26 Grünewald, Matthias 279-280 Guadagnini, Walter 285n Gualdoni, Flaminio 363n Guardi, Francesco 264n, 272 Guardo, Marco 311n, 312n Guarnieri, Beatrice 263n Guattani, Giuseppe Antonio 66, 66n, 70, 70n, 71, 71n, 72 Guazzo, Stefano 202, 204 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri detto) 49, 56 Guerrieri Borsoi, Maria Barbara 311n, 316, 316n, 317n, 318n,

Guerrini, Paolo 159n, 162n Guglielmi, Alessandro 332, 332n Guidi, Alessandro 65n Guidicini, Giuseppe 53n Guido da Siena 29, 29n, 31, 33, 33n, 34 Guillan, Simon 52 Gullini, Giorgio 251 Gullo, Enrico 312n Gunnella, Ada 327n Günther, Wolfgang 171n Günther-Arndt, Hilke 171n Guston, Philip 232 Gutmann, Joseph 170n Guttuso, Renato 121, 121n, 122-124, 124n, 125, 125n, 127, 127n, 128n, 143, 232, 241, 296, 296n, 299 Guzzi, Virgilio 120, 120n

Haak, Bob 115n Hackert, Philipp 174, 178, 180, 185 Haesaerts, Paul 253n Hamilton, Emma 177-178 Hamilton, William 189 Haskell, Francis 112n Hayez, Francesco 329n, 353 Heck, Michèle-Caroline 203n Heinrich, Fritz 173n Heinz, Marianne 169n Hempfer, Klaus W. 210n Herrera, Juan Enríquez 47, 53, 53n, 54, 57, 57n Hertz, Giovanni Giacomo 158, 158n, 160n, 166-167 Hess, Jacob 57n Hleunig Heilmann, Margot Maria 189n Hofman, Werner 173n Hofstede De Groot, Cornelis 112, 112n, 113, 113n, 116, 116n, 142 Hölderlin, Friedrich 279 Holm, Christiane 173n Homer, Winslow 282 Honour, Hugh 172, 172n, 183 Houbraken, Arnold 114 Hugford, Ignazio Enrico 49n, 350n Huss, Bernhard 199n Huygens, Cristiaan 116n

I Iasiello, Italo M. 9n, 15n, 18, 18n Impey, Oliver 321n

INDICE DEI NOMI 393

319n, 320n



Inghirami, Francesco 73, 73n Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj) 328n Iorio, Sabrina 11, 11n, 12, 12n, 13n, 14n, 17n

J Jacobs, Steven 243n Jaumann, Herbert 212n Jenkins, Ian 173n Johns, Jasper 285n Jones, Mark 30n Joubert Laurencin, Hervé 121n Jouffroy, Alain 298n

K
Kandinskij, Vasilij 278n
Kauffmann, Angelica 178, 349
Keisch, Claude 182n
Klauß, Jochen 171n
Klee, Paul 252, 277n
Knappert, Laurentius 114
Kniep, Christoph Heinrich 178
Knight, Carlo 349n
Kolbe, Georg 111, 111n
Kouznetsov, Youri 173n
Kuhn, Heinrich C. 212n
Kümmel, Birgit 80n
Kuwakino, Koji 317n

Labriola, Ada 332n Laclotte, Michel 173n Ladis, Andrew 231n Lagazzi, Paolo 260n, 262n, 263n, 264n Lancellotti, Gianfrancesco 340 Lancioni, Daniela 285n Landsberger, Franz 170, 170n, 171, 171n, 174, 174n Lanfranco, Giovanni 48, 57 Langbehn, Julius 112, 112n Lanzi, Luigi Antonio 31, 31n, 34n, 93, 338 Larovere, Fabio 126n La Salvia, Valentina 244n Lasinio, Carlo 351 Lasinio, Giuseppe Paolo 347 Latsis, Dimitrios 243n Laudan, Rachel 315n, 322n Lavagnino, Emilio 181n Laveissière, Sylvain 174n Lavin, Irving 239n Lazzarelli, Lodovico 340 Lechi, Fausto 118n

Le Forestier, Laurent 243n Legnani, Giovanni Alfonso 53, 53n, 54,60 Le Grice, Hawks 78n Lenz, Christian 172n Lenzi, Lorenzo 348 Leonardo da Vinci 70, 79, 92, 131, 267n, 269 Leone, Francesco 66n, 70n, 75n Leoni, Quirino 67, 67n Leporatti, Roberto 281n Lepore, Lucia 327n Levi, Donata 333n Levi Momigliano, Lucetta 339n Lianori, Pietro di Giovanni 39 Licameli, Chiara 67n Licini, Osvaldo 232 Ligabue, Antonio (Antonio Lacca-

bue detto) 265

Lippi, Filippo 327

Ligorio, Pirro 29, 30n, 314

Lippi, Lorenzo 203, 218

Lippo di Benivieni 235n

Lippo di Dalmasio 32, 39

Lisanti, Vanda 66n, 68n, 77n

Lissoni, Elena 363n Lister, Martin 314n Lochis, Guglielmo 250 Loda, Angelo 158n, 160n Lodron, Niccolò 162 Loh, Maria H. 199n, 200n Lollini, Fabrizio 32n, 40n Long, Pamela O. 199n Longaretti, Trento 250 Longari, Elisabetta 132n Longhi, Giuseppe 72, 72n Longhi, Pietro 272 Longhi, Roberto 119, 119n, 120, 120n, 121n, 122, 131, 131n, 132n, 133, 181, 181n, 183, 226n, 230n, 231, 231n, 234, 234n, 235n, 236-237, 240-241, 241n, 245, 262, 262n, 263, 263n, 264n, 265, 265n, 266, 266n, 267n, 268, 268n, 269, 269n, 270n, 271, 271n,

