

# STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

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

SOCIETÀ ITALIANA  
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

# 2022

SCALPENDING

*Storia della Critica d'Arte*  
*Annuario della S.I.S.C.A.*  
© 2022 Scalpendi editore, Milano  
ISBN: 9791259551146  
ISSN: 2612-3444

*Progetto grafico e copertina*  
© Solchi graphic design, Milano

*Impaginazione e montaggio*  
Roberta Russo

*Caporedattore*  
Simone Amerigo

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 2022

Scalpendi editore S.r.l.

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

[www.scalpendi.eu](http://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](mailto:massimi1964@libero.it).

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

## SOMMARIO

ABSTRACTS 7

### DISCUSSIONI E PROBLEMI

«*Perché la lontananza si mangia la diligenza*»:  
*Donatello e “il non-finito” nella Firenze del Rinascimento*  
Alessandro Gatti 27

*Recensione a: Silvio Mara, Giuseppe Bossi disegnatore.*  
Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione,  
*con un saggio di Laura Binda, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021*  
Stefano Bruzzese 57

*Recensione a: Almerinda Di Benedetto, Tito Angelini. Committenza,*  
*produzione e mercato internazionale della scultura dell’Ottocento,*  
*Gangemi Editore, Roma 2020*  
Rosanna Cioffi 63

*Perspectives sur Focillon. Critique de: Annamaria Ducci, Henri Focillon*  
*en son temps. La liberté des formes, Strasbourg, Presses universitaires*  
*de Strasbourg, collection «Historiographie de l’art», 2021*  
Pascale Cugy 75

*Recensione a: Sergio Marinelli, Storia della prospettiva significativa,*  
*Verona, Colpo di Fulmine Edizioni, 2021*  
Mauro Vincenzo Fontana 83

### INEDITI E RIPROPOSTE

*Aggiornamenti e precisazioni su John Deare:*  
*un nuovo carteggio irlandese, nuove fonti, nuove interpretazioni*  
Tiziano Casola 91

«Saper vedere»: su due scritti poco noti di Pietro Toesca  
Gianluca del Monaco 107

#### FONTI

*Santafede, Cobergher, Laureti, Cambiaso, Muziano e altri maestri in alcune pagine dimenticate delle Neapolitanae Historiae di Giulio Cesare Capaccio*  
Stefano De Mieri 125

*Policentrismo e municipalismo nelle Rime “ecfrastiche” di Daniele Geofilo Piccigallo*  
Francesco Lofano 157

*Vedere cappella Sansevero: la “gerarchia del bello” e la ricezione estetica del monumento nelle guide di Napoli del XVIII e XIX secolo*  
Gianpasquale Greco 177

#### LETTERATURA ARTISTICA

*Fra Sebastiano del Piombo e Marcantonio Raimondi: epigrammi inediti di Antonio Tebaldeo sopra uno dei più antichi ritratti di Pietro Aretino (con un'appendice di testi sul ritratto di Giulia Gonzaga)*  
Diletta Gamberini 193

*Doing science like a painter. Agostino Silla and the “surface” study of fossils and animals*  
Domenico Laurenza 217

*Monumenti d'artista e biografie dipinte nell'Italia del XIX secolo: fra Genius loci e Nation building*  
Jessica Calipari 255

#### CRITICA E STORIOGRAFIA

*L'eredità di Winckelmann in Sicilia: Jakob Josef von Haus e il tema della emulazione artistica nel dibattito del primo Ottocento*  
Francesco Paolo Campione 283

<i>Ipotesi di una proposta critica: il Chiarismo di Arcangeli</i> Pierluca Nardoni	307
<i>«Col Maestro negli anni della tenebra». Giuseppe Galassi e la Storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi: da Melozzo a Raffaello giovane</i> Luca Ciancabilla	323
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Un catalogo e un catafalco. Grigorij Stroganoff e Antonio Muñoz nell'Archivio Fotografico del Museo di Roma</i> Maurizio Ficari	351
INDICE DEI NOMI	363



# ABSTRACTS

«PERCHÉ LA LONTANANZA SI MANGIA LA DILIGENZA»: DONATELLO E “IL NON-FINITO”  
NELLA FIRENZE DEL RINASCIMENTO

*«Perché la lontananza si mangia la diligenza»: Donatello and “the unfinished” in Renaissance Florence*

*Alessandro Gatti*

The essay intends to propose a new methodological approach to analyze the problem of the “unfinished” in Renaissance sculpture. 20<sup>th</sup> century historiography has dealt with the theme giving primary importance to philosophical interpretations, in particular of a Neoplatonic nature, from which it has derived its theses, very little attention being paid to the material and documentary conditions of the works. From here, in the belief that no theory can be separated from a careful philological analysis of the works and sources, we want to start over again. The close relationship between works and sources, between images and words, will constitute the pathway for investigating the “unfinished” in Donatellian sculpture and its reception in literature between the two centuries. The differences between Donatello’s and Michelangelo’s «imperfette et ancora non finite» will be highlighted, through visual and linguistic analysis. Furthermore, it is also the task of this study to reconstruct a Florentine trend regarding reliefs which sees a progressive detachment from Donatello’s «bozze» and greater attention to the «pulitezza e fine» of the work. Therefore, alongside the two greats, particular attention will be paid to Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, whose contemporaries stand out for the «perfezione» of their works.

RECENSIONE A: SILVIO MARA, GIUSEPPE BOSSI DISEGNATORE. PER LA RISCOPERTA DELLA BELLEZZA ANTICA FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE, CON UN SAGGIO DI LAURA BINDA, NOMOS EDIZIONI, BUSTO ARSIZIO 2021

*Review to: Silvio Mara, Giuseppe Bossi disegnatore. Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione, with an essay by Laura Binda, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021*

*Stefano Bruzzese*

In the volume published by Silvio Mara, for the first time an attempt is made to offer a convincing framework for the youthful years of Giuseppe Bossi (1777-1815), subject of numerous studies in recent times. The author attempts this feat through the seriation of Bossi's drawings: workshop tools with which the reference models are laid bare from time to time, especially in the training period when he lived in contact with the stimulating Roman environment, among neoclassical trends and pre-romantic impulses. Laura Binda's essay investigates Bossi's subsequent engagement as first director of the Pinacoteca di Brera, and the handover from Carlo Bianconi, leading to him being considered the first true director of the Braidense Academy and a reference figure for the practice and study of the arts in Milan at the end of 18<sup>th</sup> century.

RECENSIONE A: ALMERINDA DI BENEDETTO, TITO ANGELINI. *COMMITTENZA, PRODUZIONE E MERCATO INTERNAZIONALE DELLA SCULTURA DELL'OTTOCENTO*, GANGEMI EDITORE, ROMA 2020

*Review to: Almerinda Di Benedetto, Tito Angelini. Committenza, produzione e mercato internazionale della scultura dell'Ottocento, Gangemi Editore, Rome 2020*

*Rosanna Cioffi*

This review focuses on the first monograph on Tito Angelini, the most important sculptor active in Naples between the fourth and eighth decades of the 19<sup>th</sup> century. The author, accredited scholar of 19<sup>th</sup> century Neapolitan art, reconstructs the cultural and artistic profile of the sculptor Angelini, a character who played an important role in the panorama of a European presence at the twilight hour of the Bourbon Kingdom. Angelini was a late-neoclassical artist updated to the purism of Tenerani and Bartolini, endowed with an extraordinary sculptural technique and creating monumental works and portrait busts for kings, aristocrats and very wealthy bankers throughout Europe and America. The author, thanks to precious documentary finds, manages to prove the sculptor's affiliation to a masonic lodge that involved a series of commissions of absolute prestige and high quality of execution. The review also analyzes the methodological approach of the research.

PERSPECTIVES SUR FOCILLON. CRITIQUE DE: ANNAMARIA DUCCI, *HENRI FOCILLON EN SON TEMPS. LA LIBERTÉ DES FORMES*, PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG, COLLECTION «HISTORIOGRAPHIE DE L'ART», STRASBOURG 2021

*Perspectives on Focillon. Review to: Annamaria Ducci, Henri Focillon en son temps. La liberté des formes, Presses universitaires de Strasbourg, collection «Historiographie de l'art», Strasbourg 2021*

*Pascale Cugy*

The author reviews the first monograph devoted to Henri Focillon (1881-1943), written by Annamaria Ducci. This intellectual biography, based on numerous archives and works, places the art historian in a wider historiographical context and gives an in-depth reading of several of his texts.

RECENSIONE A: SERGIO MARINELLI, *STORIA DELLA PROSPETTIVA SIGNIFICANTE*, COLPO DI FULMINE EDIZIONI, VERONA 2021

*Review to: Sergio Marinelli, Storia della prospettiva significativa, Colpo di Fulmine Edizioni, Verona 2021*

*Mauro Vincenzo Fontana*

This contribution reviews a recent volume by Sergio Marinelli dedicated to the history of the signifying perspective, one of the scholar's most popular research topics. Framing the book in the cultural scenario of its long gestation, chapter by chapter, the paper highlights its salient features. Retracing the narrative structure of Marinelli's book, the review tries to make its many strengths explicit, without renouncing, however, some comments concerning the iconographic apparatus and the anthology of case studies, which is devoid of references to Southern Italian painting.

AGGIORNAMENTI E PRECISAZIONI SU JOHN DEARE: UN NUOVO CARTEGGIO IRLANDESE,  
NUOVE FONTI, NUOVE INTERPRETAZIONI

*Updates and clarifications on John Deare: a new Irish correspondence, new sources,  
new interpretations*

*Tiziano Casola*

The figure of the sculptor John Deare (1759-1798) – originally from Liverpool, but active in Rome until his death in the last quarter of the 18<sup>th</sup> century – has been progressively rediscovered by scholars in the last twenty years. New sources make it possible not only to confirm the idea of his leading role in the pre-Napoleonic Roman scene, but also to highlight his complexity within the artistic system of his time, thus defining a more precise profile of the sculptor. In particular, a new correspondence highlights Deare's relations with anti-British circles (the commissioning of pro-French Irish military aristocracies), an issue that led to recurring mentions of him in the sources of the time as a “no longer English” artist, a question to which the studies so far compiled do not seem to have given due weight. In addition, an analysis of Deare's biography and social networks makes it possible to reflect on his role within the Anglo-Roman colony, as well as the nature of his critical fortune, while new drawings and documents provide insight into the composition and working methods of the sculptor's workshop.

«*Saper vedere*»: about two little-known writings by Pietro Toesca

Gianluca del Monaco

The article examines two little-known articles by the Italian art historian Pietro Toesca (1877-1962), published in the journal *Annali della istruzione media: Una lezione su Giotto* (1929) and «*Saper vedere*» (1932). Giovanni Romano (1996) mentioned them as rare examples of Toesca's methodological reflections after the pivotal introduction to his *Il Medioevo* (1927, but the first section of the volume had already been published in 1913). Roberto Longhi (1950), who had studied with Toesca at the University of Turin, briefly praised «*Saper vedere*», while *Una lezione su Giotto* was republished in *Paragone*, the very journal founded and directed by Longhi himself, in 1967, with a few preliminary notes by Giovanni Previtali, who highlighted its exemplary value. Following the recent renewed focus on Toesca's two articles by Gianni Carlo Sciolla (2009), Manuela Gianandrea (2020), and Marco Ruffini (2020), this contribution fully analyses both texts, investigating the meaning and origin of Toesca's consideration that the direct observation of artworks and the comprehension of their peculiar stylistic qualities laid the foundations of art history.

SANTAFEDE, COBERGHER, LAURETI, CAMBIASO, MUZIANO E ALTRI MAESTRI IN ALCUNE  
PAGINE DIMENTICATE DELLE *NEAPOLITANAE HISTORIAE* DI GIULIO CESARE CAPACCIO

*Santafede, Cobergher, Laureti, Cambiaso, Muziano and other masters in some forgotten  
pages of Giulio Cesare Capaccio's Neapolitanae Historiae*

*Stefano De Mieri*

The article focuses on the relationship between Giulio Cesare Capaccio (1552-1634) and the figurative arts in Naples in the late 16<sup>th</sup> and early 17<sup>th</sup> centuries. In particular, references to the Neapolitan art context within a little-studied work by Capaccio, the *Neapolitanae Historiae* (1607), are thoroughly investigated for the first time. In this text, the references to the ancient collection of the painter Fabrizio Santafede and, above all, the descriptions of the churches of Santa Maria del Parto, Santa Maria di Piedigrotta, and Santa Maria a Cappella Vecchia arouse considerable interest. In describing these churches, the historian highlights the importance of their most significant artworks, such as the famous tomb of Iacopo Sannazzaro, carved by Giovan Angelo Montorsoli. Of considerable interest is the description of the Charterhouse of San Martino, a place where Capaccio had the opportunity to observe a lost *Last Supper* by the Genoese Luca Cambiaso. At the beginning of the 17<sup>th</sup> century this work was, unfortunately, given by the Carthusians to Viceroy Juan Alonso Pimentel Enríchez, Earl of Benavente, who moved it to Spain, along with other works, (which were only partly preserved) created at the end of the 16<sup>th</sup> century upon the initiative of the learned prior Severo Turboli, promoter of the monastery's renovation works.

POLICENTRISMO E MUNICIPALISMO NELLE RIME “ECFRASTICHE” DI DANIELE GEOFILO  
PICCIGALLO

*Polycentrism and municipalism in the “ecphrastic” Rime by Daniele Geofilo Piccigallo*

*Francesco Lofano*

For the first time this contribution approaches the remarkable nucleus of poems of figurative themes in the *Rime* by Daniele Geofilo Piccigallo (1581-1640), published in Venice in 1609. It is a surprising group that belongs to the articulated universe of southern ekphrastic opera, where traces of Giovan Battista Marino’s early *Rime* published a few years earlier in two different editions, are found as an inspirational source for the author. Examination of the text reveals a predilection for the work of Neapolitan and Venitian artists, “offspring” of the itineraries of the poet. However, there is no shortage of madrigals dedicated to ancient statues and paintings by famous artists such as Michelangelo and Correggio. Usually, these texts seem to testify not to a generic eclecticism of his personal preferences, but rather demonstrate awareness of the polycentrism of the Italian artistic events of his time.

VEDERE CAPPELLA SANSEVERO: LA “GERARCHIA DEL BELLO” E LA RICEZIONE ESTETICA  
DEL MONUMENTO NELLE GUIDE DI NAPOLI DEL XVIII E XIX SECOLO

*See Sansevero Chapel: the “hierarchy of beauty” and the aesthetic reception of the  
monument in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century Neapolitan guides*

*Gianpasquale Greco*

This study tries to define the worth of Neapolitan guides between the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries through the exploration of the Sansevero Chapel. Starting from the 1792 edition of Carlo Celano’s *Notizie*, an aesthetical and hierarchical narration emerges, which embraces the following century and still remains deeply rooted today, and which sets a standard for the tour according to a common scheme. This essay examines all the possible sources, and mainly the periegesis, expressly to determine the birth and the consequences of this itinerary, which also permeates even those authors who dislike the art works exposed in the chapel, ending up amalgamating rumours and legend.

FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO E MARCANTONIO RAIMONDI: EPIGRAMMI INEDITI DI ANTONIO TEBALDEO SOPRA UNO DEI PIÙ ANTICHI RITRATTI DI PIETRO ARETINO (CON UN'APPENDICE DI TESTI SUL RITRATTO DI GIULIA GONZAGA)

*Between Sebastiano del Piombo and Marcantonio Raimondi: unpublished epigrams by Antonio Tebaldeo about one of the oldest portraits of Pietro Aretino (with an appendix of texts about the effigy of Giulia Gonzaga)*

*Diletta Gamberini*

The contribution takes as a point of departure the discovery of a sequence of eight unpublished Latin epigrams that comment on the pictorial prototype for Marcantonio Raimondi's burin engraving with the portrait of Pietro Aretino. By means of a close analysis of the poems and a careful reconstruction of the context of their production, the article reveals how the new finding provides us with crucial evidence on some hitherto much debated issues concerning Raimondi's work, such as its chronology and its relation to Sebastiano del Piombo's painting on the same subject. Due attention is also paid to how the epigrams' rhetoric interacts with that of the artworks at issue, granting us privileged access to the modes which Cinquecento erudite used when viewing those pictures. Finally, an appendix provides the first edition and translation of some Latin verse on Sebastiano del Piombo's famous but now lost effigy of Giulia Gonzaga.

DOING SCIENCE LIKE A PAINTER. AGOSTINO SCILLA AND THE “SURFACE” STUDY OF FOSSILS AND ANIMALS

*Domenico Laurenza*

The article examines the images produced by the Sicilian painter Agostino Scilla (1629-1700) for his treatise *The Vain Speculation Undeceived by Sense* (Naples, 1670), which set out to demonstrate precise similarities between fossils and marine animals in contrast with the theories that rejected the organic origin of the former. The article aims to show that Scilla, specifically as an artist, intends to limit himself to the study of the “surface” of fossils and animals. This distinguishes his work from contemporary scientists and other artist-scientists and represents an original position within the 17<sup>th</sup> century theoretical-artistic debate on the art-science relationship. New evidence is also presented regarding the genesis of the text and its wide circulation.

*Monuments to artists and painted biographies in 19<sup>th</sup> century Italy: between Genius loci and Nation building*

*Jessica Calipari*

Throughout the 19<sup>th</sup> century, and even more so after the unification of Italy, every city that could claim an illustrious artist in its past, decided to celebrate him by dedicating a monument, usually placed in a square or other significant place. This commemorative practice is connected to one of the more significant phenomena of the 19<sup>th</sup> century figurative culture: the celebration of the Old Masters through the depiction of episodes related to their life and craft or of the artists themselves. While in the painted works (which almost always preceded the statues), countless contents were condensed – concerning the artist's identity, his work and more generally the 19<sup>th</sup> century art- historical field – the statues were vehicles to identity meanings that insisted on the “overlap between topography and biography”. This “geo-cultural evocation”, which involved visualizing the analogy between the artist and the city, catalysed two complementary aspirations of civic life, especially post-unification: national belonging and the city's particular contribution to the art system (understood in a national sense). This paper aims to reflect on the significance of these “cultural artefacts” and the processes that governed the municipal cult of distinguished artists during the 19<sup>th</sup> century, showing, through a series of case studies, how past centuries were projected onto living ones in the decades when the nation's identity was being constructed.

L'EREDITÀ DI WINCKELMANN IN SICILIA: JAKOB JOSEF VON HAUS E IL TEMA DELLA EMULAZIONE ARTISTICA NEL DIBATTITO DEL PRIMO OTTOCENTO

*Winckelmann's legacy in Sicily: Jakob Josef von Haus and the theme of artistic emulation in the debate of the early 19<sup>th</sup> century*

*Francesco Paolo Campione*

For a long time, Sicily represented the place of choice of Winckelmann's theories regarding the theme of ideal beauty, of the effects of climate on the physical structure and moral status of inhabitants, and how these components reflected on the art of the Ancients. Even though the German archaeologist had planned to land on Sicily, to give his theory definitive verification, it was up to some of his epigones to bring – literally – his gaze among the vestiges of Classicism that still existed there. At the beginning of the 19<sup>th</sup> century, the debate on the validity of these theories was more heated than ever, and his authority considered almost untouchable. Nevertheless, because of some archaeological discoveries and the need to update these theoretical constructs in a key that would preserve their validity, the Winckelmann legacy was set to a substantial rethinking. This paper examines, in the light of this reconversion, the role held by the German Jakob Josef von Haus (1748-1833), a distinguished archaeologist, museum curator and preceptor to the hereditary prince Francesco di Borbone, and among the major animators of the Sicilian cultural life at the beginning of the 19<sup>th</sup> century.

*Hypothesis of a critical proposal: Arcangeli's Chiarismo*

*Pierluca Nardoni*

This paper seeks to shed light on a little-known episode in Francesco Arcangeli's extensive critical reflection: the so-called Bolognese Chiarismo. On its definition and temporal delimitation there are currently a number of sometimes contradictory comments. The only aspect on which there is general agreement is that it is a critical statement that was dear to Arcangeli's heart and that he would also have liked to turn into an exhibition project, unfortunately never realized. Therefore, the research intends to reconstruct Arcangeli's proposal by circumstantial means through his militant writings and suggestions from wider studies, as well as through indirect sources, such as the recollections of some contemporary art critics of the events in question.