287n, 303, 305, 307 Lonzi, Carla 282n Lopez Marcial, Arturo 78 Loredano, Gian Francesco 201, 207n

272, 272n, 273, 273n, 274n, 277n,

280, 280n, 282, 282n, 285n, 287,

Lorenzetti, Ambrogio 233 Lorenzetti, Costanza 180, 180n, 185, 187 Lorenzetti, Pietro 233, 233n, 235n, 305

Lorenzo da Bologna 32-33, 39

Loth, Johann Carl 162

Lotto, Lorenzo 248

Lovatti, Maurilio 122n

Lucarelli, Enrica 75n

Lucchesi Ragni, Elena 151n

Lucco, Mauro 231, 231n, 238, 238n

Lucie Smith, Edward 295n

Lukács, György 129, 129n

Lumiarez, Antonio de 347

Luparia, Paolo 22n

Lupis, Antonio 160n

Lupo, Giuseppe 259n

M Maaz, Bernhard 80n Maccari, Mino 261 Macchia, Giovanni 316n Macciocchi, Maria A. 134n MacGregor, Arthur 321n Maciuchi, Nicola 316n Macke, August 278n Madelénat, Daniel 209, 209n Madonna, Maria Luisa 327n Madrazo, José 78, 105 Magalotti, Lorenzo 311, 311n, 312, 312n Magani, Fabrizio 51n Maggi, Marco 270, 270n Magliulo, Giovanni Andrea 11n, 13 Mahon, Denis 35 Maier, Bruno 22n Maisak, Petra 173n Majolo Molinari, Olga 66n Malaguzzi, Stefano 162n Malberti, Claudio 293n Malcangi, Giuseppe 380 Maltese, Corrado 181, 181n, 182, 182n, 243, 243n, 244, 244n, 245, 245n, 246, 246n, 247, 247n, 248, 248n, 249, 249n, 250, 250n, 251-253, 253n, 254-

255, 255n, 256-257, 257n, 306 Maltese, Paolo 243n Malvasia, Carlo Cesare 29-30, 30n, 31, 31n, 32, 32n, 33, 33n, 34, 34n, 35, 35n, 36-37, 37n, 38, 38n, 39, 39n, 40, 43, 47-48, 48n, 49, 49n, 50-51, 51n, 53n, 56-57, 57n, 59n, 140, 205n, 206

Mamiani, Giuseppe 65n Mancini, Giulio 55, 55n



Mancino, Maria Rosaria 20, 20n Manfredi, Antonio 126n Manfredini, Luigi 339 Manni, Giuseppe 311n Mannini, Lucia 333n Manno di Bandino 29 Mannucci, Clemente 355n Manoli, Federica 367n Mantegna, Andrea 328, 328n Manzoni, Alessandro 287n, 342n, 343, 343n, 344, 344n Marandel, Jean-Patrice 185, 185n Marangoni, Matteo 267, 267n Marasso, Laura 158n Maratti, Carlo 56, 92, 162 Marazza, Achille 131, 366n Marcaida Lopez, Jose Ramon 200n Marchesano, Louis 313n Marcheselli, Tiziano 122n, 125n Marchesi, Pompeo 352-353, 353n Marchesini, Alberto 126n Marchiori, Giuseppe 276n Marconi, Stefano 243n Marfella, Claudia 17n Margaritone d'Arezzo 40 Mariacher, Giovanni 368n Mariani, Valerio 55n Marini, Rodolfo 327n Marino, Giambattista 9, 16, 18n, 21, 21n, 179, 201, 350 Marinoni, Manuele 261n Marone, Pietro 150, 150n Marr, Alexander 199n, 200n Marri, Giuseppe 81 Martinengo Da Barco, Francesco Leopardo 158 Martinengo Da Barco, Lelio 159 Martini, Alberto Mattia 122n Martini, Simone 275, 276n Martirano, Maurizio 191n Martius, Lilli 169n Martorano, Vincenzo 244n Marucchi, Adriana 55n Marzano, Antonio 321n Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai detto) 227, 267-268, 328 Mascherpa, Giorgio 293n Mascilli Migliorini, Luigi 190n, 191n Mascolo, Marco M. 111n, 113n, 115n, 116n, 280n Masini, Antonio 33, 35-36, 36n, 38, 38n, 39, 39n