«COL MAESTRO NEGLI ANNI DELLA TENEBRA». GIUSEPPE GALASSI E LA *STORIA DELL'ARTE ITALIANA* DI ADOLFO VENTURI: DA MELOZZO A RAFFAELLO GIOVANE

«*Col Maestro negli anni della tenebra*». *Giuseppe Galassi and the Storia dell'arte italiana by Adolfo Venturi: from Melozzo to the young Raphael*

*Luca Ciancabilla*

The historian and journalist Giuseppe Galassi (1890-1957), one of the most important critics and experts of Byzantine art and late antiquity sculpture and architecture during the first half of the last century, did not have the notoriety he merited in Italian studies. Yet, from his youth, he played a leading role in Italian art literature, as is testified by the words dedicated to him by Carlo Ludovico Ragghianti in his famous work *Profile of art criticism in Italy* (Second edition, Florence 1973). However, he has now been forgotten by the academic world, an omission for which this essay hopes to compensate by focusing on the beginnings of Galassi's career. When he was in Rome, as a young student about to graduate with Adolfo Venturi, he helped the professor, who was suffering from cataracts and therefore practically blind, in the drafting of two volumes of the VII book of the *Storia dell'arte italiana* dedicated to the painters from North and Central Italy from the 15<sup>th</sup> century (edited between 1913-1914). This provided Galassi with the opportunity to participate as protagonist in the debate on the possible participation of the young Raphael in the frescoes by Perugino at the *Collegio del Cambio* in Perugia.

UN CATALOGO E UN CATAFALCO. GRIGORIJ STROGANOFF E ANTONIO MUÑOZ  
NELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL MUSEO DI ROMA

*A catalog and a catafalque. Grigorij Stroganoff and Antonio Muñoz in the Photographic  
Archive of the Museo di Roma*

*Maurizio Ficari*

Among the countless materials sold by the widow of Antonio Muñoz to the Municipality of Rome in 1961, merged into the homonymous fund kept at the Museo di Roma in Palazzo Braschi, some photographs testify the work done by the scholar for account of the major art collector active in Rome at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, the Russian count Grigorij Stroganoff. Certain of these photographs are in fact those used in the catalog of the collection, edited with Ludwig Pollak, while others cast new light on the history of the elaboration of that volume and on the personal stories of the Russian aristocrat.

# DISCUSSIONI E PROBLEMI



«PERCHÉ LA LONTANANZA SI MANGIA LA DILIGENZA»:  
DONATELLO E “IL NON-FINITO” NELLA FIRENZE DEL RINASCIMENTO\*

Alessandro Gatti

Seppur la recente dissertazione di dottorato<sup>1</sup> (gennaio 2021) discussa da Stephen Mack alla Rutgers University (New Jersey) abbia in parte indicato la strada da percorrere, è ancora tendenzialmente teorico l'approccio degli studi sul “non-finito”<sup>2</sup>. Assegnando alla natura universale del concetto la via metodologica per formulare tesi plausibili, la varietà linguistica espressa dalla letteratura rinascimentale per indicare l'imperfezione di un'opera è assorbita nel generico concetto di “non-finito”, utilizzato dalla storiografia del secolo passato e presente insieme alle sue traduzioni francesi, tedesche ed inglesi: *Inachevé, Unvollendung, Unfinished*. Alle conseguenze derivate da tali presupposti, il presente contributo intende, invece, riaffermare il ruolo ancillare eppure fondamentale della filologia *latu sensu* per qualsivoglia teoria<sup>3</sup>. Nel solco delle nozze tra filologia e filosofia si colloca, dunque, l'anima di questo scritto. Obiettivo precipuo è ricostruire la tendenza fiorentina in merito alle superfici scultoree, mediante un percorso incentrato sulle opere di Donatello giudicate esplicitamente dalle fonti contemporanee non terminate<sup>4</sup>. Onde evitare equivoci, l'imperfezione qui indagata riguarda la superficie

\* Un sentito ringraziamento a Giancarlo Gentilini per avermi accompagnato in tutte le fasi del lavoro; a Lorenzo Principi per avermi incoraggiato, in un lontano dicembre, a proseguire e approfondire lo studio; a Cristina Galassi, Alfredo Bellandi e Tommaso Mozzati per i suggerimenti e l'attenzione riservata.

<sup>1</sup> S. Mack, *Before Non Finito: a Rough Aesthetic in Quattrocento Sculpture from Donatello to Michelangelo*, dissertazione di dottorato, University of New Brunswick, State of New Jersey 2021; lo studioso ha senz'altro il merito di svolgere un'analisi tecnica sulle opere, ma anche il demerito di non rapportarle strettamente alla letteratura artistica, utilizzata prevalentemente come contesto in cui l'opera nasce. Inoltre, nel capitolo finale su Michelangelo subisce il fascino della letteratura precedente e lega le opere “non-finite” del Buonarroti alle tematiche poetiche dello stesso scultore, di Poliziano e di Ovidio; in un articolo pubblicato recentemente lo stesso autore si sofferma sul concetto di *anti-mimesis* nella scultura del Quattrocento, da cui discenderebbe la *rough aesthetic*: S. Mack, *The Controversy of Anti-Mimesis in Quattrocento Sculpture*, “Elephant & Castle”, 24, 2020, pp. 5-6.

<sup>2</sup> Nell'ultimo lavoro programmatico sul tema prima di Mack: G. Tamerl Luger, *Michelangelos Non-finito: die Kunst der Nicht-Vollendung im bildnerischen und lyrischen Werk*, dissertazione di dottorato, Innsbruck 18 settembre 2017, continua a seguire un'interpretazione di carattere concettuale, senza alcuno scrupolo “filologico”.

<sup>3</sup> In questa direzione va anche F. Tononi, *The Problem of the Unfinished and the Shaping of the Canon of Finiteness in the Italian Renaissance*, “The Edgar Wind Journal”, I, 2021, pp. 86-127.

<sup>4</sup> L'interesse a indagare il “non-finito” nella sua precipua realtà storica attraverso il *corpus* donatelliano trova slancio ulteriore in F. Caglioti, *Vita di Donatello*, in *Donatello: il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Museo Nazionale del Bargello, 19 marzo-31 luglio 2022), a cura di F. Caglioti, Venezia 2022, p. 19, dove l'autore definisce Donatello «come l'inventore del ‘non-finito’ in marmo, in bronzo, in terracotta e in stucco, con esiti cui la scultura successiva sarebbe stata in grado di tener testa solo a rico-

della figura, ovvero l'assenza di finitura della sua epidermide materica<sup>5</sup>. Non verrà pertanto dato spazio al “non-finito” frammentario, causato dalla mancanza di una parte della scultura. Nella prima sezione si presenterà il contesto fiorentino quattrocentesco e cinquecentesco in merito al “non-finito” e al tema della sprezzatura per poi passare in rassegna le singole sculture.

Gentile de' Becchi, poeta e precettore presso la corte medicea, nella seguente lettera del 14 settembre 1482 indirizzata a Lorenzo de' Medici, offre una precoce attestazione e valutazione del “non-finito” di Donatello:

Fui alle Cascine [di Tavola, presso il Poggio a Caiano] et viddi altro spianamento che 'l prattello di Cafaggiolo, che fu la prima vostra opera; altro disegno che la casa da Fiesole. Non più pare opera cosmiana, ma laurentiana: Vicisti te, vicisti maiores tuos. Vicisti fortunam loci bonit[ate], naturam industria. Contende la magnificentia con l'utilità, l'utilità chol p[iacere] et novità [...]. Ma perché l'oficio mio con Voi è suto più riprendere che lodare, un [man]camento vi viddi, et questo è quello hebbe Donatello et qualunque ha più inventio[n]e [e sa] bozzare più che finire, ordire più che essere paziente a tessere<sup>6</sup>.

La visione delle Cascine, controparte rustica della villa di Poggio a Caiano, suscita nell'animo dell'umanista un confronto fra l'età «cosmiana» e quella «laurentiana». Nella sua particolareggiata e intima analisi, le differenze architettoniche fra «'l prattello» della villa medicea di Cafaggiolo e l'analoga residenza di Fiesole da un lato e il complesso delle Cascine dall'altro<sup>7</sup> sono scelte per testimoniare, e simboleggiare, i

minciare dal tardo Ottocento»; sul rapporto fra Donatello e la scultura della fine dell'Ottocento: N. Rowley, *Donatello berlinese*, Roma 2022, pp. 84-86.

5 Non individuando la distinzione tra frammento e superficie, A. Bayer, *Renaissance Views of the Unfinished*, in *Unfinished: Thoughts Left Visible*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 18 marzo-4 settembre 2016), a cura di K. Baum e C. Bambach, New York 2016, p. 23, considera l'iniziale incompletezza («ha meno del braccio dritto dal gommito in giù»), riferita dal Gelli, dal Billi e dall'Anonimo Magliabechiano al *San Giovanni Battista* di Donatello a Siena, alla stregua di quella dei *Pulpiti* di San Lorenzo e del *Lamento sul Cristo Morto* del Victoria and Albert Museum sempre dello stesso scultore e di conseguenza confonde l'aspetto che riguarda la superficie dell'opera con quello frammentario; la confusione tra i due tipi di 'non-finito' riguarda anche: M.T. Fiorio, *Broken Sculpture: Michelangelo and the Aesthetic of the Fragment*, in *The Genius of the sculptor in Michelangelo's work*, catalogo della mostra (Montreal, Montreal Museum of Fine Arts, 12 giugno-13 settembre 1992), a cura di P.C. Marani, Montreal 1992, pp. 68-84, in cui si sostiene che i frammenti della statuaria antica avrebbero influenzato la concezione del “non-finito” michelangiolesco.

6 Integrazioni nel testo di F. Caglioti, *Il David bronzeo restaurato*, in *Donatello, il David restaurato*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 29 novembre 2008-23 novembre 2009), a cura di B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2008, pp. 29-31, 83, n. 2, tratto da Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), *Mediceo avanti il Principato*, filza 38, “c”. 489r. Il testo originario è consultabile al sito <https://www.archiviodistato.firenze.it/map/riproduzione/?id=51880>; da ultimo anche Caglioti, *Vita di Donatello* cit. (vedi nota 4), p. 43.

7 Non è possibile includere alcun riferimento alla villa di Poggio a Caiano progettata da Giuliano da Sangallo, in quanto la sua costruzione è iniziata solo nel 1485: G. Galetto, *La villa medicea di Poggio a Caiano: tra l'Atene degli Acciaiuoli ed il Granducato della Baciocchi*, Roma 2018, p. 21.

differenti gusti di Cosimo e Lorenzo<sup>8</sup>. Uomo di passaggio, il Becchi può rivendicare il suo ruolo di giudice sui gusti passati e presenti, personali ma anche epocali: con spirito zelante e retto Lorenzo ha guadagnato la fortuna e domato la natura, sorpassando i suoi antenati («maiores tuos»). Però, superare i precedenti illustri del suo casato non è sufficiente per “forgiare” un’età perfetta; «un [man]camento» alligna – quasi un *et in Arcadia ego* – fra i rivoli della dorata stagione laurenziana: il “non-finito”. Donatello apre la schiera degli artisti che, seppur fervidi di invenzione, sanno «bozzare più che finire» le loro opere, ordire il canovaccio più che tessere la trama. Non soltanto quest’ultimi, impazienti e risoluti, meritano di essere biasimati ma anche i loro governanti, mecenati di un’arte imperfetta. Gentile avverte Lorenzo sui pericoli del potere, sulle manie di onnipotenza che esso può dare, riportandolo alla realtà, alle cose che devono essere portate fino in fondo e non lasciate nel mondo delle idee. Le Cascine di Tavola, in quel momento, stavano subendo diversi mutamenti: nel 1477 la fattoria è il primo nucleo a essere terminato e, fra gli anni 1474 e 1480, il complesso è accresciuto attraverso acquisizioni e permutate di beni<sup>9</sup>. Perciò, il valore di «vi viddi» può essere concreto e astratto allo stesso tempo, riferendosi primariamente alle Cascine e poi, metaforicamente, alla signoria di Lorenzo<sup>10</sup>. Che possa essere inteso in duplice senso è rafforzato dallo spazio concesso da Lorenzo a scultori soliti lasciare la materia delle loro opere grumosa e parzialmente pulita<sup>11</sup>. Sulla scia del Donatello “estremo” dei «non finiti»<sup>12</sup> *Pulpiti della Passione e della Resurrezione* della Sagrestia Vecchia di San

8 Questa contrapposizione su base architettonica tra Cosimo e Lorenzo potrebbe essere stata generata dalla loro condivisa passione per l’arte edificatoria, rappresentata artisticamente da Michelozzo di Bartolomeo, costruttore delle due ville cosimiane menzionate nella lettera, e Giuliano da Sangallo. Per i rapporti fra Michelozzo e Cosimo: A. Natali, *L’umanesimo di Michelozzo*, Firenze 1996. Per la sintonia fra Giuliano e Lorenzo è utile richiamare quanto menziona il Vasari nella sua vita: G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze 1966-1987, IV [1976], pp. 133-135 (Torrentiniana).

9 L’idea di costruire una villa di campagna era già fra i pensieri di Cosimo, quando confiscò la tenuta e le proprietà di Palla di Onofrio Strozzi situate nelle propaggini collinari di Poggio a Caiano, nei pressi del fiume Ombrone: G. Centauro, *La Cascina e la Villa di Lorenzo de’ Medici: architetture coeve dagli opposti destini tra abbandono e valorizzazione*, “Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, 84, 2017, pp. 71-72. La costruzione delle Cascine inizia intorno al 1470, successivamente nuovi edifici vengono annessi fra XVI e XVII e addirittura all’inizio del Novecento. Lo stato di degrado in cui versano attualmente e il disegno planimetrico di Giovanni Antonio Dosio del Gabinetto delle stampe degli Uffizi, unica testimonianza grafica pervenutaci, rende solo un’immagine sbiadita di quale dovesse essere la loro grandezza: S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014, pp. 70-72, che attribuisce la loro ideazione a Giuliano da Sangallo.

10 Sul primo aspetto: Mack, *Before Non Finito*, cit. (vedi nota 1), p. 86.

11 Ivi, pp. 173-177; Mack definisce il periodo laurenziano come momento di fioritura della *rough aesthetic*.

12 Anonimo Fiorentino, *Il Codice magliabechiano, cl. xvii. 17, contenente Notizie sopra l’arte degli antichi e quella de’ Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*, a cura di C. Frey, Berlin 1892, p. 76; anche per l’Anonimo estensore del *Libro* di Antonio Billi sono «non finiti»: trascritto in C. Von Fabriczy, *Il Libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze 1892, pp. 22, 55 (Petrei e Strozianus); non è possibile comprendere, però, se il giudizio di “non-finito” dato dai due biograf si riferisca alla grumosità materica, alla mancanza di quattro formelle, scolpite

Lorenzo (1461-1466; fig. 1), non è fantasioso riconoscere scultori contraddistinti dalla rinettatura parziale, pienamente ascrivibili, diversamente da Donatello, al periodo di committenza del Magnifico<sup>13</sup>.

L'Ercole in riposo di Antonio del Pollaiuolo custodito agli Staatliche Museen di Berlino (1480 circa) testimonia con la sua sfaccettata materia e l'iconografia esemplata sul David bronzeo del Museo Nazionale del Bargello (tra 1435 e 1440 circa) il suo eretico credo donatelliano, rigettato a Firenze dagli scultori ma non dai mecenati. L'eroe greco era con ogni probabilità forgiato per un proprietario fiorentino vicino culturalmente all'ambiente laurenziano<sup>14</sup>, bersaglio delle critiche del Becchi. Lo stesso ambiente intellettuale che in quel torno d'anni, forse già al periodo della missiva, aveva promosso, su decisiva spinta del Magnifico Lorenzo, la costituzione di una scuola per artisti, il giardino di San Marco<sup>15</sup>, con a capo Bertoldo di Giovanni, allievo di Donatello. Attestato come suo aiuto nella realizzazione dei pulpiti bronzei di San Lorenzo<sup>16</sup>, dove si occu-

in finto bronzo solo in anni compresi tra il 1619 e il 1634 nella bottega di Pietro Tacca, oppure al fatto che l'opera, smontata nella primavera del 1516, non venne rimontata prima degli anni intercorsi fra il 1558 e il 1565: F. Fedeli, *Donatello, Pontormo, Giambologna, un dialogo nascosto: nuove considerazioni sui pulpiti di Donatello nella basilica di San Lorenzo a Firenze*, Firenze 2014; da ultimo M. Bormand, *Donatello, un ultimo stile?*, in *L'ultimo Donatello. I Pulpiti di San Lorenzo: studi e restauro*, a cura di M.D. Mazzoni, Firenze 2022, pp. 91-104, confronta la superficie abbozzata di alcune opere bronzee donatelliane eseguite a partire dagli anni Quaranta (tra cui la *Deposizione di Cristo* della basilica di Sant'Antonio a Padova e *Compianto di Cristo* del Victoria and Albert Museum di Londra) con quella dei rilievi dei *Pulpiti* concordemente attribuiti a Donatello per comprendere le differenze fra ultimo stile e stile precedente.

13 È interessante sottolineare che i quattro *Evangelisti* in terracotta (perduti fra Seicento e Settecento), eseguiti da Donatello per la stessa chiesa e nei medesimi anni (1461-1466) dei *Pulpiti*, sono rimasti esposti, pur non essendo finiti, nei quattro nicchioni alle due teste del transetto: Von Fabriczy, *Il Libro di Antonio Billi*, cit. (vedi nota 12), p. 55 «Et dua pergami di bronzo in detta chiesa non finiti, et quattro Vangelisti di terra in detta chiesa in sulla cornice della croce di detta chiesa, bozati: havevano a farsi di bronzo o di marmo» (Strozzianus); nella variante Petrei (p. 22) compare «abozati». Sulla questione: F. Caglioti, *Donatello e la terracotta*, in *A nostra immagine: scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 15 febbraio-2 giugno 2020), a cura di A. Nante, C. Cavalli, A. Galli, Verona 2020, pp. 40-41.

14 A. Wright, *The Pollaiuolo brothers: the arts of Florence and Rome*, New Haven 2005, pp. 340-345; inoltre va sottolineato che i danni subiti dalla scultura durante l'incendio del maggio del 1945 non hanno inficiato sulla *facies* dell'opera, nel basamento volutamente grumosa: A. Galli, in *Antonio e Piero del Pollaiuolo: «Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo...»*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2014-16 febbraio 2015), a cura di A. Di Lorenzo e A. Galli, Milano 2014, pp. 228-231, n. 21.

15 Sul giardino di San Marco: C. Elam, *Custode and Capo: Bertoldo di Giovanni in Lorenzo de' Medici's Sculpture Garden*, in *Bertoldo di Giovanni: The Renaissance of Sculpture in Medici Florence*, catalogo della mostra (New York, The Frick Collection, 18 settembre-12 gennaio), a cura di A. Ng, A.J. Noelle, X.F. Salomon, New York 2019, pp. 108-133, con bibliografia precedente.

16 Nella risoluzione della causa (7 marzo 1466) fra Bertoldo e Filippo di Marco o Filippo di Marco di Simone, in entrambi i casi pittore attestato nei decenni centrali del Quattrocento, Donatello viene menzionato come secondo possibile mallevadore di Bertoldo nel portare a termine gli accordi presi con Filippo, «in caso lavori o starà cum Donatello di bronzi» da ASFi, *Mercanzia*, 4452, "f". 284v, trascritto in L. Böninger, L. Boschetto, *Bertoldo di Giovanni: nuovi documenti sulla sua famiglia e i suoi primi anni fiorentini*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 49, 2006, p. 238; l'attività di Bertoldo nei pulpiti è ribadito anche da Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], p. 218: «Ordinò [Donatello] ancora i pergami di bronzo, dentrovi la Passion di Cristo, cosa che ha in sé disegno, forza, invenzione e abbondanza di figure

pava insieme a Bartolomeo Bellano della rinettatura delle formelle, Bertoldo dimostra di aver appreso la lezione donatelliana nei suoi famosi bronzetti. Tra questi, differentemente dalla presa di posizione di Alexandre Rudigier<sup>17</sup>, non deve però riconoscersi l'*Orfeo* in bronzo del Bargello (1471 circa; fig. 2), che, seppur ritenuto dagli inventari medicei «non finito»<sup>18</sup> o, più dettagliatamente, «non finitta dal mezo in su»<sup>19</sup>, è tale a causa di un difetto di fusione ben visibile nelle lunghe crepe in entrambi i lati della figura. Sono invece da tenere in considerazione le escrescenze materiche dell'*Ercole a cavallo* (1470-1475 circa), custodito nella Galleria Estense di Modena, e del *Bellerofonte che doma Pegaso* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1480-1482 circa).