Maso da Bologna 39-40

Maso di Banco 225, 225n, 230-231, 231n, 233, 235 Massa, Renata 147n, 152n, 153n, 159n Massari, Stefania 76n Massimilla, Edoardo 191n Matisse, Henri 275 Matt, Luigi 311n Matta, Sebastian 293, 293n, 294, 294n, 295-296, 296n, 297, 297n, 298-300, 303, 308 Mattei, Enrico 259, 259n, 260, 260n, 261 Mattolini, Mario 354n Maylender, Michele 201n, 202n Mazzarelli, Carla 47n, 77n, 79n, Mazzella, Scipione 21, 21n Mazzetti, Marcello 152n Mazzocca, Fernando 66n, 75n, 190n, 336, 336n, 351n Mazzoni, Sebastiano 209, 209n Medica, Massimo 31n, 40n Mehus, Lorenzo 334, 334n, 335 Meiss, Millard 231n, 238, 238n, 241, 241n Melchiori, Ottaviano 14, 14n Mele, Eugenio 174, 174n Melone, Altobello 119 Memi, Simone 37 Memmi, Federico 239n Memmi, Lippo 239, 239n Memmo, Marcantonio 153-154 Menabuoi, Giusto de' 226, 226n, 235n Mendoza, Alvina 22 Mengs, Anton Raphael 178-179, 181n, 183n Menna, Filiberto 294n Merengo, Enrico 162n Merling, Mitchell 201n, 202n, 211, 211n, 212, 212n, 213n Merola, Nicola 316n Meyer, Heinrich 182n Mezzanotte, Gianni 157n, 158n Miarelli Mariani, Ilaria 31n, 32n, 66n, 68n, 70n, 79n, 347n Miato, Monica 201n Michaud, Philippe Alain 253n Michel, Edmond 169n Michelangelo (Michelangelo Buonarroti detto) 29-30, 30n, 73, 99, 210, 251, 267, 269, 356n Migliara, Giovanni 340n, 352, 352n

Migliorini, Bruno 201n, 202n Milanesi, Carlo 331, 331n, 332n Milanesi, Gaetano 332m 332n, 356 Milani, Filippo 281n, 303n Milá y Fontanals, Pablo 78 Mildenberger, Hermann 172, 172n, 173 Millin, Aubin Louis 72-73, 73n Minardi, Tommaso 67, 74, 80, 80n, 81, 81n, 141 Minenna, Loredana 327n Misiani, Simone 259n Missirini, Melchiorre 66n, 69-70, 75, 75n, 85, 91 Mitchell, Bonner 148n Mittelstädt, Kuno 170n Modigliani, Amedeo 252, 275, 276n Modigliani, Ettore 366, 378 Monbeig Goguel, Catherine 350n Monciatti, Alessio 227n, 231n, 233n, 235n, 238n Mondo, Domenico 179 Montesquieu, Charles L. de Secondat 316n Moir, Alfred 49n Molajoli, Bruno 65n Molinari, Antonio 160, 160n Molmenti, Pompeo Gherardo 176 Molteni, Giuseppe 329n Monaco, Lorenzo 328 Mondrian, Piet 275-277, 277n Monet, Claude 274, 282-284 Monferini, Augusta 238, 238n Montabone, Luigi 365, 378, 381 Montanari, Giuseppe Ignazio 81, 81n Montelatici, Antonio 355n Monti, Giulio 179n Monti, Vincenzo 336-337, 337n, 338-339 Montrasio, Alberto 293n Moore, Henry 294n Moran, Bruce T. 215n Morandi, Giorgio 265, 273, 273n Morandotti, Alessandro 37n, 190n, 327-328 Morelli, Giovanni 250, 329, 333 Moreni, Mattia 295-296, 302 Moretti, Simona 31n Moretto (Alessandro Bonvicino detto) 120, 157, 157n Morghen, Raffaello 69-70, 91-92 Morisani, Ottavio 179, 179n, 180, 185, 276n



Morlotti, Ennio 232, 232n, 300, 300n, 301, 303 Mormone, Raffaele 184n Morosini, Giovan Francesco 147-148, 148n, 149, 150n, 151, 220 Morpurgo Tagliabue, Guido 319n Morselli, Raffaella 47n, 50n, 52n, Moschini, Francesco 69n Moschini, Giannantonio 158n Motta, Emilio 330n, 344n Mottola Molfino, Alessandra 364n, 365n, 366n Mozart, Wolfgang Amadeus 270 Mozzati, Tommaso 121n, 131n Müller-Wulckov, Walter 171, 171n, 172n Mulryne, J.R. (Ronnie) 148n Mulsow, Martin 216n Mündler, Otto 328, 356 Münter, Friederich 177 Muratori, Ludovico Antonio 321n, 334-335 Mustoxidi, Andrea 337, 341 Muther, Richard 170n Muto, Giovanni 11, 11n, 20n, 21n Muzzioli, Giovanni 249n Mylius, Enrico 353n

Ν

Naccherino, Michelangelo 18, 22n Naldini, Nico 125n, 128n, 129n Namuth, Hans 253n Nanni, Paolo 300n Napoleone, Caterina 316n Nardo di Cione 230, 230n Natali, Antonio 348n Navarrete Martínez, Esperanza 78n Nebbia, Ugo 366n Negri, Cesare 150, 150n Negri, Giulio 312n Negro, Emilio 52n Negro Spina, Annamaria 188n Neidhardt, Hans Joachim 173n Nelting, David 200n Nesti, Vittorio 352, 352n Neumann, Carl 171n Newman, Channa 207n Newman, William R. 215n Nezzo, Marta 280n Niccolini, Giovanni Battista 66n, 71, 71n, 75n, 333, 337, 339, 342 Nicodemi, Giorgio 120, 120n Nicolaci, Michele 52n Nicoletti, Giuseppe 334n

Noferi, Adelia 263n Nogara, Gino 120, 120n Noland, Kenneth 285n Nordhoff, Claudia 174n Noseda, Aldo 367, 367n, 368, 370 Nova, Alessandro 117n, 203n Nova, Giuseppe 150n, 158n, 160n Novelli Radice, Magda 178n, 179n, 189, 189n, 197 Nucci, Sante 76n

O Oderisi da Gubbio 31

Oettingen, Wolfgang von 171, 171n Oldenburg, Claes 284, 285n, 302 Olmi, Ermanno 124, 124n, 125, 125n Olmi, Giuseppe 317n, 318n, 321n, 323, 323n Ong, Walter J. 315n Onger, Sergio 153n Oosterhoff, Richard J. 200n Orcagna, Andrea 228, 230, 230n, 231, 237, 237n, 238, 305, 351, 356n Orefice, Gabriella 327n Orestano Francesco 345n

Odescalchi, Pietro 81, 94

Orestano, Francesco 345n Orlando, Francesco 315n Orlers, Jan 114, 114n, 115, 115n Ossicini, Adriano 252 Ottani Cavina, Anna 186n Oud, Jacobus Johannes Pieter 276n Overbeck, Friedrich 67, 141 Ovidi, Ernesto 80n, 81n

р

Pacaccio, Sara 344n Paccagnini, Giovanni 119 Padoa Rizzo, Anna 237-238, 238n Pagani, Giuseppe 355n Paglia, Francesco 158, 158n, 160, 160n Paglioriti, Piero 300n Palazzolo, Maria Iolanda 66n Paleologo, Manuele II 19 Pallavicino, Leone 150, 150n, 151, 165, 220 Palli Baroni, Gabriella 261n, 262n, 274n, 283, 283n Pallucchini, Anna 204n, 210, 212, 213n Pallucchini, Rodolfo 119, 275n,

Palma il Vecchio, Jacopo 213

Palmer, Samuel 301
Palumbo, Chiara 363n
Panagia, Francesco 321n
Panagia, Giovanni Battista 320, 321n
Panaitescu, Emilio 319n

Panatrescu, Emilio 319n Panazza, Gaetano 117n, 118, 118n, 121, 121n, 122n, 123, 123n, 127, 127n, 128, 128n, 148n Pancheri, Roberto 160n Panico, Antonio Maria 50-51, 51n, 59n

Panofsky, Erwin 200n, 239 Panteghini, Ivo 157n Paoli, Paolo Antonio 73, 73n Paolo VI (Giovanni Battista Montini) 124, 124n, 128

Pannain, Guido 181n

Paolo Uccello (Polo di Dono *detto*) 96, 239, 264n, 268

Paracelsus (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim *detto*) 214, 214n, 215 Paravia, Pier Alessandro 340 Parenti, Daniela 226n, 230n

Parise, Nicola 312n Parisio, Chiara 152n, 337n Parlato, Enrico 80n

Parodi, Severina 203n Parronchi, Alessandro 121 Pasinelli, Lorenzo 163

Pasolini, Pier Paolo 121, 121n, 122, 124, 124n, 125, 125n, 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 129, 129n, 130-131, 132n, 133-134, 134n, 135, 143

Pasquali, Susanna 69n Passamani, Bruno 155n, 157n, 158n

Passaro, Maria 232n Passavant, Johann David 351 Passeri, Giovanni Battista 57, 57n, 72

Passerini, Luigi 332, 346n Passionei, Domenico Silvio 56n Pastore Stocchi, Manlio 78n, 202n, 207n

Pedretti, Paolo 75n, 335n, 336n Pegazzano, Donatella 327n Pegrari, Maurizio 148n Pelitti, Francesco 377 Penni, Giovan Francesco 94

Peregrini, Matteo 200n Pericolo, Lorenzo 30n, 34n Perini, Giovanna 30n, 34, 34n, 57n



Peroni, Adriano 147n Perticari, Giulio 65, 65n, 75n Petrarca, Francesco 75, 101, 201, 201n, 335 Petrone, Geronimo 18, 23 Petrucci, Armando 313n Petrucci, Pietro 65n Petteruti Pellegrino, Pietro 311n Pezone, Maria Gabriella 11n, 13, 13n Pfisterer, Ulrich 225n Piazza, Andrea 342, 357 Piazza, Callisto 120 Piazza, Filippo 148n, 160n Picardi, Paola 70n Picasso, Pablo 264n, 278 Piccini, Isabella 158n, 159-160, 166-167, 220 Pierguidi, Stefano 35n, 37n Pieri, Piero 303n Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi detto) 268 Pietrangeli, Carlo 66n, 72n, 81n, 2.51 Pietrantonio, Vanessa 295n Pietro da Rimini 235-236, 236n, Pignatelli, Giuseppe 313n Pigozzi, Marinella 34n, 232n Pimentel Fonseca, Eleonora 177 Pinelli, Antonio 186n Pini, Carlo 331, 331n, 332n, 356 Pini, Leopoldo 330, 331n, 332, 332n Pini, Raffaella 33n Pinto, Aldo 12, 12n Pinto, Sandra 66n, 186n, 337n, 341n Pinto, Vincenzo 112n Piovene, Guido 121, 124, 124n, 125, 127, 127n, 143 Pirondini, Massimo 52n Pirotta, Luigi 76n, 82n Pirovano, Carlo 264n Pisa, Giulio 367n Pisano, Nicola 228n Pistrucci, Camillo 76, 98-99 Pizzoni, Maria Rosa 48n, 56n Pizzorusso, Claudio 350n Podaliri, Guido 65n Podesti, Francesco 68, 107 Pogliaghi, Lodovico 363-364, 364n, 365-367, 367n, 368-370, 370n, 371, 373-375, 378, 378n, 380,