A Siena la predicazione di Donato deve aver impressionato Francesco di Giorgio Martini e averlo incanalato verso un'agitazione atmosferica, una resa impressionistica con sfumature luministiche del bronzo, riscontrabile in numerose opere quali il *San Gerolamo nel deserto* della National Gallery di Washington (1470-1475 circa), la *Deposizione* di Santa Maria del Carmine di Venezia (1475 circa), la *Flagellazione* della perugina Galleria Nazionale dell'Umbria (1475-1480)<sup>20</sup>. A Padova Bartolomeo Bellano, discepolo del grande maestro, «s'ingegnò con tanto studio di contrafare la maniera et il fare di Donato nella scultura, e massimamente ne' bronzi»<sup>21</sup> tanto da suggerire al suo allievo Andrea Riccio la lezione del suo maestro al *Santo*, spingendolo a esiti materici mai da lui raggiunti. Nel *Candelabro* pasquale della basilica di Sant'Antonio (1507-1516) egli «non tormentò eccessivamente il bronzo nel rinettarlo e non gli fece perdere per troppa lima quella preziosità che resta al medesimo quando non privasi del tocco impresso sui modelli»<sup>22</sup> come aveva scritto Leopoldo Cicognara nella sua *Scultura*. L'ammissione di «imperfessione» rivendicata dal Briosco nel vibratile *Bustino*

e casamenti; quali non potendo egli per vecchiezza lavorare, finì Bertoldo suo creato, et a ultima perfezione li ridusse» (Giuntina); senza variazioni con Torrentiniana.

17 A. Rudigier, *Le non finito dans la sculpture florentine et la notion de disegno*, "Bulletin monumental", 174, 2016, p. 358.

18 Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Mediceo (d'ora in poi ASFi, GM), 34, "c". 43r, trascritto in I. Ciseri, *In the Rooms of the Princes and the Grand-Ducal Gallery: The bronzes of Bertoldo before the Bargello*, in *Bertoldo di Giovanni*, cit. (vedi nota 15), p. 325.

19 ASFi, GM, 35, "c". 34v, trascritto in *Ibidem*.

20 L. Bellosi, *Il 'vero' Francesco di Giorgio e l'arte a Siena nella seconda metà del Quattrocento*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena: 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 19-24; sulla stessa onda di Bellosi anche N. Penny, *Non-finito in Italian fifteenth-century bronze sculpture*, "Antologia di belle arti", 48-51, 1994, pp. 11-15, che lo associa allo sfumato di Leonardo; inoltre la presenza di Pollaiuolo e Francesco di Giorgio nel panorama scultoreo dell'epoca smentisce l'assoluta unicità donatelliana affermata da J. Pope-Hennessy, *Donatello*, Firenze 1985, p. 16: «Rifinire era qualcosa a cui Donatello attribuiva relativamente poca importanza. Posto davanti alla domanda 'è auspicabile un'uniformità nella rifinitura?', egli (unico fra gli artisti del XV secolo) rispondeva di no».

21 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], p. 321 (Giuntina); senza variazioni significative con Torrentiniana.

22 L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. Per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Angicourt*. Edizione seconda riveduta ed ampliata dall'autore, IV, Prato 1823, p. 311.

*autoritratto* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (1510-1515 circa) manifesta la sua autocoscienza stilistica<sup>23</sup>.

Al colpo di fulmine senese e padovano per lo stile eccentrico di Donato, i delicati scultori fiorentini preferivano placide assonanze. Ma non erano dello stesso avviso i loro governanti. Tornando alla missiva del Becchi risalta il duraturo culto della memoria tributato dal casato mediceo al suo illustre artista. Il maestro, difatti, al netto delle differenze fra il complesso delle Cascine da un lato e della villa di Fiesole e di Cafaggiolo dall'altro, diviene simbolo dinastico, accompagnando le età dei *maiores* e degli *iuniores*. Le responsabilità politiche di Lorenzo, appena sedicenne alla morte dello scultore, sulle allogazioni a Donatello di importanti opere sono implausibili, lasciando pensare che le accuse voltegli siano per aver conservato e valorizzato le sue creazioni e il suo magistero, oltretutto aver avuto un significativo ruolo nel sostenere artisti ancora attivi a lui affini.

La critica stilistica pronunciata dal poeta non può essere tacciata di diletterismo o ingenuità, non solo per la rispondenza con la letteratura artistica cinquecentesca, ma soprattutto per la conoscenza ravvicinata che lui stesso dovette avere con il catalogo donatelliano. L'umanista, infatti, era stato incaricato intorno al 1459 da parte di Cosimo *pater patriae* di comporre i versi per i basamenti del *David* e della *Giuditta* (1457 circa-1464), dedicando il primo al decenne Lorenzo, verosimilmente alluso nel *puer* del distico<sup>24</sup>. Ma anche il giudizio di valore da lui espresso non è da considerare una sciocchezza, se lo stesso Leonardo da Vinci, circa un decennio dopo, in riferimento alle figure in bronzo afferma:

Le forme delle figure sono di gran manufactura, perché principalmente la figura vole grande studio e 'ngiegnio nel suo manifattore. Oltre a questo la forma, con vari gobbi, è di gran manufactura e pericolosa nel gittare per ragione delle varie vie e llungheze fatte dal bronzo, il che nelle bonbarde e canpane non interviene. Dopo questo, il rinettare, battere, limare, rasspare e inpomciare bisogna che ssia facto con grande diligentia, perché so[n] cose operate alla superfitie dell'opera, la quale superfitie tiene in sé la bontà e grada dell'opera<sup>25</sup>.

23 Per quanto concerne l'apprendistato di Riccio tra Bellano, Giovanni de Fondulis e l'eredità donatelliana: A. Bacchi, L. Giacomelli, *Rinascimento di terra e di fuoco. Figure all'antica e immagini devote nella scultura di Andrea Riccio*, in *Rinascimento e Passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino-Museo Castello del Buonconsiglio, 5 luglio-2 novembre 2008), a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2008, pp. 16-57, e anche sempre nello stesso catalogo il saggio di G. Gentilini, *La terracotta a Padova e Andrea Riccio*, pp. 58-75.

24 Per i rapporti fra i Medici e Gentile de' Becchi si rimanda a F. Caglioti, *Donatello e i Medici: storie del David e della Giuditta*, I, Firenze 2000.

25 Leonardo da Vinci, Cod. Madrid II, "F". 146v; trascritto in M.J. Kemp, *Lezioni dell'occhio: Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, a cura di M. Parizzi, Milano 2004, p. 339.

I consigli tecnici del genio fiorentino, in linea con la teorica sulla scultura bronzea di Vasari, sono rivolti a rendere «grada» la «superfitie» dell'opera, poiché la «bontà» della «figura» risiede nella «diligentia» con cui si è operato su di essa. Quindi, anche Leonardo avrebbe condannato la scultura di Donatello e della schiera di artisti a lui ispirati.

A ogni modo, se il giudizio sull'opera donatelliana e sul suo *modus operandi* trovano rispondenza in altri interlocutori privilegiati, altra cosa è la connotazione marcatamente caratteriale data dal Becchi all'abbozzatura materica: frutto dell'impazienza. Negando qualsiasi intenzione stilistica, ai suoi occhi il “non-finito” di Donatello e di «qualunque» altro è di natura caratteriale, causato dalla frenesia di portare a termine l'opera, senza alcuna preoccupazione per il suo grado di lavorazione. In ciò risuonano le minacce<sup>26</sup> dei Massari dell'Arca del Santo (23 giugno 1447), pronti a trasferire la finitura delle sculture bronzee di *San Francesco*, *San Ludovico* e dei quattro bassorilievi raffiguranti i miracoli del nume tutelare della chiesa a un altro maestro; le aspettative<sup>27</sup>, frutto di vane promesse, di Ludovico Gonzaga che scrive personalmente a Donatello (26 febbraio 1452) per avere notizie su un suo ritorno a Mantova per «venire a finir» l'*Arca di Sant'Anselmo*; le comunicazioni<sup>28</sup>, presto smentite dai fatti, di Bartolomeo degli Stevanini (1° marzo 1453) al Consiglio del Comune di Modena in merito a un ritorno dello scultore in città per eseguire la statua di Borso d'Este<sup>29</sup>. Parimente, nel ricercare le cause recondite e non solamente fenomenologiche, il poeta trova anticipazione nelle affermazioni di Leon Battista Alberti contenute nel *De Pictura* (1436), pubblicato quasi cinquanta anni prima della sua lettera:

In lavorare la istoria arèmo quella prestezza di fare, congiunta con diligenza, quale a noi non dia fastidio o tedio lavorando, e fuggiremo quella cupidità di finire le cose quale ci facci abborracciare il lavoro. Né giova fare come alcuni, intraprendere più opere cominciando oggi questa e domani quest'altra, e così lassarle non perfette, ma qual pigli opera, questa renderla da ogni parte compiuta. Vidi io alcuni pittori, scultori [...] con ardentissimo studio darsi a qualche opera, poi freddato quello ardore d'ingegno, lassarono l'opera cominciata e rozza e con nuova cupidità si danno a nuove cose<sup>30</sup>.

L'elogio albertiano della «prestezza di fare», se «congiunta con diligenza», nasce da una maturata esperienza nella società artistica, nella conoscenza profonda di pittori e scultori che, attardandosi nella conclusione dell'opera e presi dalla bramosia di finirla,

26 A. Sartori, *Documenti riguardanti Donatello e il suo altare di Padova*, “Il Santo”, 1, 1961, p. 66.

27 W. Braghirolli, *Donatello a Mantova, con documenti inediti*, “Giornale di erudizione artistica”, II, 1873, p. 5.

28 G. Bertoni, E.P. Vicini, *Donatello a Modena*, “Rassegna d'arte”, 5, 1905, pp. 69-72.

29 Su questi aspetti si sofferma F. Caglioti, *Donatello e Padova*, “Padova e il suo territorio”, 202, 2019, pp. 25-29.

30 L.B. Alberti, *De Pictura*, a cura di L. Mallé, Firenze 1950, p. 104.

per l'eccessiva avversione venutagli verso il completamento, abborracciano il lavoro. Alberti, infatti, vide i volubili ingegni di «pittori, scultori» passare di fiore in fiore senza completare alcuna opera, «freddandosi» dopo la prima notte di passione: ne rimangono «opere cominciate e rozze» come donne amate ma innominate. Calati nei rispettivi tempi, i giudizi del Becchi e dell'Alberti provengono dall'idea che perfezione formale e perfezione finale siano il *verso* e il *recto* della stessa medaglia<sup>31</sup>.

Dal quadro qui presentato, è evidente che contrattare ai biasimi nei confronti di Donatello e la sua schiera sia chiunque abbia diligentemente completato l'opera fino alla beghina minuzia. In questo senso, se Donatello è simbolo del “non-finito”, Andrea del Verrocchio è icona della perfezione formale<sup>32</sup>. Il pensiero corre immediatamente al maestro di Leonardo, successore nelle grazie mediche al venerando Donatello. È sufficiente un rapido sguardo alle sue opere e committenze degli anni precedenti al suo spostamento a Venezia nel 1486, chiamato a realizzare il *Monumento a Bartolomeo Colleoni*, per rendersi conto della situazione. Il *Putto con il delfino* (1470-1475) destinato alla villa medicea di Careggi ora a Palazzo Vecchio, il *David* (1468-1470) venduto per centocinquanta fiorini da Lorenzo e Giuliano de' Medici alla Repubblica fiorentina e ora al Bargello, i *Sepolcri di Cosimo il Vecchio* (1464-1467) e dei suoi figli *Piero e Giovanni* (1469-1472) in San Lorenzo sono memorie eloquenti dello stretto ed esclusivo rapporto fra Verrocchio e i Medici<sup>33</sup>.

Specchio di tale gusto, lo spirito del tempo che soffia sulla lettera del Becchi, con i suoi espliciti biasimi e implicite lodi, verrà spazzato via solo una settantina di anni dopo dal differente valore dato al tema, e di conseguenza ai due scultori, da Giorgio Vasari fin dalla prima edizione delle *Vite*. Il mutamento nel clima fiorentino, non imputabile unicamente all'apprezzamento dei marmi incompiuti di Michelangelo ma dovuto a un più radicato cambiamento, favorisce il ribaltamento di prospettiva attuato dall'aretino. In tal senso basterà un confronto fra le vite vasariane di Andrea del Verrocchio e di Donatello per mostrare l'egemonia del paradigma dell'estetica artistica del Cinquecento.

31 Ancora in tempi maturi per un apprezzamento del “non-finito”, Francesco Bocchi nel 1584 esprime la sua preferenza per la superficie e per l'opera completamente pulita: F. Bocchi, *Eccellenza del San Giorgio di Donatello scultore fiorentino, posta nella facciata di fuori d'Orsan Michele, scritta da m. Francesco Bocchi in lingua fiorentina; dove si tratta del costume, della vivacità e della bellezza di detta statua*, in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, III, a cura di P. Barocchi, Bari 1962, p. 190; manoscritto, peraltro, già pronto e inviato nel 1571 al granduca Cosimo de' Medici.

32 F. Caglioti, *Verrocchio scultore: la formazione, i generi figurativi, gli allievi, i seguaci*, in *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Museo Nazionale del Bargello, 9 marzo-14 luglio), a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Venezia 2019, pp. 29-30.

33 Il 27 gennaio 1496 Tommaso Verrocchio presenta alla Signoria di Firenze una lista di quindici opere realizzate, a sua detta, da suo fratello Andrea per informarla che gli eredi di Lorenzo de' Medici devono ancora finire di pagare le predette opere: Biblioteca della Galleria degli Uffizi (d'ora in poi BU), *Scritti miscellanei*, ms. 60, vol. I, “f”. 43r, trascritto in D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio: life and work*, Firenze 2005, p. 287.

Già *in nuce* in un passaggio del dialogo *De Iciarchia* di Leon Battista Alberti<sup>34</sup> (1470 circa), il pensiero cinquecentesco sulle arti, e in maniera particolare sulla loro esecuzione e fruizione, è contraddistinto dalla sprezzatura: «forse una nova parola, [...] che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»<sup>35</sup>. La definizione e il conseguente slittamento di significato datane da Baldassarre Castiglione nel *Cortigiano* (1528) immette la sprezzatura nel più celebre adagio «ars est celare artem»<sup>36</sup>, rafforzato dal paragone tra Protogene e Apelle. Quest'ultima, infatti, nella connotazione artistica, è tradotta in «una linea sola non stentata, un sol colpo di penello tirato facilmente di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore»<sup>37</sup>. Rifuggendo la «troppa vaghezza di colorito» e la «troppa politezza di figure»<sup>38</sup>, ma predisponendosi a «una amabile sodezza», la sprezzatura è profondamente antitetica rispetto all'affettazione del *labor limae*, e perfettamente in sintonia con la «prontezza».

Se ancora nel variegato Quattrocento l'indugiare su un'opera non era bersaglio di critiche, e, quando sottostanti alla diligenza, la velocità nell'operare era un valore quanto la «lentezza» nel perfezionare, nel Cinquecento la risolutezza nell'esecuzione veniva considerata cardine della maniera moderna. Ponendo come punto di discriminazione fra la seconda e la terza età delle *Vite* l'unione fra perfezione e velocità nell'esecuzione, e i suoi riflessi sull'opera, Vasari, nella sua visione progressiva dell'arte, suddividerà gli artisti in due tempi sulla base della padronanza o meno della maniera moderna. Nel rovesciato podio dell'aretino, Andrea del Verrocchio, per la sua maniera «alquanto dura e crudetta» guadagnata «con infinito studio [...] più che col beneficio o facilità della natura»<sup>39</sup>, al più può ambire a un'argentea *mediocritas*, lasciando a chi possiede una «leg[gi]adria di fare svelte e graziose tutte le figure»<sup>40</sup> l'aurea eccellenza. Fra le due epoche, stretto nel loro defluire, Donatello è, invece, vessillo della storia monumentale, dei grandi uomini che intuiscono in anticipo il volgere degli eventi, in tal caso stilistici:

34 L.B. Alberti, *Iciarchia*, in *Opere volgari*, III, Firenze 1845, pp. 72-73: «Sono alcune cose in qual bisogna che l'uomo vi metta tutto l'animo, ogni diligenza, sommo studio in farie bene. E pare che farie bene sia non altro che porgersi con molta modestia giunta con leggiadria e aria signorile, tale ch'elle molto dilettono a chi ti mira. Queste sono 'l cavalcare, l'danzare l'andar per via e simili. Ma vi bisogna soprattutto moderare i gesti e la fronte, i moti e la figura di tutta la persona con accuratissimo riguardo, e con l'arte molto castigata al tutto, che nulla ivi paia fatto con escogitato artificio; ma creda chi le vede che questa laude in te sia dono innato dalla natura.»; già indicato come uno degli antecedenti della sprezzatura castiglionesca («e se nuova era la parola 'sprezzatura' non nuovo era il concetto») da E. Bonora, *Il classicismo dal Bembo al Guarini*, in *Storia della Letteratura Italiana*, IV, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano 1966, p. 203.

35 B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino 1998, p. 59.

36 Sul tema: P. D'Angelo, *Ars est celare artem: da Aristotele a Duchamp*, Macerata 2014.

37 Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit. (vedi nota 35), p. 63.

38 L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, p. 185. Pubblicato a Venezia nel 1557.

39 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], p. 533 (Giuntina); senza variazioni con Torrentiniana.

40 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), IV [1976], pp. 5-9 (Giuntina); senza differenze con Torrentiniana.

Ma non mi risolvo in tutto, ancora che fussi ne' lor tempi, Donato, se io me lo voglia metter fra i terzi, restando l'opre sua a paragone degli antichi buoni: dirò bene che in questa parte si può chiamar lui regola degli altri, per aver in sé solo le parti tutte che a una a una erano sparte in molti; poichè e' ridusse in moto le sue figure, dando loro una certa vivacità e prontezza che posson stare e con le cose moderne e, come io dissi, con le antiche medesimamente<sup>41</sup>.

Giocato sul paradossale avanzamento del vecchio, l'avvicendamento fra Donatello e Verrocchio rischia di incrinare la visione progressiva delle *Vite*, distinguendosi immediatamente dal giudizio becchiano.

Eppure, più rivoluzionario di qualsiasi altro accostamento, è il paragone fra antichi e Donatello imperniato sul “non-finito”:

Debbono le figure, così di rilievo come dipinte, esser condotte più con il giudizio che con la mano, avendo a stare in altezza dove sia una gran distanza; perché la diligenza dell'ultimo finimento non si vede da lontano, ma si conosce bene la bella forma delle braccia e delle gambe et il buon giudizio nelle falde de' panni con poche pieghe, perché nella semplicità del poco si mostra l'acutezza dell'ingegno. E per questo le figure di marmo o di bronzo che vanno un poco alte vogliono essere traforate gagliarde, acciò che il marmo che è bianco et il bronzo che ha del nero pigliano all'aria della oscurità, e per quella apparisca da lontano il lavoro esser finito e dappresso si vegga lasciato in bozze. La quale avvertenza ebbero grandamente gli antichi, come nelle lor figure tonde e di mez[z]o rilievo che negli archi e nelle colonne veggiamo di Roma, le quali mostrano ancora quel gran giudizio che egli ebbero; et infra i moderni si vede essere stato osservato il medesimo grandemente nelle sue opere da Donatello<sup>42</sup>.

Il «giudicio» dell'occhio guida lo scultore nello scegliere quale grado di finitura sia adatto a quella particolare distanza e punto di vista. Le sculture in marmo o bronzo che devono essere posizionate in un luogo alto desiderano essere «traforate gagliarde», cioè lavorate in un modo tale da sembrare finite da lontano e «bozzate» da vicino. Nell'affermazione in questione, però, la locuzione «in bozze» non va intesa nel senso di una superficie lasciata allo stato di abbozzo come il *Monumento funebre a Gaston de Foix* di Agostino Busti *alias* il Bambaia (1516-1521), opera «oggi rimasa imperfetta [e] nella quale si veggiono ancora molte figure grandi e finite, et alcune mezze fatte

41 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], p. 18 (Giuntina); senza variazioni con Torrentiniana.

42 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), I [1966], p. 84 (senza variazioni con Torrentiniana); V. Martinelli, *Il non-finito di Donatello*, in *Donatello e il suo tempo*, atti del convegno (Firenze-Padova, 25 settembre-1° ottobre 1966), Firenze 1968, pp. 190-191, sostiene che traforate si riferisce ai colpi di scalpello e alle imperfezioni della fusione in vista.

et abbozzate»<sup>43</sup>, ma alla stregua di una creazione in cui la bozza divenga autonoma<sup>44</sup>, cioè portatrice di significato. Filippo Baldinucci in un passaggio del suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*<sup>45</sup> spiega che il verbo traforare usato da Vasari può essere inteso nel senso di incavare<sup>46</sup>, così lasciando pensare che l'imperfezione sia dovuta a una mancanza di rifinitura superficiale, definita dall'aretino «bozza». La peculiarità di questo «non-finito» è segnalata dall'«oscurità» che le sculture così scolpite riceverebbero all'aria, ovvero alla distanza dell'osservatore. Proprio «perché la diligenza dell'ultimo finimento non si vede da lontano», è superfluo imbellettare formalmente tutta l'opera, potendo contare sull'ampio intervallo di spazio fra l'occhio e la scultura: il «non-finito» si spoglia di imponderabilità caratteriali per ammantarsi di misurazione economico-plastica.

Anche Bernardo Davanzati, nel volgarizzamento a *Il primo libro degli Annali di Tacito* (1596), in una sorprendente contiguità testuale, sfiora l'argomento:

A' luoghi dunque bisogna aver gli occhi: così ebbe Donatello nel famoso Zuccone del nostro campanile del Duomo, nel fargli gli occhi: che di lassù paion cavati colla vanga: chè se gli scolpiva, di terra la figura parrebbe cieca: perché la lontananza si mangia la diligenza. E una sprezzatura magnanima avviva il concetto, e non l'abbassa, ritraendo, per esempio, una grand'ira, disonestà, sedizione, o furia con parole non misurate ma versate. Né anche la rusticheza de' bozi ne' gran palagi scema, anzi accresce la maestà<sup>47</sup>.

Sebbene l'accademico fiorentino tenti di connettere la sommarietà di esecuzione dell'*Abacuc* di Santa Maria del Fiore con la «sprezzatura», risulta difficile circoscrivere all'ambito di quest'ultima qualcosa che viene nascosto non dall'arte bensì dai limiti ottici<sup>48</sup>.

43 Già individuate da G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 142-143, 147, quelle totalmente «non-finite» sono le seguenti: *Pilastrò con Trofei* del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano; *Battaglia* del Museo del Prado di Madrid; quelle con solo alcune parti «non-finite»: medaglione al centro della collana di conchiglie e cordoni intrecciati del *gisant* di *Gaston de Foix* conservato al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano.

44 R. Longhi, *L'inizio dell'abbozzo autonomo*, «Paragone», 17, 1966, pp. 25-29, ritiene che i «tentativi di abbozzo autonomo», iniziati con Parmigianino e Beccafumi, siano fioriti con Giulio Cesare Procaccini, dimenticandosi del precedente donatelliano e dell'importanza della scuola veneziana.

45 F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1985, p. 170 [rist. anast. Firenze 1681]: «Traforare. Forare, bucare. E anche proprissimo termine di Scultura, e vale incavare; e è quel che fanno gli Scultori intorno a' muscoli e panni delle figure, o più o meno, incavandogli secondo l'altezza del luogo, nel quale debbono essere collocate e vedute esse figure: o fu costume degli antichi, seguitato poi dagli ottimi Scultori moderni, il traforare gagliardamente quelle che devono esser poste in luoghi molto alti, affinché, essendo il marmo bianco pigliasse tanta oscurità, quanta abbisognasse, per dare alla figura il suo rilievo, e non apparisse un'informe pezzo di marmo».

46 Il primo senso del verbo è propriamente traforare, cioè fare un foro, un buco, una cavità nella materia: nel contesto in esame, però, il verbo non può che assumere il significato di incavare.

47 B. Davanzati, *Le opere*, I, a cura di E. Bindi, Firenze 1852, p. LXXVIII.

48 Allo stesso modo non è da intendere nel senso della sprezzatura l'affermazione del Condivi in merito al *David* di Michelangelo: A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa*

Con il Davanzati emerge la differenza ontologica fra sprezzatura e “non-finito”: mentre la prima si manifesta nell’assenza, il secondo è tale nella presenza. Solamente Giorgio Vasari, facendo un bilancio della vita di Tiziano, tenterà di coniugare il “non-finito” e la “sprezzatura”<sup>49</sup>:

Le quali pitture sono appresso al re Catolico tenute molto care, per la vivacità che ha dato Tiziano alle figure con i colori in farle quasi vive e naturali. Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette. E questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò immitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture: e ciò adiviene perché, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero e s’ingannano, perché si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte che la fatica vi si vede. E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche<sup>50</sup>.

Seppur nel passaggio non si faccia alcuna menzione dei termini “non-finito” e sprezzatura, la locuzione «tirare via di grosso e con macchie», mediante un’analisi dettagliata del linguaggio vasariano da un lato e la sua relazione con quello del *Cortigiano* dall’altro, può essere interpretata nel senso sopra esposto. Per il primo caso è sufficiente prendere in considerazione la vita di Battista Franco dove, in relazione alla *Presentazione di Gesù al tempio* della chiesa dei Carmini di Venezia (1547-1548), riferita da Vasari ad Andrea Schiavone ma spostata dalla recente critica al catalogo di Jacopo Tintoretto, l’aretino dirà che la pala «è fatta, con una certa pratica che s’usa a Vinezia, di macchie overo bozze, senza esser finita punto»<sup>51</sup>. Quest’incursione nelle sottigliezze

*Transone*, a cura di C. Davis, Heidelberg 2009 [«Fontes», 34], p. 13v (rist. anast. Roma 1553): «Michelagnolo l’accettò, et senza altri pezzi, ne trasse la già detta statua, così apunto che, come si può vedere nella summità del capo, e nel posamento, n’apparisce anchor la scorza vecchia del marmo. Il che similmente ha fatto in alcun’altre, come alla sepoltura di papa Giulio II. in quella statua, che rapresenta la vita contemplativa. il che è tratto da maestri, et che sien padroni del’ arte», sia perché la scorza vecchia del marmo appare, e la sprezzatura consiste proprio nel nascondere i difetti, sia perché, forse resosi conto dell’improbabilità della sua dichiarazione, lo stesso biografo adduceva la presenza di parti solo parzialmente lavorate ad un’altra causa «Ma in questa statua vie più maraviglioso apparve, perciò che oltre che pezzi non le aggiunse, è ancho (come suol dir Michelagnolo) impossibile, ò almeno difficilissimo nella statuaria, a emendare i vizi della abbozzatura».

49 Su questo punto: P. Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth- century Italy*, Cambridge 1991, pp. 10, 43-53.

50 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), VI [1987], p. 166 (Giuntina); non presente in Torrentiniana.

51 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), V [1984], p. 473 (Giuntina); non presente in Torrentiniana; per le vicende relative all’opera: F. Cocchiara, *La “Presentazione di Gesù al Tempio e Purificazione di Maria” di Jacopo Tintoretto ai Carmini: lettura per frammenti di una pala e di un contesto*, “Venezia Cinquecento”, 31, 2006, pp. 189-272.

del linguaggio vasariano permette di comprendere in maniera più chiara il significato del termine «macchie», già nella vita di Tiziano disposto in antitesi con «perfetto», che va pertanto inteso come bozzato nel senso di imperfetto materialmente. Per il secondo è sufficiente comparare la definizione data alla sprezzatura da Baldassare Castiglione e la locuzione vasariana sull'operato e sulla valutazione dell'operato tizianesco.

Come la sprezzatura è volta al nascondimento dell'arte e alla manifestazione della nonchalance di fatiche e di pensiero, così il modo di fare di Tiziano «fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche». La bellezza di entrambe consiste nel velamento del processo in cambio di un'evidenza del prodotto: assoluta nella determinazione del Castiglione, relativa all'osservatore nella argomentazione del Vasari. È proprio nella differenza fra questi due punti di vista, nella nudità lenticolare della «macchia» che il discorso del biografo, e quello figurativo di Tiziano, corrono il rischio di non persuadere se posti a una distanza che non riesce più a mitigare gli effetti del “non-finito”.

Dopo aver introdotto il clima culturale in cui nascono i pensieri e i giudizi sul “non-finito”, in ordine cronologico verranno commentate le opere di Donatello che letterariamente e visualmente risultano ancora oggi imperfette. Insomma, in alcun modo si avallerà un dogmatismo dell'informazione, che invece andrà vagliata temporalmente e contestualmente all'affiorare di altre testimonianze letterarie e all'avanzamento dell'opera. Paradigmatico, in tal senso, è il *Busto di Giuliano de' Medici* eseguito da Alfonso Lombardi e conservato in Palazzo Vecchio. Nella *Torrentiniana* Giorgio Vasari ritiene che «la testa di marmo bellissima» di Giuliano «non fu finita»<sup>52</sup>, ribadendolo anche nella *Giuntina*. Lo stato odierno di perfezione della scultura solleva dei dubbi sulla bontà dell'affermazione dell'aretino, in parte fugati dalla dichiarazione di possesso della scultura, che insieme al *Busto di Clemente VII* sempre del Lombardi «furono vendute a Roma e da me [Vasari] comperate a requisizione del magnifico Ottaviano de' Medici»<sup>53</sup>. Vasari, dunque, non poteva essersi sbagliato: la possedeva e il suo giudizio è fondata su una visione ravvicinata dell'opera. Eppure, con il passare del tempo, ciò che risultava esatto nel 1550 diveniva errato nel 1568. Che cos'è successo fra le due edizioni delle *Vite*? In quei diciott'anni quale mutamento è avvenuto nel marmo? Il 18 maggio 1560 Antonio Lorenzi viene pagato «per sua manifattura d'uno ritratto d'una testa del signor Giuliano de Medici fatta di nostro marmo»<sup>54</sup>, decretando con il suo scalpello la compiuta maturità stilistica del busto di Giuliano, ribadita, peraltro, da un altro analogo documento<sup>55</sup>. L'intervento di Antonio Lorenzi spiega la mezza verità vasariana:

52 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), IV [1976], pp. 411-412 (*Torrentiniana*); la locuzione di *Giuntina* è «non restò del tutto finita».

53 Sull'argomento si rimanda a M. Calogero, *Per i busti ritratto in marmo di Alfonso Lombardi (con una proposta per il perduto Carlo V e una lettera del cardinale Innocenzo Cibo)*, “Nuovi studi”, 23-24, 2018-2019, pp. 59-65.

54 ASFi, *Scrittoio delle fortezze e delle fabbriche. Fabbriche medicee* 3, “c”. 43r, trascritto in *Ibidem*.

55 ASFi, *Scrittoio delle fortezze e delle fabbriche. Fabbriche medicee* 21, “c”. 67v, «per la fatura duna

corretto nel 1550, incorretto nel 1568. In più, questa breve digressione esemplifica il rapporto fra l'odierna analisi visiva e quella compiuta dagli uomini del passato, non sempre o non continuamente fondata sull'opera. Perciò, lo studio dei documenti è di vitale importanza per ricostruire la *facies* storica della scultura. Chiarita la struttura logico-artistica a monte della scelta delle opere, è giunta l'ora di investigarle.

Seguendo il periodarsi delle *Vite*, dal sopramenzionato e introduttivo identikit del "non-finito" offerto da Giorgio Vasari, l'attenzione si sposta sul colpo di scalpello donatelliano: la *Cantoria*. Unica opera di Donatello giudicata dall'aretino «non-finita», la *Cantoria* o *Pergamo* ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (figg. 3-5), venne commissionata il 10 luglio 1433 (finita nel 1439) dalle gerarchie ecclesiastiche cittadine per adornare l'organo della Sagrestia dei Canonici, in continuità alla locazione di scolpire l'organo della Sagrestia delle Messe affidata a Luca della Robbia già il 4 ottobre 1431<sup>56</sup> (finita nel 1438; figg. 6-7). Se ogni statua riviene minerale informe, se ogni storia ritorna alla propria origine, allora, i fiorini promessi nel documento del 14 novembre 1433<sup>57</sup> a Donatello qualora sorpassi in qualità la creazione di Luca destinano la vicenda letteraria delle due sculture. Il paragone contrattuale e spaziale, della scrittura e della visione, viene riplasmato nel senso di una opposizione vitale, in cui Donatello ha bisogno di Luca e Luca di Donatello per esprimere la propria identità, così fulgida di fronte all'altro, al diverso. Eppure, fin dalle prime testimonianze letterarie<sup>58</sup> emerge un rapporto asimmetrico, un vincitore e un vinto:

Gli ornamenti dell'organo della sagrestia vecchia, cioè del minore organo, di marmo, di S.<sup>a</sup> Maria del Fiore. Le quali figure sono abozzate et non finite: nondimeno di terra appaiono assai et rilievano in apparenza più che non fanno le figure dell'organo maggiore, che sono finite con molta diligenza, et di terra non appaiono tanto: che sono di mano di Luca della Robbia<sup>59</sup>.

testa di marmo col busto del Signore Guliano fatta et finitta mesa nela sala di papa Leone», trascritto in *Ibidem*.

56 G. Poggi, *Il Duomo di Firenze: documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera*, Berlin 1909, I, pp. 249-262; inoltre G. Gentilini, *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*, I, Firenze, 1992, pp. 85-90, e J. Pope-Hennessy, *Luca della Robbia*, Oxford 1980, pp. 19-29.

57 Poggi, *Il Duomo di Firenze*, cit. (vedi nota 56), p. 257: «Alogharo e fecio[n] patto cho[n] Donatello che del perghamo debe fare ch'esso abi per ongni pezo di quelli fa Lucha fior. XL, cho[n] questo che chesso pezo sia di quela bontà che quello di Lucha, per lo meno, e se fosse di più perfezione, possa avere per insino a fior. L per pezo e no[n] si possa pasare la detta soma di fior. L»; da Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze (d'ora in poi AODFi), *Abbozzo di Deliberazioni, QP, "c"*. 29.

58 La prima in ordine di tempo (1480 circa) è il biasimo di Antonio di Tuccio Manetti, biografo di Filippo Brunelleschi, di fronte al pergamino di Donatello: A. Manetti, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, a cura di E. Toesca, Roma 1927, p. 66: «Che di quadro [nella decorazione] non intendeva molto, come si può vedere nel pergamino suo di Santa Maria del Fiore e negli altri d'ogni cosa simile, di che e' si travagliò del quadro. Le quali cose sue della sagrestia, e ciascuna di per sé e tutte insieme, non ebbono mai la grazia di Filippo».

59 Von Fabriczy, *Il Libro di Antonio Billi*, cit. (vedi nota 12), p. 55 (variante Strozgianus); la variante Petrei (p. 22) è sostanzialmente identica, divergendo solo in alcuni punti: «et gli ornamenti dello organo della

L'anonimo estensore del *Libro* di Antonio Billi (*ante* 1530, forse tra 1505 e 1515) è il primo a paragonare gli «ornamenti» degli organi scolpiti dai due artisti, decretando la maggiore qualità di quello minore per l'apparenza che le sue «figure abozate et non finite» mostrano da terra. Quelle dell'organo maggiore, infatti, «finite con molta diligenza», non riescono<sup>60</sup> a dimostrare pienamente il loro effetto in quanto «per la altezza non molto si possono considerare»<sup>61</sup>. Il “non-finito” superficiale di questo gruppo di fanciulli danzanti, quando accompagnato da una certa distanza dall'osservatore, genererebbe una determinata immagine, più vivace rispetto ai cantori robbiani, completamente finiti<sup>62</sup>. Donatello, dunque, avrebbe coniugato la moderna visione prospettica con l'abbozzatura formale. Con sapiente magistero sarebbe riuscito a maneggiare l'uso del relativismo ottico, invalso nella pratica statuaria di calcolare la sproporzione nelle diverse parti dell'opera a seconda del punto di vista, anche per quanto concerne la consistenza epidermica della scultura<sup>63</sup>. Nella competizione tracciata, l'Anonimo sembra rievocare il paragone fra Alcamene e Fidia narrato dal filologo bizantino Giovanni Tzetzes nel *Libro di Storie o Chiliadi* (XII secolo):

Poiché dunque un tempo si rivelò necessario agli Ateniesi che due tali scultori plasmassero due statue in onore di Atena, destinate ad avere il proprio basamento su alti pilastri, entrambi si misero all'opera per il popolo ateniese dopo averne ricevuto l'incarico. Così tra quei due Alcamene, da un lato, fece con la forma della divinità vergine una figura graziosa e al tempo stesso di muliebre bellezza. D'altro canto Fidia, portando a compimento il suo incarico da studioso di Ottica e Geometria, e comprendendo bene che gli oggetti in altezza si presentano assai piccoli, realizzò la statua con le labbra aperte, con le narici tirate su e tutte le altre cose in proporzione secondo l'altezza dei pilastri. Successivamente, in un primo momento, risultò migliore la creazione di Alcamene. Fidia, per parte sua, corse il pericolo di essere colpito con delle pietre. Tuttavia, allorché le due statue furono innalzate e poste sulle colonne, l'opera di Fidia si mostrò di nobile fattura e tutti, in seguito, parlarono di Fidia, mentre il lavoro di Alcamene fu deriso e Alcamene stesso fu oggetto di scherno<sup>64</sup>.

sagrestia vecchia, coè del minore organo, di marmo, di s.ta Maria del Fiore: le quali fiure sono abozate, et non finite: non di meno di terra paiono assai, et rilievano in apparenza più che non fanno le figure dello organo maggiore chesono finite con molta diligentia et sono di mano di Luca della Robbia».

60 O. Morisani, *Studi su Donatello*, Venezia 1952, pp. 98-99, sottolinea l'importanza primigenia del *Libro* di Antonio Billi.

61 Von Fabriczy, *Il Libro di Antonio Billi*, cit. (vedi nota 12), p. 24 (variante Petrei).

62 Chissà se anche Baccio d'Agnolo (13 maggio 1508), pagato «per haver fornito dua angoli di le-gname abozati [che] hanno a servire sopra gl'orghani di chiesa» sia stato ispirato dall'abbozzo donatelliano. Purtroppo la perdita dell'opera non permette alcun confronto visivo: AODFi, *Stanziamenti, Serie II*, 1505-1513, “c”. 62v, trascritto in G. Giacomelli, E. Settesoldi, *Gli Organi di S. Maria del Fiore di Firenze: sette secoli di storia dal '300 al '900*, Firenze 1993, p. 183.

63 R. Munman, *Optical corrections in the sculpture of Donatello*, Philadelphia 1985, p. 44, in cui si sostiene, riferendosi alle figure, che «the Cantoria also contains no perspective elements and thus no perspective illusionism. In sum, it seems clear that once again Donatello did not see the necessity or advantage of applying more specific optical adjustments for the low placed, but moving observer».

64 I. Tzetze, *Historiae*, a cura di P.A.M. Leone, Napoli 1968, p. 313.

Infatti non è improbabile, anche per la presenza del *Laur. Plut. 69.14*<sup>65</sup> nella biblioteca medicea<sup>66</sup>, che l'anonimo estensore del *Libro* di Antonio Billi, ispirato dai lazzi del carnevale fiorentino e da qualche dotto umanista, abbia “mascherato” Alcamente e Fidia da Luca e Donatello. Inoltre, al di là della differenza fra deformazione e “non-finito”, in questo carnevale cosmopolita di scultori è sempre la distanza a decretare la vittoria di Fidia/Donatello e la sconfitta di Alcamene/Luca della Robbia sancita da Atene/Firenze.

In questo senso, anche la successiva letteratura in relazione all'opera ripercorrerà le orme tracciate dal Billi, rendendo plausibile la ripresa del motivo dallo stesso piuttosto che da un'indipendente lettura di Tzetzes. Esaminando le successive attestazioni, mentre l'Anonimo magliabechiano (1536-1546 circa) si limita, quasi sillaba per sillaba, a uniformarsi alla precedente testimonianza<sup>67</sup>, Giorgio Vasari, fin dall'edizione Torrentiniana della vita di Luca della Robbia, sviluppa e dilata i temi appena affrontati:

gli Operai sopradetti ad allogarli l'ornamento di marmo dell'organo sopra la sagrestia nuova di Santa Maria del Fiore, nel quale fece egli i cori della musica con diligenza e con sottile magisterio lavorati, dove sono alcune figure che cantano; et ancora che elle siano alte, vi si conosce il gonfiare della gola per lo alito, e le battute in su le spalle da chi regge la musica; et in queste medesime istorie andò imitando e' suoni e' balli con tutti gli affetti simili in cosa per cosa, finendo il tutto molto più pulitamente che non fece Donato stesso, perché si vede in quel di Donato più risoluta pratica e più maestrevole vivezza che non fa perfezione e finita bontà in quel di Luca; e vedesi negli artefici egregi aver sempre le bozze più forze e vivacità che non ha la fine nelle opere loro, perché il

65 Il manoscritto delle *Chiliadi* si inserisce nel programma di ampliamento della sezione di libri greci della biblioteca «feliciter instituta» da Lorenzo de' Medici: S. Gentile, *Lorenzo e Giano Lascaris*, in *Lorenzo il magnifico e il suo mondo*, atti del convegno (Firenze, 9-13 giugno 1992), a cura di G.C. Garfagnini, p. 187; il “Magnifico” intorno al 1490 commissiona all'umanista Giano Lascaris un viaggio in Grecia volto all'acquisizione di manoscritti per la sua biblioteca, durante il quale il nativo di Costantinopoli fa trascrivere nell'isola di Corfù l'odierno *Laur. Plut 69.14* contenente l'opera del dotto filologo bizantino: D. Speranzi, *Per la storia della libreria medicea privata. Il Laur. Plut 58.2, Lascaris e Giovanni Mosco*, “Medioevo e Rinascimento: annuario del Dipartimento di studi sul Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze”, 18, 2007, p. 209; di diverso avviso E. Gombrich, *Arte e Illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, traduzione di R. Federici, Milano, 2002, pp. 180-181, che pensa a una prima ripresa solo nella Torrentiniana, e L. Reynolds, *Vasari's Problem with Donatello's “Roughness”*, “Italian History & Culture”, 9, 2003, pp. 43-71, che individua la prima ripresa nella Giuntina motivandola con la pubblicazione del manoscritto di Tzetzes a Basilea nel 1546, giudicata una data troppo avanzata per averne tratto spunto nella prima edizione delle *Vite*; inoltre è menzionato, insieme a un passo del Sofista di Platone, da Gerard Baldwin Brown: G. Vasari, *Vasari on Technique*, a cura di G. Baldwin Brown, New York 1960, pp. 181-183, come fonte del discorso vasariano sull'uso della prospettiva nella scultura, in particolar modo delle *Cantorie*.