382, 385-386

Pogliaghi, Vera 371 Pogliano, Claudio 323n Poldi Pezzoli, Gian Giacomo 329n, 364, 367, 377 Poldi Pezzoli, Giuseppe 336 Poldi Pezzoli, Rosa 355n Poletti, Luigi 67 Polidori, Gian Carlo 82n Pollaiolo (Antonio del Pollaiolo detto) 269 Pollock, Jackson 253n, 282-283, 283n, 300n Pomarancio (Cristoforo Roncalli detto) 53n Pontormo (Jacopo Carucci detto) 10n, 132, 132n Ponza, Michele 344 Ponzano y Gascón, Ponciano 78-79, 79n Porro Lambertenghi, Giulio 346n Porzio, Annalisa 187n Posner, Donald 48n, 49n, 51n Possevino, Antonio 19 Pozzati, Concetto 293, 293n, 294, 294n, 296, 296n, 303, 303n Praz, Mario 189, 189n, 202n Prestini, Rossana 157n, 158n, 159, 159n, 160n Preti, Cesare 311n Preti, Gregorio 55-56 Preti, Mattia 55-56 Previtali, Giovanni 39n, 122, 225, 226n, 237, 237n, 285n, 333, 333n Prina, Riccardo 363n Procaccioli, Paolo 311n Proust, Marcel 270 Puddu, Pier Ludovico 48n Puglisi, Catherine 53n Puhle, Matthias 170n Puttinati, Alessandro 339

Q Quadrado, Melchiorre 16 Quartino, Luigina 312n Querini, Angelo Maria 334 Quiccheberg, Samuel 317n, 318n Quint, David 208, 208n, 209n Quintavalle, Arturo Carlo 235n Quondam, Amedeo 9, 9n, 10n, 11n, 14n, 18n, 19n, 22n, 199n

R Rabuffi, Gian Piero 293n Raccis, Giacomo 297n Racioppi, Pier Paolo 67n, 70n, 72n Radziwill, Franz 232 Ragghianti, Carlo Ludovico 243-244, 244n, 245, 254, 254n, 277n Raggi, Oreste 67n, 68 Raimondi, Ezio 240, 240n, 241n, 303n Ranalli, Ferdinando 71, 71n Rapp, Christof 211n Rappaport, Rhoda 320n Rasmo, Nicolò 119 Rasponi, Giulio 68, 85 Rati, Giancarlo 66n, 72n Rauch, Christian Daniel 69, 80 Rauschenberg, Robert 285n Ravalli, Gaia 226n, 231n Ravel, Maurice 284 Reggiori, Ferdinando 366, 366n, 378 Regio, Paolo 13 Regoli, Roberto 74n Rehm, Stefanie 170n, 173n Reidy, Dennis V. 199n Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 112, 112n, 113-115, 115n, 116, 142, 171n, 264n, 272 Reni, Guido 48-49, 51, 59, 92, 346, 346n Renoir, Pierre-Auguste 278n Renzi Strozzi, Ottavia 312 Resta, Sebastiano 48n, 55-56, 56n Richelieu, Armand Jean du Plessis Ricci, Corrado 29, 29n, 30, 32-33, 35, 367n Ricci, Matteo 345, 345n Ricci, Saverio 19, 19n, 80n Riccòmini, Eugenio 293n Riera, Anna 78n Riga, Pietro Giulio 11n, 21n Rigacci, Giuseppe 335 Righetti, Agnese 66n Righetti, Pietro 77, 100 Rintelen, Friedrich 171n Rinuccini, Alamanno Zanobi 346, 348, 348n, 349, 359 Rinuccini, Alessandro 346, 349 Rinuccini, Giovanni Battista 346 Rinuccini, Ottavio 346, 346n, 348n, 350, 350n Rinuccini, Pierfrancesco 330, 330n,

INDICE DEI NOMI 397

338, 338n, 343, 347, 347n, 348,

348n, 351, 351n, 352-353, 355,

Rinuccini Trivulzio, Marianna 327-



330, 330n, 331, 333, 341, 341n, 342-343, 343n, 344, 344n, 345, 347-348, 348n, 349, 349n, 358, 384

384 Rio, Alexis François 351 Riopelle, Jean Paul 300n Ripamonti, Giuseppe 367 Riva, Elena 334n Rizzoli, Giovanni 331 Robert, Valentine 243n Roberts, Gareth 214, 214n, 215, 2.15n Rodella, Massimo 335n Rodin, Auguste 111n Roffi, Stefano 122n Roffia, Elisabetta 368n Rolfi Ožvald, Serenella 47n, 173n Romagnoni, Bepi 293 Romanini, Angiola Maria 228n Romanino, Girolamo 117-119, 119n, 120-121, 123, 125, 129, 129n, 130-133, 133n, 134, 134n, 135, 138, 143 Romano, Serena 48n Roncuzzi, Valeria 76n Roos, Anna Marie 314n Rosand, Ellen 206, 206n, 212n Roscam Abbing, Michiel 115n Rosen, Valeska von 199n, 209, 209n, 210, 210n, 215n Rosenblum, Robert 172, 172n, 183 Rosini, Giovanni 66n, 351 Rosmini, Carlo de' 339n Rossellini, Roberto 249 Rossetti, Domenico 160, 160n Rossi, Marc'Antonio 148n Rossi, Massimiliano 111n, 203n, 207, 207n, 211n, 317n Rossi, Ottavio 153, 153n, 154-155, 155n, 156, 156n Rossi, Paolo 315n, 319n, 320n, 322n, 323n Rossi Pinelli, Orietta 264n, 333n Rossini, Gioacchino 270 Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo di Gasparre detto) 132