66 Come risulta dall'inventario del 1495: Speranzi, *Per la storia della libreria medicea*, cit. (nota 65), p. 197.

67 Anonimo Fiorentino, *Il Codice magliabechiano*, cit. (vedi nota 12), p. 76: «Fece in detta chiesa li hornamentj del perghamo sopra la sagrestia vecchia, che tutte le fiure [che] vi sono, sono abozate solo et non finite, et non dimeno assai dal piano di terra appariscano et più rilievono in aparentza che quelle dell'orghano maggiore sopra la sagrestia nuova, che dal piano di terra non apariscano a gran l fol. 65r bis] pezo, et sono con molta diligentia finite per mano di Luca della Robbia».

furore dell'arte in un subito esprime il concetto dell'animo: il che non può fare la diligenza e la fatica nelle cose pulite<sup>68</sup>.

Soffermandosi sulle maggiori «forze» e «vivacità» nelle bozze formate dagli «artefici egregi» rispetto alla «fine nelle opere loro», Vasari offre una minuziosa analisi dei motivi, rimasti celati nei suoi antecessori, per cui la *Cantoria* di Donatello sarebbe migliore rispetto a quella di Luca. «La più risoluta pratica e più maestrevole vivezza», che emerge dal corteggio “bacchico” «in bozze» del più anziano maestro, si manifesta, in conformità di quanto già affermato, quando si guarda «di terra», sembrando da una siffatta distanza i putti danzanti «veramente vivere e muoversi».

Contrariamente alla presente motivazione estetica, sostenuta peraltro praticamente da tutte le fonti cinquecentesche sull'opera<sup>69</sup>, si è espresso Horst Waldemar Janson ritenendo i numerosi impegni dello scultore e i contingentati tempi di finitura a lui imposti come vere cause dell'odierno stato della *Cantoria*<sup>70</sup>. A ogni modo, come è errato considerare che l'opera d'arte è sempre la stessa sia nel suo contesto originale sia nel museo che la ospita<sup>71</sup>, così la mancanza della penombra che faceva da contrasto alla

68 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], pp. 50-53 (Torrentiniana).

69 G.B. Gelli, *Venti vite d'artisti*, Firenze 1896, p. 39 (1550 circa): «fecie in detta chiesa l'ornamento dell'organo vecchio, le figure del quale se bene sono abbozzate appaiono di terra miracolose»; R. Borghini, *Il riposo*, a cura di M. Rosci, Milano 1967, pp. 318-319 (rist. anast. Firenze 1584): «E dentro alla Chiesa l'ornamento dell'organo, che è sopra la porta della sagrestia vecchia con figure abbozzate, che à guardarle par veramente che sien vive, onde si può dire, che egli tanto operasse col giudizio, quanto con le mani, perciocche molte cose, che si lavorano paion belle nelle stanze, dove son fatte, che poi cavate di quivi, e messe in altro luogo, e ad altro lume, ò piu basso, ò piu alto fanno varie vedute, e riescono molto lontane da quello che prima pareano»; F. Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze*, a cura di G. Sannino, Firenze 2019, pp. 26-27 (rist. anast. Firenze 1591) che però inverte l'ubicazione delle due *Cantorie*: «Le figure dell'organo, che è sopra la Sagrestia vecchia sono di mano di Luca della Robbia, raro scultore e mirabile, come alcune storie nel basamento di musici, che cantano con tanta vivezza, che pare che felicemente esprimano quello per cui sono stati fatti. I due Angeli di bronzo indorati furono condotti da Luca con tanta pulitezza e con tanta leggiadria, che con parole isprimere non si potrebbe. La storia nel mezzo cerchio sopra la porta, quando Giesù Cristo ascende in cielo, fu fatta da Luca di terra cotta invetriata, la quale e per disegno e per diligenza e per invenzione è singulare; perché, trovato il modo di far le figure durabili e quasi eterne in questa guisa, ha meritato questo nobile artefice appresso gli uomini intendenti gran lode, e sommo onore, Sopra la porta della Sagrestia nuova, quando Cristo risuscita del sepolcro altresì di terra cotta invetriata è di mano di Luca, ogni figura con somma grazia e con raro disegno ordinata. La porta di bronzo parimente di questa sagrestia fu condotta dalla mano di Luca con singulare artificio. Ma i due fanciullini, che reggono i festoni, che girano intorno al fregio, sono di mano di Donatello, ammirati da tutti e particolarmente da gli uomini intendenti perché tutto quello che mise questo sovrano artefice in questo luogo fu condotto con bozze senza più le quali senza bellezza da presso fanno vista fiera, mirabile, ma graziosa di lontano molto più, che l'opere fornite con pulitezza».

70 In merito alle superfici architettoniche Leon Battista Alberti testimonia un “non-finito” economico: L.B. Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi, Milano 1966, pp. 506-507: «Assai ingegnoso è quell'accorgimento in uso presso gli antichi, per cui le parti dell'edificio più vicine allo spettatore venivano rifinite con la massima accuratezza (*nitidissime expolita*), mentre quelle meno in vista, perché più distanti o poste in alto, erano meno curate (*parcebant labores*). Talora, in punti dove difficilmente avrebbero scrutato anche gli osservatori più curiosi, non si curavano neppure di usare lastre levigate (*ne levigatas quidem apponebant*)».

71 Su ciò le riflessioni di C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 2000<sup>3</sup>, p. 12 «sarebbe inesatto sostenere che per il Partenone è stato usato come mezzo fisico il solo pentelico, perché non meno del pentelico, è materia l'atmosfera e la luce in cui si trova».

luminosità dello sfondo oro mosaicato<sup>72</sup> produce un'opera diversa, non permettendo ai critici antichi e moderni di ragionare sugli stessi dati e costringendo quest'ultimi, come si vedrà, a cercare similitudini con opere donatelliane analoghe ma non affette da discrepanza alcuna fra locazione odierna e originaria.

Tornando al Vasari, egli, dalla "pelle" scultorea, deduce che Donatello «lavorasse tanto col giudizio quanto con le mani»<sup>73</sup>, secondo un *furor* artistico paradossalmente equilibrato dal talento naturale, e che va ben oltre le possibilità della «diligenza» e «fatica nelle cose pulite». Proprio l'aggettivo «pulite» e l'avverbio «pulitamente» segnano una svolta nell'*ekphrasis* dell'opera donatelliana<sup>74</sup>, come viene ancor più sottolineato nella maggiormente estesa vita Giuntina di Luca della Robbia:

Donatello, che poi fece l'ornamento dell'altro organo che è dirimpetto a questo, fece il suo con molto più giudizio e pratica che non aveva fatto Luca, come si dirà al luogo suo, per avere egli quell'opera condotta quasi tutta in bozze e non finita pulitamente, acciò che apparisse di lontano assai meglio, come fa, che quella di Luca; la quale, se bene è fatta con buon disegno e diligenza, ella fa nondimeno con la sua pulitezza e finimento che l'occhio per la lontananza la perde e non la scorge bene come si fa quella di Donato, quasi solamente abbozzata<sup>75</sup>.

L'aretino, nel descrivere il *Pergamo* della Sacrestia dei Canonici, non solo esplicita che l'opera «quasi tutta in bozze» è non finita, ma delimita il carattere di questo "non-finito" accostandogli l'avverbio «pulitamente». Solamente in riferimento alle «statue e le storie [che] non erano in molti luoghi né impomciate né pulite» di *Leone X* e *Clemente VII* di Baccio Bandinelli<sup>76</sup> custodite nella basilica romana di Santa Maria sopra Minerva (1536-

72 L. Planiscig, *Donatello*, Firenze 1947, p. 60.

73 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], p. 207 (Torrentiniana).

74 Con Angelo Decembrio e il suo *De politia litteraria* (1450 circa) viene discussa la pulitezza letteraria e artistica, nella duplice caratterizzazione di forma e contenuto: U. Pfisterer, *Donatello und Entdeckung der Stile: 1430-1445*, München 2002, pp. 101-104, dove, però, a Donatello viene affibbiato un generico raffinamento, senza alcuna distinzione per l'aspetto superficiale, distinzione forse ancora più sottile di quella fra forma e contenuto.

75 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], pp. 51-52 (Giuntina).

76 L. Partridge, *Le tombe dei papi Leone X e Clemente VII*, in *Baccio Bandinelli: scultore e maestro*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 168-187; L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici Court: a corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004, pp. 212-213, da ASFi, *Mediceo del Principato* 350, "ff". 1r-1v, lettera del 2 aprile 1541 di Baldassarre Turini da Pescia a Cosimo I (Roma-Firenze) in cui si parla delle statue di Leone X e Clemente VII non ancora finite «che fornisca di dui papi, come lui è obbligato»; altre lettera del 30 aprile 1541 sempre con identico mittente e destinatario dove si dice che lo scultore «si è misso a lavorare li dui papi et pensa per di qui a tutto ottobre haverli forniti», pp. 213-214, da ASFi, *Mediceo del Principato* 350, "c". 304; altra lettera con identici interlocutori e locazione del 14 maggio 1541 in cui «et dubitando di quello cervello la supplichai che li facessi scrivere dal R. do Vescovo di Cortona con exhortarlo a sequitare l'opera sino che l'havesse dato la sua perfectione» da ASFi, *Mediceo del Principato* 351, "c". 367; il 6 settembre 1541 le due statue vengono alloggiate ad altri artisti che poi si scoprirà, grazie ai pagamenti del 1° settembre 1542 e del 28

1542), nelle *Vite* si trova un'altra occorrenza della congiunzione fra il “non-finito”, in questo caso sostituito dall'aggettivo «imperfetta» rivolto a tutta la compagine («Il Duca avendo risposto che Baccio venisse, egli se n'andò a Firenze, lasciando senza dir altro l'opera delle sepolture imperfetta e le statue in mano di due garzoni»), e il pulito o il più dettagliato impomciato. In alcun modo tale espressione è connessa ai marmi “non-finiti” di Michelangelo e benché meno in riferimento ad altre sculture ugualmente imperfette superficialmente<sup>77</sup>. Malgrado ciò, le affinità lessicali riscontrate non rivelano un medesimo significato “superficiale” ma un uso strumentale in Baccio e, al contrario, un uso finale, in quanto portatore di valori estetici, in Donatello. Se, infatti, le prime dovevano essere pulite e impomciate per conseguire la lucentezza e perfezione materica rimasta unicamente sulla punta dello scalpello, la seconda raggiungeva la propria perfezione proprio nello stato non pulito in cui si trovava.

Avviandosi dalla descrizione dei *Pergami* ma degnando di poco conto la specificità del lessico utilizzato, Valentino Martinelli ha accomunato i vari “non-finiti” donatelliani, depauperando così di qualsiasi peculiarità, non solo il linguaggio vasariano, ma soprattutto il grado di imperfezione della *Cantoria*. Nell'analisi dello studioso non c'è alcuna soluzione di continuità con altre opere del maestro, anche quando l'epifania della “bozza”, anche per la differente materia, risulta del tutto difforme. Un confronto stimolante, che conferma il «non-finito pulitamente» della *Cantoria*<sup>78</sup> e permette di ragionare su un'opera ancorata alla sua spazialità originaria, è quello con il *Pulpito del Sacro Cingolo* del duomo di Prato, i cui rilievi originali, conservati nel cittadino Museo dell'opera del Duomo (fig. 8), sono sostituiti da calchi. L'opera pratese è utile sia perché scolpita in collaborazione fra Donatello e Michelozzo – senza dimenticare il possibile coinvolgimento di alcuni aiuti – sia perché gli anni della sua esecuzione sono

febbraio 1543 (p. 237), essere Nanni di Baccio Bigio e Raffaello da Montelupo (p. 221); ultimo pagamento per le due sculture risale al 1-6 giugno 1547 quando Nanni di Baccio Bigio viene pagato per la statua di Clemente VII da lui eseguita, p. 340, da ASFi, *Libri di commercio e di Famiglia* 53 (Ricordi de' Libro rosso segnato A, da 1542 a 1549). c. 49v; l'Anonimo Magliabechiano, meno dettagliato del Vasari, ritiene che l'opera è “non-finita” in generale: Anonimo Fiorentino, *Il Codice magliabechiano*, cit. (vedi nota 12), pp. 128-129: «dua sepolture di marmo, che sono la sepoltura di Leone et di Clemente; sono a un medesimo modo ambedue, che sono di mano del Cavaliere, et non sono finite».

<sup>77</sup> Per tutte queste opere vale la distinzione tra le due “bozze” formulata da L. Grassi, *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, “non-finito” e la costruzione dell'opera d'arte*, in *Studi in onore di Pietro Silva*, Firenze 1957, p. 99; P. Barocchi, *Finito e non-finito nella critica vasariana*, “Arte antica e moderna”, 3, 1958, pp. 221-222, ignora la sottile differenza lessicale e parla genericamente di “non-finito” o imperfezione sia per la *Cantoria* di Donatello sia per le sculture di Michelangelo.

<sup>78</sup> G. Bonsanti, *Il pulpito di Donatello*, in *Donatello restaurato: i marmi del pulpito di Prato*, catalogo della mostra (Prato, Museo dell'Opera del Duomo, 22 gennaio-30 aprile 2000), a cura di A.M. Giusti, Pistoia 2000, p. 22: «è nota l'osservazione del Vasari a questo proposito, che la cantoria di Donatello nel Duomo fiorentino era andata indenne dell'errore precedentemente compiuto da Luca della Robbia nella propria, quello di aver levigato eccessivamente le figure rendendole indistinte nella veduta da lontano. Nella fattispecie, comunque, i rilievi pratesi, pur senza esser stati politici all'estremo per le ragioni sopra accennate, sono tuttavia stati sottoposti ad una finitura di superficie che li ha uniformati tanto da impedire oggi, a parte alcune limitate eccezioni, di controllare le specificità della lavorazione e riconoscere gli strumenti impiegati».

equivalenti al *Pergamo* fiorentino. John Pope-Hennessy, rapito dall'affinità epidermica fra i due rilievi, equivocava il documento del 4 marzo 1438 in cui gli operai della cappella della Vergine Maria di Prato si rivolgono agli uomini e ambasciatori della medesima e dichiarano che certe «storie [di Donatello] dovessero essere compiute e non altrimenti. Le quali storie in verità non sono compiute»<sup>79</sup>, considerandolo l'atto finale in merito all'opera, e, quindi, ritenendola “non-finita”<sup>80</sup>. I pagamenti successivi a Donatello e Michelozzo e la collocazione del *Pulpito* sulla facciata del duomo, però, lasciano intendere che i due scultori avessero ottemperato al loro compito. Inoltre, il documento in esame sembra inferire non tanto a un'imperfezione superficiale ma a una mancanza di una storia, della quarta, ancora non compiuta nell'inverno del 1438 («la quarta opera o vero storia non è compiuta»). Infatti risulterebbe sorprendente, date le strette analogie di lavorazione fra le sette storie, che vengano additati unicamente i baldanzosi eroti della quarta storia come esempio di “non-finito” superficiale.

Rimane, ora, da chiedersi a quale momento del procedimento scultoreo si collochi il “non-finito” pulitamente. Nella teorica sulla scultura Vasari analizza passo per passo tutte le fasi della lavorazione delle statue: dall'abbozzatura mediante subbie al gesso di Tripoli, dispiegato «acciò che [la scultura] abbia lustro e pulimento». La *Cantoria* di Donatello con la sua maniera vibrante, non completamente definita, scevra di ossessione formale sembra trovarsi nel seguente punto:

Questo fatto, si va levando le gradinature con un ferro pulito; e per dare perfezione alla figura, volendole aggiugnere dolcezza, morbidezza e fine, si va con lime torte levando le gradine. Il simile si fa con altre lime sottili e scuffine diritte, limando, che resti piano<sup>81</sup>.

Mentre già in questa fase con «lime torte» si aggiunge il «fine» alla scultura, ossia sottigliezza, delicatezza ma non finitezza, nei due passaggi successivi la statua viene perfezionata aggiungendo «carnosità», «lustro», e, soprattutto, «pulimento»:

e dappoi con punte di pomice si va impomiciando tutta la figura, dandole quella carnosità che si vede nell'opere maravigliose della scultura. Adoperasi ancora il gesso di Tripoli

<sup>79</sup> Archivio di Stato di Prato (d'ora in poi ASP), *Archivio Salvi Cristiani*, Busta, “c”. 183, trascritto in M. Lisner, *Zur fruhen bildbauerarchitektur donatellos*, “Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, 9-10, 1958, pp. 123-124.

<sup>80</sup> J. Pope-Hennessy, *Donatello: scultore*, Torino 1993, p. 99; dalla lettera inviata da Michelozzo nel 1455 (ante 13 aprile) ai responsabili dell'Opera del Duomo: H. McNeal Caplow, *Sculptors' Partnerships in Michelozzo's Florence*, “Studies in the Renaissance”, XXI, 1974, pp. 158-159, nota 32, credeva che il pulpito fosse non ancora terminato. Sulla medesima lettera: F. Caglioti, *Donatello e il pergamo del Sacro Cingolo a Prato: una nuova lettera di Michelozzo (e altri chiarimenti documentari)*, in *Inedita Mediaevalia: scritti in onore di Francesco Aceto*, a cura di F. Caglioti e V. Lucherini, Roma 2019, pp. 68-71.

<sup>81</sup> Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), I [1966], pp. 91-92 (Giuntina); senza differenze sostanziali con Torrentiniana.

acciò che l'abbia lustro e pulimento; similmente con paglia di grano, facendo struffoli, si stropiccia, talché finite e lustrate si rendono agl'occhi nostri bellissime.

È, dunque, sotto questa “pelle” che si manifesta la differenza con il *Pergamo* di Luca della Robbia, sovrastato da «due figure di metallo dorate, cioè due Angeli nudi condotti molto pulitamente, sì come è tutta l'opera»<sup>82</sup>.

Parimenti, esplicitando il discorso di partenza di Gentile de' Becchi, è sempre l'epidermide a differenziare due stagioni di scultori, donatelliana e rosselliniana:

con ciò sia che dopo Donatello aggiunse egli all'arte della scultura una certa pulitezza e fine, cercando bucare e ritondare in maniera le sue figure ch'elle appariscono per tutto e tonde e finite: la qual cosa nella scultura infino allora non si era veduta sì perfetta; e perché egli primo l'introdusse, dopo lui nell'età seguenti e nella nostra appare maravigliosa<sup>83</sup>.

Invero, «una certa pulitezza e fine» non solo ricorre già tra le fila delle creazioni di Luca della Robbia<sup>84</sup> e nelle orazioni degli umanisti del periodo<sup>85</sup>, stemperando *de facto* la natura avanguardistica di quel «dopo», ma in Desiderio da Settignano, come si evince dalla levigatezza del *San Girolamo nel deserto* della National Gallery di Washington (1461 circa; fig. 9). L'accordo intergenerazionale, fra prima e dopo, si consuma nella pratica artistica: il *modus operandi* di Luca, tra i rari ingegni «che non fanno bene se

82 F. Caglioti, *Tra dispersioni e ricomparsa: gli Spiritelli bronzei di Donatello sul pergamo di Luca della Robbia*, in *Santa Maria del Fiore: the cathedral and its sculpture*, atti del convegno (Firenze, 5-6 giugno 1997), a cura di M. Haines, Firenze 2001, pp. 263-287, giustamente sostiene che quelli visti da Vasari in realtà erano gli spiritelli di Donatello custoditi al Musée Jacquemart-André.

83 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], pp. 396-397 (Giuntina); ampliamento di Torrentiniana; in merito alla pulitezza del Rossellino, p. 391: «Fu costui sì dolce e sì delicato ne' suoi lavori, e di finezza e pulitezza tanto perfetta, che la maniera sua giustamente si può dir vera e veramente chiamare moderna». (Giuntina), minime variazioni con Torrentiniana; ed anche, p. 392: «A San Miniato a Monte, monasterio de' Monaci Bianchi fuori delle mura di Fiorenza, gli fu fatto fare la sepoltura del cardinale di Portogallo, la quale sì maravigliosamente fu condotta da lui, e con diligenza et artificio così grande, che non si immagini artefice alcuno di poter mai vedere cosa alcuna che di pulitezza o di grazia passare la possa in maniera alcuna» (Giuntina), minime variazioni con Torrentiniana.

84 A riguardo della porta di bronzo della Sagrestia delle Messe: Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], p. 52 «Nelle storie poi de' quadri fece, per cominciarmi di sopra, la Madonna col Figliuolo in braccio con bellissima grazia, e nell'altro Iesù Cristo che esce del sepolcro; di sotto a questi, in ciascuno dei primi quattro quadri, è una figura, cioè un Evangelista, e sotto questi i quattro Dottori della chiesa che in varie attitudini scrivono; e tutto questo lavoro è tanto pulito e netto che è una maraviglia, e fa conoscere che molto giovò a Luca essere stato orefice» (Giuntina).

85 Il riferimento è alla *Francisci Philelphi oratio de visendae Florentinae urbis desiderio in suo legendi principio habita Florentiae* [1429] in M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, traduzione di F. Lollini, Milano 2018<sup>3</sup>, p. 53: «Infatti, i grandi maestri, quando decidono di creare un capolavoro – dal legno grezzo o dalla pietra – si sono sempre voluti affidare a qualche apprendista (non senza esperienza, ma neppure del tutto capaci) per quanto riguardava la prima parte del lavoro, cioè l'inizio e la sgrezzatura; mentre da parte loro si sono limitati a dare i colpi finali (*extremam manum apponentes*), o a pulire (*polientes*) le parti più importanti o difficili».

non adagio»<sup>86</sup>, è in perfetta sintonia con una diceria cittadina su Desiderio. Nicodemo Tranchedini, rappresentante di Francesco Sforza a Firenze, in una lettera (10 febbraio 1462) al suo duca, desideroso di possedere i marmi dello scultore, scrive: «ma me e dicto dachi, el manegia tutto el di che fa adasio»<sup>87</sup>. Cristoforo Landino, nella sua introduzione al commento della *Divina Commedia* (1481), narrando le vicende degli scultori fiorentini la cui fama era stata suggellata dalla morte – Filippo Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Antonio e Bernardo Rossellino – si sofferma estesamente sul trattamento delle superfici scultoree di Desiderio, «che molto puliva le cose sue (et el quale molto ripuliva le cose)»<sup>88</sup>.

Per comprendere la complementarietà di giudizio espressa dalle fonti in merito alle superfici delle sculture di Antonio e Desiderio si deve ricorrere alla ricostruzione degli esordi e della carriera del Settignanese. Anne Markham Schulz attribuisce al settignanese il volto del *gisant* della *Tomba della beata Villana* in Santa Maria Novella allocata a Bernardo Rossellino il 12 luglio 1451<sup>89</sup> e, seppur scartando l'attribuzione a Desiderio dell'angelo di destra del monumento avanzata da Luisa Becherucci<sup>90</sup>, nel suo disegno riconosce l'influenza del delicato maestro. Il supporto di prima mano dato nel tempio domenicano di Santa Maria Novella e in quello francescano di Santa Croce (1444-1451) – la studiosa gli riconosce l'esecuzione del volto della Madonna clipeata del *Monumento a Leonardo Bruni* del Rossellino – suggeriscono l'apprendistato di Desiderio presso la bottega di Bernardo Rossellino, testimoniato un anno prima nel *Tabernacolo del Sacramento* in Sant'Egidio (Santa Maria Nuova)<sup>91</sup>. La sua prima emersione nel campo della storia dell'arte "ufficiale" è riconoscibile nell'angelo destro adorante sull'uscio della porta bronzea e in quello, sempre a destra, confinato nella lunetta che sovrasta la medesima porta del *Tabernacolo*. All'ombra della bottega fraterna, i suggerimenti e le discussioni fra Antonio e Desiderio – coetanei – è evidente

86 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], p. 52 (Giuntina).

87 Nella lettera Nicodemo Tranchedini informa Francesco Sforza che non c'era stato alcun modo di trattare con Desiderio l'esecuzione di un'opera per il duca, in quanto egli era impegnato a lavorare in San Lorenzo a Firenze: Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), Archivio Ducale Sforzesco, *Firenze*, 270, fascicolo febbraio, "f". 153r, trascritto in J.R. Spencer, *Francesco Sforza and Desiderio da Settignano: two new documents*, "Arte Lombarda", 13, 1968, pp. 131-133.

88 M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 2001<sup>3</sup>, p. 148; è invece cursorio nella descrizione delle opere di Antonio Rossellino: «Restono opere perfecte d'Antonio cognominato Rosso [Rossellino]». Non è improbabile che quel «perfecte», data la sua unicità nel lessico artistico del Landino, possa riferirsi alla "pelle" scultorea del Rossellino, indicando il suo essere condotta fino in fondo, alla finale minuzia.

89 A. Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop*, Princeton 1977, pp. 59-63; cfr. inoltre Ead., *Desiderio da Settignano and the workshop of Bernardo Rossellino*, "The Art Bulletin", 45, 1963, pp. 35-45.

90 L. Becherucci, *Un angelo di Desiderio da Settignano*, "L'arte", 35, 1932, pp. 152-163.

91 Markham Schulz, *The Sculpture of Bernardo Rossellino*, cit. (vedi nota 89), pp. 52-58; la data di commissione al Rossellino del *Tabernacolo* permane ignota, i primi pagamenti documentati risalgono all'11 febbraio 1450 ed era completato il 22 aprile 1450, pertanto la data di commissione si potrebbe rintracciare intorno al 1448 su basi temporali e stilistiche.

che hanno influito nella maniera “pulita” del primo, permettendogli di distaccarsi dallo stile di Bernardo.

Inoltre, il «dopo» è verificabile nel grandioso manifesto alla scultura futura che è il *Monumento sepolcrale a Carlo Marsuppini* di Desiderio (1453-1459), specchio riflesso del *Monumento a Leonardo Bruni* collocato nell’opposta navata, e fertile terreno della primavera del Rinascimento. Da lì, infatti, iniziavano a sbocciare i primi fiori. Giancarlo Gentilini<sup>92</sup> propone di riconoscere nell’angelo sinistro in preghiera della lunetta l’autografia di Matteo Civitali; in quello destro la firma di Domenico Rosselli; negli angeli reggifestoni, destri e sinistri, Benedetto da Maiano<sup>93</sup> e Andrea del Verrocchio<sup>94</sup>; nella sfinge a destra l’intervento di Pasquino da Montepulciano o, più verosimilmente, di Francesco di Simone Ferrucci<sup>95</sup>. Dunque, una generazione di ventenni saliva alla ribalta del palcoscenico fiorentino sotto la luce intensa ma breve della cometa di Desiderio<sup>96</sup>.

Un’estrema levigatezza della “pelle” scultorea, una pulitezza traslucida erano il segno distintivo di questa placida gioventù, avversa alla bozza e alle stravaganze donatelliane. Come dimostra tale schiera di giovani e confessa precipuamente il pulitissimo magistero di Desiderio e prima ancora di Luca della Robbia, Donatello e Antonio Rossellino rappresentano due tendenze diverse che provano a trascinare «qualunque» non sempre riuscendoci<sup>97</sup>. Nell’intricata dossografia artistica del tempo, Michelangelo, circa un secolo dopo, sembra emettere un giudizio assoluto sulla strada da seguire. Nel racconto delle *Vite*, il Buonarroti esprimerà tutta la sua ammirazione per Antonio Rossellino:

Di più vi fece una tavola di una Natività di Cristo nel presepio, con un ballo d’Angeli in su la capanna che cantano a bocca aperta in una maniera che ben pare che dal fiato

92 G. Gentilini, *L’amorevolezza del maestro. Compagni e discepoli di Desiderio*, “giovane eccellente nella scultura”, in *Desiderio da Settignano*, atti del convegno (Firenze, 9-12 maggio 2007), a cura di J. Connors, A. Nova, B. Paolozzi Strozzi, G. Wolf, Venezia 2011, pp. 110-116; A. Markham Schulz, ad vocem *Desiderio da Settignano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIX, Roma 1991, pp. 385-390, ritiene che il *Monumento* è «largamente opera di aiuti»; quattro mani sono state riconosciute anche dalle indagini tecniche concomitanti al recente restauro da C. Weeks, *The Restoration of Desiderio da Settignano’s Tomb of Carlo Marsuppini in S. Croce, Florence*, “The Burlington Magazine”, 141, 1999, pp. 732-738.

93 D. Carl, *Benedetto da Maiano. A Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance*, Brepols 2006, pp. 39-42, attribuisce a Benedetto da Maiano nella bottega di Desiderio pure il putto reggiscudo di destra e i due putti ai lati della lunetta del *Tabernacolo del Sacramento* in San Lorenzo a Firenze.

94 Covi, *Andrea del Verrocchio* cit. (vedi nota 33), pp. 24-28, propone di riconoscere al Verrocchio anche il putto reggiscudo di destra e l’angelo destro della lunetta da Gentilini attribuito a Domenico Rosselli.

95 Per la sfinge o arpia di destra recentemente è stato proposto il nome di Giovanni di Bertino: P. Parmiggiani, *Lo scultore Giovanni di Bertino e la sua collaborazione con Desiderio da Settignano*, “Prospettiva”, 174, 2020, p. 45.

96 Sul *topos* dell’artista morto giovane e le sue connessioni con la vita di Desiderio: T. Mozzati, *Il Ragazzo morto e le comete. Alcune riflessioni sul “luogo” dell’artista adolescente*, in *Desiderio da Settignano*, cit. (vedi nota 92), pp. 233-246.

97 G. Gentilini, *In morte di Donatello: il “primato” della scultura e la sua difficile eredità*, in *Il Quattrocento*, a cura di G. Dall’Regoli e R.P. Ciardi, Firenze 2002, pp. 166-175.

in fuori Antonio desse loro ogn'altra movenza et affetto, con tanta grazia e con tanta pulitezza che più operare non possono nel marmo il ferro e l'ingegno. Per il che sono state molto stimate le cose sue da Michelagnolo e da tutto il restante degl'artefici più che eccellenti<sup>98</sup>.

Oltre alla «movenza et affetto» congiunta alla «tanta grazia», la «tanta pulitezza» dell'altare marmoreo della cappella Piccolomini ospitata in Sant'Anna dei Lombardi a Napoli (1475 circa; fig. 10) riscuote la stima del Buonarroti e di «qualunque» a patto che sia tra gli «artefici più che eccellenti». Sulle prime, con tale gusto, non sorprende che Ascanio Condivi riporti il biasimo del suo unico e amato protagonista:

Quel che si vede nel mezzo della corte del palazzo de signori, è di mano di Donatello, huomo in tal arte eccellente, et molto da Michelagnolo lodato, se non in una cosa, ch'egli non haveva pacienza in repulire le sue opere, di sorte che riuscendo mirabili à vista lontana, da presso perdevo riputatione<sup>99</sup>.

Quest'ultimo, «molto lodato» ed «eccellente» nell'arte del bronzo, era biasimato da Michelangelo esclusivamente per quanto concerne la ripulitura delle sue opere – «non haveva pacienza» – «ch'erano degne di ammirazioni da lontano ma da vicino perdevano tutto il loro fascino»<sup>100</sup>, in consonanza sia con le ragioni del plauso espresse dalla menzionata letteratura artistica sulla *Cantoria*, sia con la stigmatizzazione del Becchi. Il *David* bronzeo di Donato, suggerito con perifrasi locativa («nel mezzo della corte del palazzo dei signori»), è presentato come esempio ideologico di una critica che ammantava tutto il metallico catalogo dell'artista fiorentino. A scombinare un perfetto dittico di tesi e antitesi, subentra la glossa di Tiberio Calcagni (1553-1565), sodale e continuatore di alcune opere del Buonarroti, al passo del Condivi: «errò: [doveva dire] Iudetta et Oloferne e che quando son buone non ci occorre tanti pulimenti»<sup>101</sup>.

Non solo è erroneo il soggetto indicato dal biografo, che scambia il gruppo scultoreo di *Giuditta e Oloferne* con il *David* bronzeo del Bargello, ma, soprattutto, è da correggere l'analisi condotta sulle loro superfici<sup>102</sup>. Negligente nell'iconografia, il

98 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 8), III [1971], p. 393.

99 Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit. (vedi nota 48), p. 14r.

100 Pure Benedetto Varchi nel 1564 descrive la lode tributata dal Buonarroti al *David* di Donatello: B. Varchi, *Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo* [1564], a cura di C. Davis, Heidelberg 2008 [«Fontes», 23], p. 29 «Un Davitte, il quale ha Golía sotto i piedi, non tanto à imitazione, quanto à concorrenza di quello, che era nel cortile del Palagio de' Signori di mano di Donatello molto ammirato, e commendato da lui».

101 C. Elam, «*Ché ultima mano!*»: Tiberio Calcagni's marginal annotations to Condivi's *Life of Michelangelo*, «Renaissance Quarterly», 51, 1998. p. 484.

102 Secondo V. Avery, *Brazen defiance: young Michelangelo, bronze and the David for France*, in *Michelangelo: Sculptor in Bronze: the Rothschild Bronzes*, a cura di V. Avery, Cambridge 2019, pp. 43-44, il

biografo viene smentito anche dall'evidenza materica delle due opere, dove ad essere maggiormente "imperfetta" risulta l'eroina e non l'eroe biblico<sup>103</sup>. Archiviato il Condivi, rimane la contrapposizione fra Vasari e Calcagni, o, meglio, fra Rossellino e Donatello riplasmata dalla mente di Michelangelo. Come armonizzarli? A ben vedere, nulla toglie che il giudizio del Buonarroti rifletta i suoi differenti gusti per il marmo e per il bronzo<sup>104</sup>. Rifuggendo da qualsiasi aprioristica dottrina, è la diversità fra bronzo e marmo, forse, la via metodologica per rileggere l'intero problema del "non-finito" nella scultura Rinascimentale: dalle peculiarità scritturali dei generi letterari alle dissonanze materiche dei generi artistici.

biasimo di Michelangelo è riferito alla *Giuditta e Oloferne*, che presenta difetti di fusione, e non al *David*, che rappresenta l'eccellente opera bisognosa di limitati interventi a freddo, ipotesi formulata già prima che fosse pubblicata la postilla in A. Parronchi, *Il modello del "David" bronzo per Pietro di Roano*, in Id., *Opere giovanili di Michelangelo*, Firenze 1968, p. 155; di diverso avviso Elam, "Ché ultima mano!", cit. (vedi nota 101), e U. Procacci, *Postille contemporanee in un esemplare della vita di Michelangiolo del Condivi*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, atti del convegno (Firenze-Roma, 1964), Roma 1966, che ritengono Calcagni-Michelangelo voglioso di correggere l'errore del Condivi di aver considerato l'eroe e non l'eroina biblica non pulito e di fornire una diversa valutazione delle opere "non-finite". Inoltre va segnalata la precoce e acuta analisi di J. von Schlosser, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di F. Rossi, Firenze 1964<sup>3</sup>, p. 360: «Certo, spesso non ha capito il suo eroe [Condivi], per esempio, nella sua osservazione su Donatello e sull'influsso duraturo dei suoi bronzi».

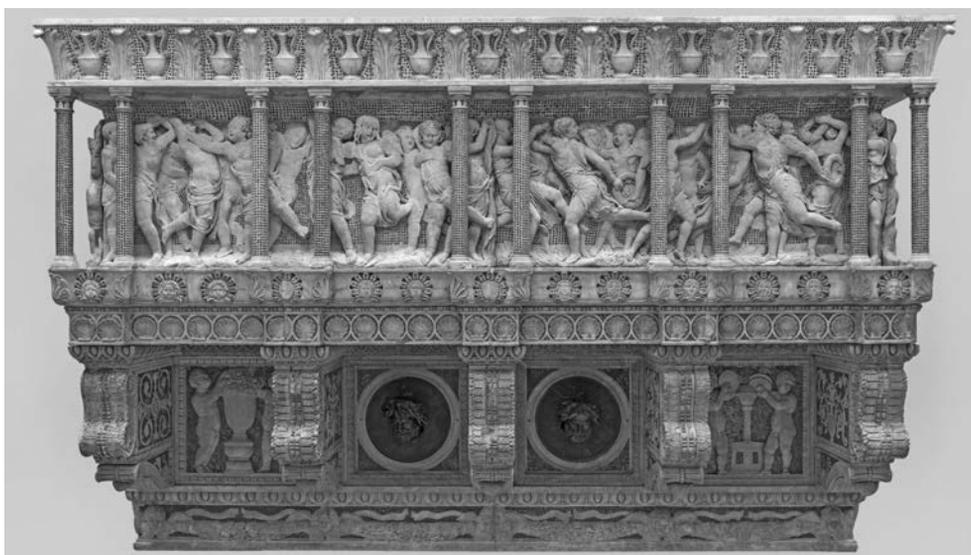
103 Per uno studio della superficie dell'opera: *Donatello e il restauro della Giuditta*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 15 maggio-31 ottobre 1988), a cura di L. Dolcini, Firenze 1988, in particolare il saggio di B. Bearzi, *Considerazioni di tecnica sul San Ludovico e la Giuditta di Donatello*, pp. 67-69, dove si parla di «bave o creste» che «si notano infatti all'esterno in alcuni punti dell'opera, a causa di una rifinitura non accurata, mentre all'interno sono ancora intatte»; anche B. Bearzi, *Considerazioni di tecnica sul S. Ludovico e la Giuditta di Donatello*, "Bollettino d'arte", 11, 1951, p. 120: «E si può anche notare come le sbreccature dei lembi sovrastanti detta fascia non siano difetti di fusione o corrosioni del tempo, bensì frastagliature esistenti nel modello in cera e che il fonditore ha fedelmente riprodotto senza provvedere ad un logico ritocco».

104 Il "non-finito" nel giovane Michelangelo sarà trattato in un successivo contributo in corso di elaborazione.

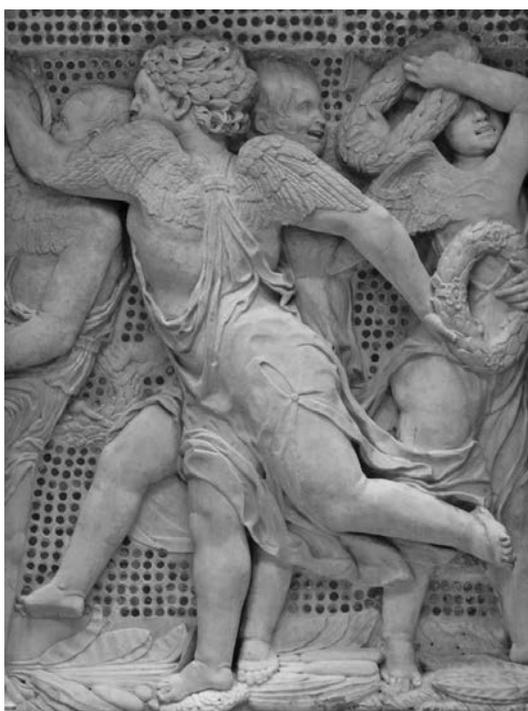


1. Donatello, *Pulpito della Resurrezione*, particolare, 1461-1466, bronzo, Firenze, basilica di San Lorenzo

2. Bertoldo di Giovanni, *Orfeo*, 1471 circa, bronzo, altezza 43,5 cm, Firenze, Museo del Bargello (Ministero della Cultura; foto Mauro Magliani)



3. Donatello, *Cantoria*, 1433-1439, marmo, doratura parziale, con inserzione di tessere vitree variopinte, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



4. Donatello, *Cantoria*, particolare, 1433-1439, marmo, doratura parziale, con inserzione di tessere vitree variopinte, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



5. Donatello, *Cantoria*, particolare, 1433-1439, marmo, doratura parziale, con inserzione di tessere vitree variopinte, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



6. Luca della Robbia, *Cantoria*, particolare, 1431-1438, marmo, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

7. Luca della Robbia, *Cantoria*, particolare, 1431-1438, marmo, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

8. Donatello, *Pergamo del Sacro Cingolo*, particolare, 1434-1438, marmo, mosaico di tessere ceramiche invetriate e dorate, Prato, Museo dell'Opera del Duomo





9. Desiderio da Settignano, *San Girolamo nel deserto*, 1461 circa, marmo, 42,7 x 54,8 x 3,8 cm, Washington, National Gallery of Art (courtesy of the National Gallery of Art, Washington)

10. Antonio Rossellino, *Natività*, particolare, 1475 circa, marmo, Napoli, chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, cappella Piccolomini





RECENSIONE A: SILVIO MARA, GIUSEPPE BOSSI DISEGNATORE. PER LA RISCOPERTA DELLA BELLEZZA ANTICA FRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE, CON UN SAGGIO DI LAURA BINDA, NOMOS EDIZIONI, BUSTO ARSIZIO 2021

Stefano Bruzzese

Su Giuseppe Bossi si è scritto molto, e in molti hanno scritto. Affondi più o meno puntuali ne hanno messo a fuoco il ruolo di primo piano giocato in quel fatidico momento di passaggio senza soluzioni di continuità – tra la fine del *Siècle des lumières* e il principio dell'Ottocento – dalla cultura degli eruditi a quella dei conoscitori.