Ruini, Antonio 53n Rumohr, Karl Friedrich von 351 Ruotolo, Francesco 178n Russo, Augusto 183n Russo, Emilio 311n Russoli, Franco 121, 124, 124n, 127, 127n, 128, 128n, 129, 143

Sabatelli, Luigi 338 Sabbio, Vincenzo 149n, 164-165 Sacchi, Andrea 58, 58n, 60 Saccone, Sandra 76n Saja, Pietro 190n Sala, Elisa 150n Saladino, Vincenzo 327n Salerno, Luigi 55n Salvi, Gaspare 72n, 74, 103 Salviati, Francesco (Francesco de' Rossi detto) 10n Sampson, Lisa 199n Sánchez Garcia, Encarnación 19n Sandberg, Jonkheer Willem Jacob Henri Berend 276n Sandrini, Tommaso 161 Sanesi, Roberto 293n, 294n Sanfelice, Luisa 177 Sanguineti, Edoardo 293n Sanguirico, Giuseppe 368 Santacroce, Nicola 14n Santafede, Fabrizio 16, 16n Santamaria, Filomena 10n Santoro, Caterina 243n Sanzio, Raffaello (Raffaello Santi detto) 10n, 17, 21n, 30, 30n, 34, 51, 70, 73, 76, 79, 89, 91-95, 97, 210, 210n, 264n, 269, 279, 280n Saragat, Giuseppe 118n Sassetta (Stefano di Giovanni di

Consolo detto) 329

Savonarola, Girolamo 19

Saura, Antonio 232

Scano, Giulio 72n

Sassi, Giuseppe Antonio 335, 335n

Savoia, Vittorio Emanuele II 76n

Scaglietti Kelescian, Daniela 32n

Scallen, Catherine B. 112n, 113n

Scarpati, Maria Antonietta 80n

Scarrocchia, Sandro 367n

Schadow, Wilhelm 79

Schiavoni, Felice 353n

Schaeps, Jef 115n

Scannelli, Francesco 49, 49n, 50, 50n

Scheuchzer, Johann Jakob 314,

Schreiber, Fred 314n Schrijver, Cornelis 151n Schuegraf, Wolf Dieter 170n Schulte Strathaus, Ernst 171n Schütz, Johann Georg 182n Schutze, Sebastian 320n Schwartz, Gary 115n, 116n Sciascia, Leonardo 261 Sciolla, Gianni Carlo 245n Scotini, Marco 244n Scott Munshower, Susan 116n Scotti, Mario 65n, 81n Scremin, Paola 243n, 253n Seidel, Max 329n Serbelloni Trivulzio, Beatrice 337-338, 338n, 341, 341n Seregni, Giovanni 346n Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste 31, 31n, 32, 32n, 33n, 34n, 347 Servestein, Jan 16 Seuphor, Michel (Fernand Louis Berckelaers detto) 276n Seurat, Georges 278n Seveso, Giorgio 293n Sforza, Battista 268 Sforza, Giovanni 342n, 343 Shahn, Ben 282, 282n Shearman, John K. 30n Shewring, Elizabeth 148n Sicca, Cinzia 317n Siciliano, Enzo 135, 135n, 261 Silvagni, Bruno 77n Silvagni, David 67, 67n Silvagni, Giovanni 74, 77, 77n, 79, 100-102, 141 Simenon, Georges 130 Simone dei Crocifissi (Simone di Filippo da Bologna detto) 32, 37, 39, 41, 43 Simson, Jutta von 80n Sinisgalli, Leonardo 285 Sirén, Osvald 230, 230n Siries, Carlo 353 Sironi, Attilia 320n Sironi, Mario 123n, 124n, 284 Sisi, Carlo 341n, 355n Sisto IV (Francesco della Rovere) Siti, Walter 126, 126n, 134n