Finora, però, dai tanti interventi dedicati all'uomo, all'artista, al primo direttore della milanese Pinacoteca di Brera, all'interprete del *Cenacolo* vinciano, che davanti all'affresco malmesso del refettorio delle Grazie si è consumato per anni le ossa e il cervello, Bossi usciva come Minerva armata dalla testa di Giove. Il libro pubblicato da Silvio Mara (*Giuseppe Bossi disegnatore. Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021; fig. 1) giunge a restituirci un tassello fondamentale, con acquisizioni oggettive e riflessioni sulla formazione artistica e culturale dell'insigne bustocco, cresciuto dentro un sistema di saperi settecentesco, erudito ed enciclopedico, iscritto a Brera dal 1793, partito per Roma nel 1795 e rientrato a Milano solo nel 1800<sup>1</sup>. Un lungo soggiorno, quello nell'Urbe, di cui si sapeva poco e di cui ora si sa, e si immagina, molto di più, grazie alle precise contestualizzazioni offerte da Mara, a partire dall'attenta disamina della sua attività come disegnatore, con un convincente tentativo di seriazione cronologica di molti dei fogli autografi finora noti.

Se Bossi fosse stato solo pittore, non credo che avrebbe ricevuto tutta l'attenzione che ha ricevuto, in vita e dopo la sua morte. E, personalmente, sono convinto che non staremmo qui a glorificare la sua importanza. Poeta, storiografo, diarista, autore eccelso in un genere, quello epistolare, tanto in voga ai suoi tempi: la misura del suo genio è nell'irrequietezza che lo porta a bruciare, ancora giovane (muore a trentotto anni), una vita sempre aperta a esperienze diverse, dove lo studio più accanito non va mai discinto dalla tensione creativa.

<sup>1</sup> Gli studi di Silvio Mara hanno aggredito l'argomento Bossi su vari fronti. Da ultimi sono importanti, per la pratica disegnativa, gli interventi nel catalogo della mostra *Giuseppe Bossi e Raffaello al Castello Sforzesco di Milano*, a cura di Claudio Salsi, pubblicato a corredo dell'esposizione milanese nel 2020; per Bossi collezionista, e non solo, il saggio apparso sulle pagine di questa rivista: S. Mara, *Le collezioni di antichità, scultura, e arti minori nel palazzo milanese di Giuseppe Bossi, sede della Scuola speciale di pittura (1810-1815)*, "Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.", 2018, pp. 385-413, da dove si recupera la cronistoria per gli affondi bossiani dello studioso.

L'ansia di sperimentazione si coglie bene nella pratica disegnativa, dove, per la totale malleabilità dei mezzi espressivi, Bossi si mostra più a suo agio rispetto alla pittura. Fino dalle prove ora collocate nel primo soggiorno romano, in cui linee essenziali e sognanti alla Flaxman emergono o si nascondono tra i valori pittorici suggeriti dal chiaroscuro dell'acquarello. È quasi neo-rembrandtiano il risultato de *Il sacrificio di Listra*, uno splendido disegno del 1795-1796 circa (Busto Arsizio, Civiche Raccolte d'Arte), dove il contrasto tra luci e ombre diventa il principale espediente narrativo per restituire la temperatura sentimentale dell'episodio tragico; mentre dalle zone più libere dalle ombre emerge con forza la linea di contorno, direttrice univoca di senso nell'estetica neoclassica. Ed è già, in queste prove, un tormento che si può in fondo definire romantico, tra i tumulti generati sull'onda del sublime e le prime rivalutazioni della forza espressiva di Michelangelo, ancora adombrata dalla rilettura classicheggiante della grazia di Raffaello, e che di qui a poco sarà rilanciata dalla piena temperie romantica, con un processo che culminerà nelle incredibili celebrazioni allestite a Firenze nel 1875, presunto centenario della nascita del Buonarroti.

Anche Bossi non sfugge alla fascinazione per Raffaello, che rimane nel tempo – e soprattutto nei suoi esercizi grafici – un punto fermo a cui tornare a guardare con profitto. La copia (*Il Bulino Antiche Stampe*) da un foglio di Raffaello con la *Madonna che legge con il Bambino*, oggi all'Albertina di Vienna, è esemplare per comprendere come ragiona di fronte a un modello antico, quando si tratta di un disegno. Non è, come nella pittura, il ricalco esatto del soggetto a interessarlo. Di fronte al mezzo grafico, capace di mettere a nudo il modo di operare di un artista, come questi costruisce le figure in rapporto allo spazio, è il procedimento ad attrarre la sua attenzione, più del risultato. La copia non risulta quindi un ricalco dell'originale, ma un'imitazione efficacissima del *ductus* e della vivacità segnica con cui Raffaello ha tracciato le sue figure.

A Roma Bossi frequenta il circolo di pittori riuniti intorno ad Angelika Kauffmann, nella casa che già era stata di Mengs. In Europa la celebre pittrice era nota, del resto, come la «female Raphael of the Arts». Da qui è stato facile aprirsi a conoscenze eccellenti, *in primis* Antonio Canova, che diverrà «l'amico fraterno e il confronto più alto in fatto di arte per tutta la sua esistenza». Ma anche assistere, e partecipare, ad alcuni tra i primi e più coscientosi recuperi dei cosiddetti primitivi, riletti in una chiave finalmente anche estetica, e non più solo storica o strumentale. È suggestiva l'ipotesi di Mara che Bossi abbia incontrato, e frequentato, William Young Ottley e Humbert de Superville in alcune delle loro esplorazioni toscane alla ricerca delle testimonianze della più antica arte italiana, da copiare e tradurre in incisione per la monumentale, quanto pionieristica, *Histoire de l'art par les monuments* di Séroux d'Agincourt. E almeno un ricordo preciso colloca Bossi a Siena, nel 1798, «con altri compagni o dilettanti di pittura», che si compravano cataste di «frammenti di tavole con avanzi di pittura dei rudimenti dell'arte cioè di cose del 1200»; rovine dei tanti polittici dismessi con le soppressioni,

che si vendevano per «pochi paoli», e riconosciuti, quanto meno, «per gusto della storia dell'arte di qualche interesse». E giù anche con le copie dal vero, come i due estratti dalle *Storie dei santi Filippo e Giacomo in San Domenico ad Arezzo*, date a Spinello Aretino fino da Vasari, e che per Bossi – evidentemente qui ancora poco attento allo studio delle fonti – potevano essere di Taddeo Gaddi... Nessun intento mimetico in queste prove, ma più documentario e forse strumentale (Torino, collezione Enrico).

Le perlustrazioni di Mara nella grafica bossiana – che si spera di vedere presto riunita in un'unica pubblicazione – portano chiarezza da tutti i fronti, iconografico e cronologico; e dal catalogo in via di definizione è finalmente espunto anche un nucleo di disegni, da tempo riferiti a Bossi per una catena di fraintendimenti, da restituire a una personalità sconosciuta fino poco fa, cioè Luigi Brenta, disegnatore tutt'altro che limitato ma personaggio in sé ancora più interessante. Figlio di un celebre, a suo tempo, ottico e ottico a sua volta, è stato il fondatore, con Giovanni Battista Bertini, di una ditta specializzata nella pittura a fuoco su vetro. Alla presentazione dei primi saggi di questa tecnica, sulla scena milanese nella seconda metà degli anni Venti dell'Ottocento, i due sono salutati come i «rigeneratori» della «già estinta» arte vetraria, così importante nei principali cantieri – dal duomo di Milano alla Certosa di Pavia – della Lombardia rinascimentale. Forse qualche precisazione tornerà utile ai futuri studi: la firma sul retro del foglio della National Gallery of Art di Washington con la *Madonna in trono con il Bambino e due santi* da cui, se non sbaglio a intendere, si ricostruisce il catalogo dei disegni finora noti di Brenta, è da leggere «Luigi Brenta socio e direttore della fabbrica de vetri...»; ovviamente l'impresa allestita con Bertini, un sodalizio durato solo tre anni, dal 1829 al 1832. Il dato è utile per datare questo disegno, e di conseguenza le altre prove grafiche di Brenta, che andranno anche considerate in virtù di una sua probabile attività come fornitore di modelli per vetrate<sup>2</sup>.

La storia di Bossi dopo il suo rientro a Milano e l'assunzione, nel 1801, della direzione dell'Accademia braidense, è stata percorsa dalla bibliografia degli ultimi decenni in varie direzioni. Ma anche qui, perché il suo approdo all'istituzione milanese – che nelle sue mani raggiungerà, con la formazione anche della Pinacoteca, altissimi livelli nella didattica e nella gestione museale – non appaia come l'atterraggio di un asteroide, è di grande utilità il saggio di Laura Binda che apre il volume, dedicato a Carlo Bianconi, il primo vero direttore dell'Accademia<sup>3</sup>. Altra figura di grande spessore, seppure di un paio di generazioni più anziano (era del 1732). Bolognese di origine, erudito di formazione classicista, fine letterato, collezionista, anche lui con le mani in pasta per

2 Nel volume l'iscrizione è letta: «Luigi Brenta fa ciò, direttore della fabbrica de vetri...». Le citazioni riguardo Brenta e Bertini sono prese dall'«Antologia» di Vieusseux per l'anno 1830 (IV, *Ottobre, novembre, dicembre*), p. 70.

3 Un primo, corposo profilo di Bianconi, a cura della studiosa, è uscito sempre sulle pagine di questa rivista: L. Binda, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni nell'Italia dei Lumi. Per una biografia ragionata alla luce di nuovi documenti*, «Annali di Critica d'Arte», nuova serie, 1, 2017, pp. 175-207.

quanto riguarda le arti grafiche e la pittura, è autore di una *Guida di Milano* (la prima edizione, dopo quella parziale del 1783, è del 1787) giudicata «veramente nuova» da Luigi Lanzi. E nuova lo era davvero, per la sua capacità di svecchiare, tramite tentativi di storicizzazione e di confronto diretto con le opere d'arte, il sistema delle guide cittadine al quale la città ha affidato, dalla seconda metà del Seicento, la trasmissione del ricordo delle testimonianze artistiche del suo passato.

Procedendo sul filo che corre tra tradizione e innovazione, viene da chiedersi se nella predilezione di Bianconi per l'ornato, che per sua insistenza diventa un vanto di Brera, con il caso massimo di Giocondo Albertolli, non sia da rintracciare la germinazione di una delle caratteristiche principali della cultura artistica milanese dell'Ottocento più avanzato. Ovvero quell'attenzione agli aspetti decorativi della produzione artistica – in un rapporto sempre vivo tra arte e industria – che sarà all'origine anche delle prime esperienze museali della Milano post-unitaria.

# GIUSEPPE BOSSI

*Disegnatore*

PER LA RISCOPERTA  
DELLA BELLEZZA ANTICA  
FRA TRADIZIONE  
E INNOVAZIONE



1. Silvio Mara, *Giuseppe Bossi disegnatore. Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione*, Busto Arsizio 2021

RECENSIONE A: SILVIO MARA, GIUSEPPE BOSSI DISEGNATORE 61



RECENSIONE A: ALMERINDA DI BENEDETTO, *TITO ANGELINI. COMMIT-  
TENZA, PRODUZIONE E MERCATO INTERNAZIONALE DELLA SCULTURA  
DELL'OTTOCENTO*, GANGEMI EDITORE, ROMA 2020

Rosanna Cioffi

Nel 1847 Hippolyte Delauney, redattore capo del “Journal des artistes” e futuro patron del “Figaro”, registrò nella rubrica intitolata *Actualités* che: «M. Tite Angelini, membre ordinaire de l'Académie des beaux-arts de Naples, professeur à l'école de sculpture de l'institut royal, directeur de l'école gratuite de dessin, l'un des premiers statuaires de l'Italie, est à Paris depuis quelques jours». Lo scultore napoletano era giunto a Parigi ormai quarantenne e preceduto da una certa fama, scrive l'autrice della monografia (fig. 1) oggetto di questa recensione. Egli portava con sé nella culla europea dell'arte contemporanea ben due committenze reali: un ritratto della duchessa d'Aumale, ordinatogli dal re Luigi Filippo in persona e uno di monsignor Giuseppe Capecelatro, scolpito per la regina Maria Amelia. Con queste due opere l'artista aveva portato anche un *Amour lançant ses flèches*, «oeuvre remarquable» a giudizio dello stesso Delaunay, critico salace che in altre occasioni aveva bacchettato persino James Pradier, scultore di grande successo nella Parigi di quegli anni e riferimento per lo stesso Angelini. Dunque, un buon biglietto di presentazione, crediamo, per un artista al quale Almerinda Di Benedetto, ottocentista di rango, ha dedicato una monografia che aspira a essere un punto fermo negli studi sulla storia della scultura italiana del XIX secolo. Occorre premettere che Tito Angelini, prima di questo libro, era un artista noto come l'autore di alcune imponenti statue nella chiesa di San Francesco di Paola a Napoli – il tempio neoclassico che fa da sfondo all'attuale piazza del Plebiscito e che fronteggia la facciata di Palazzo reale – dove lo ritroviamo tra gli artisti che decorarono con monumentali allegorie il maestoso scalone. E coautore dell'imponente statua di Dante che decora una delle principali piazze del centro storico napoletano. Tutto qui: un nome tra i molti artisti attivi nella capitale borbonica e immediatamente dopo l'Unità. Questo libro, come premessa di metodo, ricostruisce innanzitutto il percorso artistico di Angelini attraverso la lettura stilistica delle sue opere, valutandone insieme il portato culturale e politico, avendo avuto la capacità di ricostruire la biografia dell'artista in relazione al periodo storico in cui visse tra il 1804 e il 1878. Una monografia che colma una lacuna nel panorama della scultura italiana dell'Ottocento pre e post-unitario. Un pezzo di storia dell'arte italiana che abbiamo imparato ad apprezzare grazie agli studi pionieristici di Fernando Mazzocca, del compianto Stefano Susinno, dell'indimenticata Sandra Pinto, che hanno dedicato cataloghi di

mostre e saggi a un periodo dell'arte italiana tradizionalmente snobbato dalla critica fino agli anni Settanta del secolo scorso. Nonostante le aperture che tali studi pur fecero intravedere, circa l'importanza dell'arte meridionale neoclassica e romantica – la quale fece capolino nella messe di opere di area italiana centro-settentrionale – i contributi prodotti sulla scultura napoletana continuarono a essere assai sporadici. E aggiungerei che una rivalutazione del respiro nazionale e internazionale che aleggiò intorno alla produzione figurativa del Regno delle Due Sicilie, durante il periodo in questione, stenta ancora a prendere piede nella coscienza storica degli studiosi. Sono infatti mancate monografie di spessore in grado di far comprendere la caratura di certi artisti attivi sotto un governo la cui *damnatio* risorgimentale fece sì che fossero coinvolti nella fine dei Borbone; cui si aggiunse la reazione scatenata dal realismo di pieno Ottocento che, per immediata e giustificabile reazione, fu messa in atto dagli artisti successivi. Eppure, lo diciamo subito addossandocene la responsabilità: non ci sarebbero stati maestri come D'Orsi, Lista e persino Gemitto se non ci fosse stato un grande professore a ricoprire la cattedra di scultura dell'Accademia che si chiamava Tito Angelini; cattedra che ricoprì per un trentennio a partire dal 1847. E aggiungerei che, se per la pittura e l'architettura, come pure per le arti applicate, abbiamo avuto significativi studi di insieme a partire dalle mostre: *Civiltà dell'Ottocento*, tenutasi in più sedi napoletane nel 1998 e *Casa di Re. Un secolo di storia alla reggia di Caserta. 1752-1860*, allestita nella dimora borbonica nel 2004, restava ancora molto da fare nel campo della scultura per il periodo con cui ci stiamo relazionando. Il mio non vuole essere uno strale lanciato contro quelle benemerite esposizioni: portare in mostra pezzi di scultura richiede un dispendio di soldi e di spazio non da poco e se pure tali mostre tentarono di fare il punto almeno sulla storia degli studi della scultura napoletana attraverso pezzi già presenti a Capodimonte o nella reggia casertana, i passi avanti non furono molti. Tutto, come spesso accade nelle esposizioni di grande respiro cronologico, fu incentrato sulla pittura, sui disegni di architettura e sugli oggetti di arte applicata. Fa eccezione, per onestà di cronaca, il bel catalogo curato da Isabella Valente nel 2014 in occasione della mostra *il Bello o il Vero*, un'esposizione incentrata sulla piena metà dell'Ottocento e sull'inizio del Novecento, campi privilegiati delle ricerche della studiosa. Tornando alle mostre c'è da aggiungere che, per allestirne una di scultura, è impensabile spostare statue, spesso a più figure, a meno che non si possa contare su forti impegni pecuniari da parte del Ministero della Cultura, di Enti regionali o di Fondazioni bancarie, come pure, fortunatamente, ci accade di registrare. Valgano, ad esempio, le belle mostre: *Canova e l'Antico*, curata da Giuseppe Pavanello al MANN di Napoli nel 2019 e *Canova/Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, di Fernando Mazzocca e Stefano Grandesso, inauguratasi nel gennaio 2020 presso la sede delle Gallerie d'Italia di Milano. Vorrei aggiungere un'osservazione banale ma non secondaria: nel corso della prima metà del XIX secolo non si era

ancora diffusa quella moda, tipica dell'Ottocento inoltrato e del primo Novecento, che vide gli scultori impegnati in opere di piccolo formato, certamente più semplici da smerciare, innanzitutto per i costi ma anche per la loro esposizione nelle case dei ricchi borghesi di allora, di dimensioni meno mastodontiche dei palazzi e dei giardini aristocratici. Nel periodo che attraversò la vita di Tito Angelini possiamo osservare che la scultura aveva ancora prevalentemente un carattere monumentale, celebrativo, commemorativo o legato alla produzione di busti-ritratto di notevoli dimensioni. E vorrei aggiungere che tale tipo di scultura non ha un gran numero di studiosi: non tanto e non solo perché considerata *minor*, schiacciata tra il grande Canova e i maestri del realismo del pieno Ottocento, ma anche perché per nulla funzionale al mercato e, dunque, oggetto meno frequentato dalla messe di esperti che pure affollano da sempre il giro degli antiquari specializzati nell'arte dell'Ottocento.

Per quanto riguarda, in particolare, la qualità della produzione figurativa dell'arte prodotta nel cosiddetto Mezzogiorno d'Italia, passato attraverso dominazioni che tra Medio Evo ed Età contemporanea registrarono la successione di re svevi, angioini, aragonesi, viceré spagnoli e austriaci, nonché sovrani borbonici, napoleonici e piemontesi, ha fatto sì che gli studiosi attivi a partire dalla seconda metà del Novecento, a cominciare da Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, insieme con tutti i loro discepoli e successori, privilegiassero i cosiddetti secoli d'oro dell'arte napoletana, lasciando in naftalina quella prima metà dell'Ottocento, o giù di lì, canto del cigno di un'arte che aveva raggiunto picchi europei e la cui eco si sarebbe ascoltata ancora per parecchio tempo. Nella scultura borbonica e del primo Risorgimento essa è riconoscibile non tanto nelle scelte iconografiche o nelle innovazioni stilistiche quanto, soprattutto, nella straordinaria e raffinata tecnica esecutiva sia nei campi delle tre arti sorelle, ma forse ancor più in quello delle arti applicate. E potremmo aggiungere che soprattutto in questo ultimo campo di indagine, insieme con la pittura e l'architettura, gli studi hanno fatto significativi passi in avanti. La scultura – nel delicato passaggio dal neoclassicismo al realismo, attraverso le sue declinazioni romantiche e/o puriste – attendeva ancora approfondimenti metodologici e conoscenza delle opere. Questa monografia su Tito Angelini aspira, a mio giudizio, a porsi come punto di riferimento per il passo avanti che vuole segnare nella storia degli studi sulla scultura napoletana e italiana e io aggiungerei europea. Sarà proprio attraverso quest'ultimo punto di vista che affronteremo il racconto critico di questo libro.