Slive, Seymour 114n

Schiller, Carl Georg Wilhelm 170,

170n, 178, 193

Schmidt, Hans Werner 169n

Schmidt, Heinrich 171n

Schleier, Erich 51n

Rubin, William 297n Ruggeri, Giorgio 300n Ruggeri, Piero 232, 232n, 296, 296n

398 INDICE DEI NOMI

Rouault, Georges 275

Rousseau, Henri 265

Rovati, Federica 303n

Rovetta, Alessandro 327n, 334n

Rubens, Pieter Paul 89, 92



Sloan, Kim 173n Sluijter, Eric Jan 116n Sodano, Giulio 190n Sohm, Philip L. 202n, 205n Solà, Antonio 77-79, 91, 103-106, 141 Soldati, Francesco 152, 152n, 166 Soldati, Mario 124, 124n, 125 Solmi, Franco 294, 294n, 295n Solomon, Alan R. 284, 285n Sommariva, Giovanni Battista 340n Sorce, Francesco 226n Sorin, Cécile 134n Sörrensen, Wolfgang 171, 171n Spadoni, Claudio 281n, 303n Spagnol, Mario 30n Spalletti, Ettore 72n Spannocchi, Sabina 239n Spanò Bolani, Domenico 321n Sparano, Stefano 13 Speluzzi, Giuseppe 349n, 364n Spencer, George John 337 Spetsieri Breschi, Caterina 75n Spickernagel, Ellen 172n Spila, Piero 121n Spinelli, Riccardo 327n Spini, Ugo 152n Spinosa, Nicola 186n Sposato, Gianluca 331n, 332n Spruit, Leen 19, 19n Squizzato, Alessandra 75n, 328n, 334n, 335n, 339n, 368n Sricchia Santoro, Fiorella 188n Stamm, Rainer 173n Starnina, Gherardo 276n Stefano Fiorentino (Stefano di Ricco detto) 37, 225, 226n Stegeman, Saskia 314n Stella, Angelo 343n, 344n Stella, Frank 285n Sterne, Margaret 111n Stosch, Philipp von 334 Stom, Matteo 162 Storey, Benjamin 300n Stouraiti, Anastasia 158n Stradiotti, Renata 151n Strauss, Walter Leopold 115n Strong, Roy C. 148n Strozzi, Leone 311, 311n, 312, 312n, 313-314, 314n, 316, 316n, 317, 319n, 320, 320n, 322, 324, 383 Strozzi, Lorenzo Francesco 312n Strozzi, Maria Teresa 312n, 316, Struhal, Eva 199n, 200n, 203n

Summers, David 239n Summerscale, Anne 206n Susinno, Stefano 74n, 75n, 79n, 80n, 190n Sutherland, Graham 293-294, 294n, 295-296, 299-300, 300n, 301, 301n, 302-303, 303n, 304, 308 Suthor, Nicola 208, 208n Swoboda, Sabine 173n

Tabaglio, Piera 117n Tacconi, Innocenzo 49 Tadini, Emilio 293n, 294, 294n, 296-297, 297n Tambini, Anna 236, 236n Tanzi, Marco 15 Tarlati, Guido 233 Tartuferi, Angelo 31n, 226n, 235n, 237, 237n, 333n Tassi, Roberto 123n, 296, 300, Tasso, Francesca 328n, 334n, 335n, Tasso, Torquato 9, 20n, 21, 21n, 22, 22n, 75, 89 Taverna, Carlo 329n Tempesta, Antonio 20 Tenerani, Pietro 67, 67n, 68, 74, 107 Terminiello, Francesca 327n Terpstra, Nicholas 205n Terraroli, Valerio 123n Terzaghi, Maria Cristina 52n, 53n, 55n, 57n, 58, 58n Tesauro, Agostino 13, 25 Tesauro, Emanuele 200n Testi, Gino 214n Testori, Giovanni 121, 124-125, 125n, 275, 275n Thibon de Courtry, Sylvaine 130 Thode, Henry 113, 227, 228n Thomas, Dylan 303, 303n Thorvaldsen, Bertel 67, 73-74, 74n Ticli, Livio 152n

Tino di Camaino 111

221

Tintoretto (Jacopo Robusti detto)

Tischbein, Johann Heinrich Wil-

helm 169-170, 170n, 171, 171n,

172-173, 173n, 174-178, 178n,

179, 179n, 180, 180n, 181,

181n, 182, 182n, 183-189, 189n,

190, 190n, 191, 191n, 192-197,

208, 210, 213-214, 250

Titi, Filippo 48n Tiziano (Tiziano Vecellio detto) 15, 89, 161, 210, 213, 213n, 266, 269-270 Tobey, Mark 294n, 300n Todeschini, Giulio 150, 151n Toesca, Pietro 228n Togneri Dowd, Carol 328n Toledo Osorio y Colonna, Pedro 22, 22n Tomasella, Giuliana 276n, 280n Tomaselli, Contardo 76n Tomassi, Barbara 123n Tommaseo, Niccolò 342 Tommei, Tiziana 244n Tongiorgi Tomasi, Lucia 317n Tonini, Cristina 370n Tonini, Lucia 354n Torchiani, Francesco 280n Torlonia, Alessandro 78 Torlonia, Giovanni 68n, 76n, 90 Tormen, Gianluca 31, 333n Toscano, Bruno 117n, 231n, 233, 233n, 238, 238n, 240, 240n Trasi, Silvia 268n Trenti, Luigi 67n, 82n Trivulzio, Alessandro Teodoro 334-335 Trivulzio, Cristina 339, 341 Trivulzio, Gian Giacomo 75, 335-Trivulzio, Giorgio Teodoro 327,

340
Trivulzio, Giorgio Teodoro 327, 329n, 330-331, 331n, 332, 332n, 337-338, 340-342, 345, 351, 351n, 352, 353n, 355, 355n, 356n, 361, 384
Trivulzio, Luigi Alberico 349, 349n
Trivulzio, Rosina 75n, 377
Trombadori, Antonello 123n
Tupini, Umberto 250
Tura, Cosmè 269
Turner, William 280-282, 301

U
Ubeda de los Cobos, Andrés 47n,
54n
Uccelli, Alessandro 245n
Urso, Lelio (Ursone/Orsone detto)
29, 30n, 31, 33, 33n
Utrillo, Maurice 275

V Vacchi, Sergio 293, 293n, 295-296, 301 Vaglieri, Tino 293n



Vajro, Max 184n Valcanover, Anna Francesca 158n Valentiner, Wilhelm Reinhold 111, 111n, 113, 113n, 114-116, 142 Vallora, Marco 300n Valmigli, Luigi 259n Valsecchi, Marco 124, 124n, 301n Valseriati, Enrico 148n Valzelli, Giannetto 117n Van Almeloveen, Theodorus Janssonius 314, 314n Van der Meulen, Marjon 115n Van de Sandt, Anne 174n Van Duijn, Maart 115n Van Dyck, Antoon 70, 89, 92 Van Gogh, Vincent 252, 274, 274n Vannugli, Antonio 56n Van Schaack, Eric 48, 48n, 49n, 50n, 58n Van Thiel, Pieter J.J. 112n Varchi, Benedetto 347-348 Varotari, Dario 202, 204, 204n, Vasari, Giorgio 30, 30n, 34-35, 37, 40, 43, 93, 203n, 205, 205n, 209-210, 225n, 227, 339 Vedova, Emilio 282n Veit Riedel, Karl 171n Velázquez, Diego 328n Vélez, Pilar 78n Veneziani, Giovan Battista 156-157, 157n, 159n Ventura di Moro, 29, 30n, 31, 33, 33n, 34 Venturi, Lionello 245, 285n Venturoli, Marcello 121 Venuti, Domenico 185 Verdone, Mario 244n Vermeer, Jan 270, 272 Vermeulen, Ingrid Renée 31n, 34n Vermiglioli, Giovanni Battista 340 Vernazza di Freney, Giuseppe 339, 339n Veronese, Paolo 270 Verrocchio (Andrea del Verrocchio detto) 269 Vezzoli, Giovanni 119, 119n, 120, 120n, 121n, 122n, 123n, 125n Vidma, Andrea 16 Vignali, Dino 276n Villa, Giovanni Carlo Federico 328n Villa, Paolo 253n

Villamena, Francesco 10n

Villani, Giovanni 201

Villari, Anna 77n, 191n Vinti, Carlo 259n Viola, Corrado 311n Vischer, Robert 171n Vischi, Luigi 321n, 335n Visconti, Carlo Ermes 367 Visconti, Ennio Quirino 73, 340n Visconti, Giovanni Battista 73 Visconti, Luchino 124, 124n, 249 Visconti, Marco 338 Visconti Venosta, Emilio 367n Vismara, Paola 335n Vitale da Bologna 29, 32, 35-39, 41.43 Vitale, Maurizio 201n, 343n, 344n Vitali, Samuel 34n Vivaldi, Cesare 295n Volpato, Giovanni 73 Volpe, Alessandro 225n, 236n, 240, 240n, 242, 242n Volpe, Carlo 225, 225n, 226, 226n, 227, 227n, 228, 228n, 229-230, 230n, 231, 231n, 232, 232n, 233, 233n, 234, 234n, 235, 235n, 236, 236n, 237-238, 238n, 239, 239n, 240, 240n, 241, 241n, 242, 242n, 305 Volpi, Marisa 257n, 282n Volta, Valentino 157n, 158n Vona, Fabrizio 183n Voogd, Hendrik 340n Waagen, Gustav Friedrich 356

Wagner, Berit 213, 213n Wahl, Hans 171n Warhol, Andy 295n Watanabe-O'Kelly, Helen 148n Wicar, Jean Baptiste 67-68, 68n, 69, 69n, 70n, 84-87, 89-91, 93-94, 107, 141, 179 Wicksteed, Philip H. 211n Widmann, Ludovico 51 Williams, William Carlos 270 Wimmer, Clemens Alexander 171n Winckelmann, Johann Joachim 72, 181 Wittgens, Fernanda 131, 365-366 Wölfflin, Heinrich 170n Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze detto) 300n, 303 Wolters, Johannes 314n Wood, Jeremy 56n Wright of Derby, Joseph 284 Wünsche, Erica 172n

Y Yates, Frances A. 315n

Zabagli, Franco 117n, 129n Zalta, Edward N. 211n Zamboni, Baldassarre C. 147n, 158n Zanchi, Antonio 163 Zane, Marcello 117n, 118n, 122n, 124n Zaneletti, Pietro 364n, 380 Zangheri, Renato 274n, 296, 299 Zaniboni, Eugenio 179n Zanni, Annalisa 364n Zannoni, Giovanni Battista 72-73 Zanotti, Giampietro 40, 48n Zanotti, Onofrio 76n Zatta, Silvia 363n, 364n, 365n, 366n, 367n, 368n, 369n, 370n, 371n, 386 Zell, Michaell 112n Zenobi, Luigi 15 Zeri, Federico 225, 225n, 237, 237n, 263n, 337n Zevi, Bruno 277n Zezza, Andrea 9, 9n, 10, 10n, 11, 11n, 12n, 13n, 14n, 15, 15n, 16n, 17n, 18n, 19n, 20, 20n, 21n, 22, 22n, 24, 42 Zigaina, Giuseppe 133 Zito, Paola 18-19, 19n, 20n Zucchelli, Giovanni (Nino) 243n, 248, 248n, 249-250, 250n Zucchini, Guido 33n Zuccotti, Anna Maria 336n

Zuñiga y Pacheco, Giovanna 14

Zúñiga, Juan 16