Torniamo dunque al nostro Tito Angelini, giunto a Parigi nel 1847 in compagnia delle tre sculture ricordate da Delaunay; la prima delle quali raffigurava nientemeno che la duchessa d'Aumale. Forse non sarà inutile ricordare che la giovane nuora del re di Francia si chiamava Maria Carolina di Borbone ed era figlia di Leopoldo, principe di Salerno, fratello del re di Napoli Ferdinando I. La seconda opera, citata nel "Journal" era per Maria Amelia, moglie di Luigi Filippo e zia dell'allora re di

Napoli Ferdinando II. Il lettore scuserà questa parentesi dinastica utile, a giudizio di chi scrive, non solo per sottolineare fin dall'inizio la caratura delle committenze di Tito Angelini, ma anche per rimarcare subito che questo libro offre notevoli stimoli a chi studia la storia dell'arte credendo che le opere – parlando un linguaggio fatto di forme, colori, tecniche e, soprattutto per la scultura, di spazi espositivi e rifrangenze luministiche sulle superfici plastiche – raccontino pezzi di storia. Anche storia di tutti i giorni, come ci hanno insegnato da tempo i ricercatori francesi delle «Annales» ma, nella maggior parte dei casi, pezzi di storia riferita a regnanti o potenti e facoltosi signori; perché l'arte fiorisce nei prati di chi se lo può permettere, strumento spesso di propaganda e di affermazione del proprio prestigio. Studiando scultura, io credo, non bisogna dimenticare mai né la fatica fisica che tale forma d'arte richiedeva e richiede anche oggi a chi la pratica, né i costi dei materiali, né le difficoltà per procurarseli, né l'importanza dei collaboratori e dei lavoranti di cui necessariamente gli scultori si sono sempre serviti. Alla luce di tali riflessioni, la premessa alla lettura di questo libro è che esso è certamente lo studio monografico di un valido artista di successo, ma anche un interessante spaccato della vita artistica, culturale e politica di un pezzo di storia del Regno delle Due Sicilie e dei primi due decenni dopo l'annessione al resto d'Italia. Angelini, uomo di tradizioni familiari di spessore artistico e più generalmente culturale, si ritagliò un suo spazio nella vita pubblica di questo periodo; perché seppe tessere una rete di rapporti napoletani, ma anche internazionali, legati ai suoi committenti di alto lignaggio, cui si aggiunsero patrioti spesso massoni. E dunque fu partecipe, sia pure *a latere* delle spinte laiche, riformatrici e risorgimentali di quei confratelli attivi a Napoli in quegli anni e se ne fece interprete attraverso una produzione artistica orientata da figure di spicco, quali: Luigi Settembrini, i Poerio, Imbriani.

Torniamo a Parigi, e alle prime battute di questa recensione. Il soggetto del busto francese di Angelini che raffigurava Enrico d'Orléans ci riporta ai temi appena ricordati. Chi era il duca d'Aumale? Il nipote di Philippe Égalité che, pur avendo sposato un'esponente dei Borbone di Napoli, fu sempre un convinto assertore della monarchia costituzionale e, per quanto riguardò l'Italia di quegli anni, si dichiarò favorevole alla sua indipendenza. Nel 1859 avrebbe tentato, senza successo per l'esilio cui fu costretto dopo la caduta del padre nel 1848, di partecipare negli alti ranghi dell'esercito francese alla Seconda guerra d'indipendenza e successivamente sarebbe diventato uno straordinario collezionista di incunaboli che avrebbe lasciato allo Stato francese.

Per quanto riguarda il secondo busto che il Nostro aveva scolpito per la napoletana regina di Francia, esso rappresentava Giuseppe Capocelatro, un personaggio colto e di grande spicco dell'intelligenza illuminata della fine del Settecento ed egli stesso fine collezionista di monete antiche. Simpatizzante della Repubblica napoletana del 1799, filomurattiano negli anni del decennio francese fu sempre fautore di una separazione del potere spirituale da quello temporale in fatto di papi. Insomma due soggetti in

sintonia con lo zefiro riformista che in quegli anni spirava in Europa, spazzato dal ciclone rivoluzionario del 1848 che lo disperse facendo dopo poco perdere tutte le antiche speranze di Costituzione a chi ci aveva creduto.

Dopo queste considerazioni ci auguriamo di aver sufficientemente interessato il futuro lettore a seguire la narrazione delle vicende di Tito Angelini così come le apprendiamo dall'autrice di questa monografia di impianto classico, la quale applica un metodo che coniuga rigorosamente lettura filologica delle opere, ricostruzione storica dei loro contesti e analisi iconologica laddove l'interpretazione possa essere avvalorata da documenti d'archivio e testimonianze accreditate. Di Benedetto fa scorrere la narrazione su un solido impianto cronologico, costruito su opere e documenti fortunatamente reperiti in archivi pubblici napoletani e francesi ma, soprattutto, grazie a una messe di lettere, disegni, incisioni, bozzetti, fotografie, opere fedelmente conservate dalle due eredi attuali dello scultore, ultime discendenti di due famiglie d'artisti: gli Angelini e i Rega che si imparentarono già alla fine del Settecento. Tito, infatti, nacque nel 1804 da Costanzo, pittore e disegnatore di origini abruzzesi, formatosi a Roma con Caprinuzzi e Corvi in piena temperie neoclassica negli anni Ottanta del Settecento; collaboratore nell'officina di Volpato e Morghen e frequentatore dei *pensionnaires* dell'Académie de France al tempo di David e compagni. Costanzo si sarebbe trasferito a Napoli nel 1790, chiamato da sir William Hamilton per disegnare i vasi antichi della sua collezione e vi rimase, attratto dalla vivacità dell'ambiente culturale degli amatori di antichità che gli commissionavano lavori di riproduzione, ma anche stimolato dall'ambiente dell'Accademia del disegno allora diretta da Wilhelm Tischbein. A Napoli Costanzo si imparentò con Filippo Rega, allievo del Pickler e divenuto il miglior glittico del momento, sposandone la sorella Mariangela. Un binomio di artisti di origine abruzzese e formazione romana che portarono a Napoli il neoclassicismo francese che, a cavallo tra Sette e Ottocento, ebbe la meglio su quello tedesco di Tischbein che scappò, al tempo della Rivoluzione napoletana del 1799, dando campo libero ai due abruzzesi pur sempre regnicoli, i quali raggiunsero le loro fortune soprattutto con l'arrivo di Giuseppe Bonaparte e poi di Gioacchino Murat nel corso del primo decennio dell'Ottocento. Al ritorno di Ferdinando di Borbone sul trono delle due Sicilie, il padre del nostro Tito conservò, nonostante la sua vicinanza ai napoleonidi, la sua cattedra di disegno all'Accademia, uscendo però totalmente dal giro delle committenze reali e aristocratiche; perché ancora in forte odore filofrancese e assertore di quegli ideali laici e democratici che aveva potuto coltivare attraverso la sua simpatia per la massoneria. Quando tantissimi anni fa scrissi un contributo su questo artista non colsi tali legami. Oggi, alla luce delle ricerche della Di Benedetto che ha ritrovato documenti circa l'adesione certa del figlio Tito a una loggia massonica napoletana, e ha pubblicato una convincente interpretazione iconologica del monumento funerario che lo scultore dedicò al padre

e al fratello, l'architetto Orazio, anch'egli libero muratore, mi sono convinta che il primo a entrare nella confraternita fu proprio Costanzo, amico e autore di ritratti di massoni appartenenti all'intelligenza filofrancese di epoca murattiana, conservati presso collezioni pubbliche e private. Ma è tempo di passare alla seconda restaurazione borbonica dopo il Congresso di Vienna e seguire le tracce di un giovanissimo Tito, già talentuoso piccolo disegnatore che crebbe respirando l'aria intellettuale del salotto dello zio Filippo Rega e della zia Caterina Tagliolini, figlia del famoso modellatore di Capodimonte e arpista di fama europea. Merito di questo libro è l'aver saputo ricostruire, per la prima volta in modo organico, il valore di questo salotto, frequentato da Costanzo Angelini e Mariangela Rega che seppero inculcare in tutti i loro figli l'amore per le arti figurative non disgiunte dalla poesia e dalla musica. Orientato dal padre e inclinato personalmente, Tito cominciò la sua carriera di studente presso l'Accademia del disegno di Napoli, dove una messe di documenti è in grado di informarci sui nomi dei vari scultori attivi in quei primi decenni dell'Ottocento, a cominciare dal professore di scultura e restauratore Angelo Solari, uno dei protagonisti della decorazione plastica della reggia di Caserta in fase neoclassica ed egli stesso seguace napoletano di Canova. Un primo capitolo di sintesi ma, al tempo stesso, di critica illuminante che ci fa comprendere i temi e i problemi in cui si muoveva la scultura napoletana di quegli anni: delimitata dagli epigoni di Giuseppe Sanmartino, l'autore dell'oggi pluriosannato *Cristo velato*, e dai seguaci di Canova, autore di opere napoletane di grande significato come il gruppo di *Adone e Venere*, presente nella capitale borbonica nella collezione del massone Francesco Berio fino al 1821, e della statua colossale, raffigurante il re Ferdinando nelle vesti di Minerva, collocata nel neo museo borbonico nello stesso anno. E inoltre, come ricorda l'autrice, lo scultore di Possagno aveva inviato all'Accademia il gesso di *Napoleone in veste di Marte pacificatore* e quello raffigurante *Madama Letizia*. Senza dimenticare l'influenza di Thorvaldsen, presente a Napoli con bassorilievi in collezione Marullo d'Ascoli, ma soprattutto punto di riferimento necessario per i borsisti dell'Accademia napoletana vincitori del pensionato romano. Dopo la morte di Canova nel 1822, ci racconta infatti l'autrice, fu il danese, e poi il suo allievo Tenerani a diventare punto di riferimento per i giovani scultori napoletani, attraverso la mediazione del nuovo direttore del pensionato romano: Gherardo Maria De Rossi, amico di Visconti e di Fea. A partire da questo momento, i contatti con l'ambiente romano diventarono sempre più stretti, dando la possibilità al giovane Tito di innestare sulla sua cultura disegnativa di base e sulle sue innegabili capacità tecniche, maturate sulla grande tradizione scultorea napoletana e sullo studio approfondito dei marmi della collezione Farnese presenti nel grande museo borbonico, un linguaggio di maturo neoclassicismo che faceva i conti col nascente purismo di Tenerani e Bartolini. Rientrato a Napoli a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, Tito partecipò a importantissime committenze reali laiche e

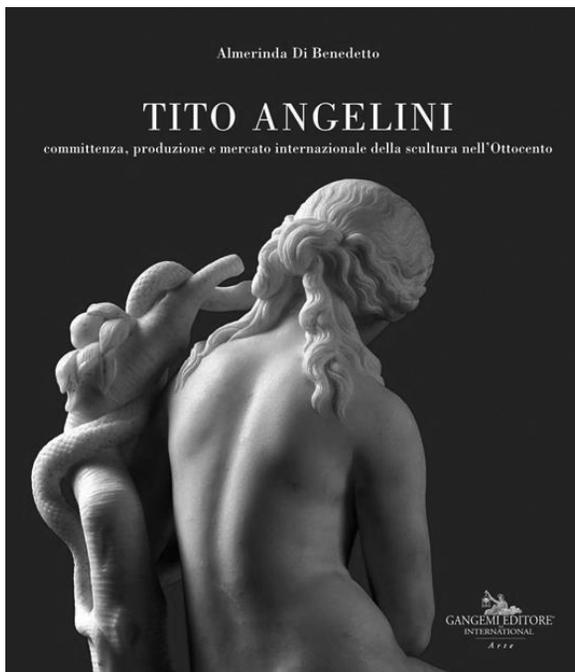
religiose, quali: le ricordate statue per la basilica di San Francesco di Paola e per il restaurato scalone d'ingresso di Palazzo reale; quelle per il neoedificato camposanto della città di Napoli; quelle per la *Fontana dell'Amenano* di Catania, dando prova di aver raggiunto una potentissima tecnica imitativa della statuaria classica e canoviana, aggiornata al neoquattrocentismo dell'incalzante purismo di matrice tosco-romana.

Nel 1847 Tito successe al vecchio Angelo Solari sulla cattedra di scultura dell'Accademia e a partire da questa data la produzione di Angelini fece un incredibile salto di qualità nell'ampliamento internazionale delle sue committenze. Un salto di qualità ulteriore lo si registra anche nella sua produzione, ispirata, tra l'altro, dalla frequentazione di uno dei salotti più vivi dell'intelligenza napoletana di ispirazione risorgimentale e di appartenenza massonica: il salotto animato dalla poetessa Maria Giuseppa Guacci. Luogo d'incontro, come scrive Di Benedetto riportando una frase di Luigi Settembrini: «dove convenivano spesso a udire le sue poesie e a ragionare di arte non pure il Puoti e il Campagna, ma quanti amavano gli studi e la patria Paolo Emilio Imbriani, Alessandro e Carlo Poerio, Saverio e Michele Baldacchini, Mariano d'Ayala, Giuseppe Del re, Cesare Dalbono, Francesco Paolo Bozzelli: ci andava talvolta anche Giacomo Leopardi». L'itala Saffo, come i letterati del tempo appellarono la Guacci, fu certo l'ispiratrice di una delle sculture più note, ma assai poco studiate, dell'Angelini: quella che rappresenta la poetessa greca, oggi a Capodimonte ma, a suo tempo, collocata nel «salone blu di etichetta» della reggia di Napoli (fig. 2). Scolpita nel 1843 su committenza reale, fu esposta alla Biennale borbonica di quell'anno suscitando entusiastiche critiche, tra cui quella di Paolo Emilio Imbriani: «bella di forme e di pudiche passioni», equilibrio – scrive l'autrice in proposito – di «brame ardentissime e pure». Parole, queste ultime, espresse dal poeta e patriota italiano nella consapevolezza che la statua raffigurasse, almeno nelle sembianze del volto, proprio la Guacci. Un'opera in cui l'artista fuse efficacemente le vecchie e nuove istanze neoclassiche e puriste innestandole su un sano realismo di matrice paterna, ovvero basato sulla ricerca di un'armonia di forme esemplate sulla natura. Ciò che emerge molto bene nel racconto di questi anni scritto nel libro di Almerinda Di Benedetto è una Napoli ancora capitale europea delle arti. Nel 1845, lo zar Nicola I insieme con la moglie Aleksandra Fedorovna fu ospitato da Ferdinando II di Borbone. Gli archivi del Museo statale dell'Hermitage registrano una visita di Nicola all'atelier di Angelini, a seguito della quale gli commissionò un busto del Borbone, ancora oggi conservato nel Museo ma originariamente collocato in una delle biblioteche del Palazzo d'inverno di San Pietroburgo, e due gruppi di putti con delfini, visibili nel giardino di Peterhof. A proposito di tali contatti tra Napoli e San Pietroburgo potremmo osservare che l'antica direttrice sei-settecentesca che attingeva alla scultura veneziana per decorare regge e parchi degli zar, nell'Ottocento vira verso Napoli, attratta dal neoclassicismo postnapoleonico e dai racconti dei *gran tourist* russi di ritorno dalla penisola.

«L'opera che suggella la fama internazionale di Angelini è senza dubbio il gruppo del Telemaco» (fig. 3), scrive l'autrice che ha analizzato a fondo quest'opera conservata oggi a Capodimonte. Un notevolissimo pezzo di scultura, con delle valenze iconologiche di grande interesse. «La scelta del soggetto traduce un'intenzione colta. Il tema è tratto infatti dal celebre *Les aventures de Télémaque* dell'arcivescovo Fénelon pubblicato nel 1699 per l'educazione del nipote di Luigi XIV di Francia». La studiosa mette giustamente in relazione la scelta di questo tema e di questa fonte letteraria con la tradizione dell'Illuminismo che vide in questo libro «un manifesto dell'antiassolutismo riassunto nelle volontà di Telemaco di anteporre le esigenze del popolo a quelle dei fini personalistici di un sovrano». Di Benedetto collega tale opera al successo che questo tema riscosse nel panorama internazionale e ai modelli pittorici che Tito Angelini poté considerare: la tela di David, *Les Adieux de Télémaque et Eucharis*, e ancor più *Mentor éloignant Télémaque d'Eucharis* di Raymond Moinvoisin. Il messaggio etico e politico implicito nel romanzo di Fénelon viene messo in relazione con l'indirizzo moderatamente riformatore di Ferdinando II di Borbone; mi sentirei di aggiungere che proprio il *Télémaque* fu uno dei modelli recuperati dalla tradizione massonica francese del Settecento, e non escluderei che il giro di massoneria in cui era ormai entrato a pieno titolo il nostro scultore non ne fosse al corrente. Questo gruppo ebbe un successo straordinario e all'artista ne furono richieste due repliche: una dall'avvocato Charles Lucas, illuminato riformatore del sistema penitenziario francese, probabile libero muratore; e una seconda dal banchiere americano James Robb, proprietario di una ricchissima collezione il cui nucleo principale era costituito, come scrive Di Benedetto, dall'acquisto delle opere appartenute al libero muratore Giuseppe Bonaparte e proveniente dalla sua residenza americana a Point Breeze. Per Robb Angelini replicò un altro pezzo di successo: *Eva in atto di appressare alle labbra il pomo fatale*. Tematica biblica, dal forte valore etico, sottintendente l'eterno problema dell'uomo relativo alla scelta tra il bene e il male. A proposito di tali committenze internazionali, attenzione: non più per sovrani, ma per ricchi borghesi, Almerinda Di Benedetto ci introduce nel clima della libera muratoria americana, indicando nel confratello Robert Dale Owen, diplomatico statunitense di notevole peso politico e ambasciatore degli Stati Uniti presso la corte borbonica tra il 1853 e il 1858, il personaggio che mise in contatto Robb e Angelini, e committente egli stesso di un'altra replica dell'*Eva*. Veniamo dunque a sapere che anche Robb era un massone, ricordando che il tema biblico in questione poteva rappresentare un'affascinante interpretazione di un aspetto qualificante del percorso di iniziazione alla confraternita laica. Egli inoltre fu il tramite del contatto con Owen per la proposta del monumento al senatore massone Clay a New Orleans. Cosa che sfumò per le ingerenze e le gelosie dell'ambiente artistico locale. Fu proprio in quest'occasione che l'Angelini scrisse, in una lettera del 25 settembre 1856 al Robb, la frase scelta dall'autrice come esergo del libro: «Le Arti sono cosmopolite e gli artisti appartengono a tutti i paesi

della Terra». Vorrei ricordare ancora che questo libro restituisce a Tito Angelini un bel gruppo raffigurante *Paolo e Francesca*, esposto al Musée National d'histoire de l'art du Luxembourg con un'antica attribuzione a Canova.

Non spetta a una recensione entrare troppo nel merito dei contenuti del libro di cui tratta. A questo punto posso solo anticipare che la trama e l'ordito del tessuto narrativo si infittisce di incroci, nodi e agganci tra pezzi di storia ancora preunitaria ma soprattutto postunitaria di Napoli e del suo ambiente artistico tutt'altro che periferico ancora in quel periodo: solo una lettura diretta del libro potrà scioglierli.



1. Almerinda Di Benedetto, *Tito Angelini. Committenza, produzione e mercato internazionale della scultura dell'Ottocento*, Roma 2020



2. Tito Angelini, *Saffo*, 1845 circa, marmo, Napoli, Museo di Capodimonte



3. Tito Angelini, *Mentore obbliga Telemaco ad abbandonare Eucari*, 1854, marmo, Napoli, Museo di Capodimonte

RECENSIONE A: ALMERINDA DI BENEDETTO, *TITO ANGELINI* 73



PERSPECTIVES SUR FOCILLON. CRITIQUE DE: ANNAMARIA DUCCI, *HENRI FOCILLON EN SON TEMPS. LA LIBERTÉ DES FORMES*, PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG, COLLECTION «HISTORIOGRAPHIE DE L'ART», STRASBOURG 2021

*Pascale Cugy*

Aucun historien de l'art français n'a, ces dernières années, fait l'objet d'autant d'études et de travaux qu'Henri Focillon (1881-1943). Depuis les années 2000, l'affirmation de son statut de figure tutélaire de la discipline dans l'hexagone s'est faite, dans le sillage de l'ouverture de l'Institut national d'histoire de l'art de Paris, à travers l'organisation d'une exposition au Musée des beaux-arts de Lyon, la réunion de colloques en France et en Italie, la parution d'un grand nombre d'articles universitaires, la publication de lettres inédites et la réédition de certains de ses textes<sup>1</sup>. Prenant la suite des hommages et témoignages de ses disciples et élèves, des chercheurs de différents horizons se sont ainsi attachés à éclairer et remettre en perspective différents aspects d'un œuvre protéiforme aux accents littéraires prononcés, touchant un grand nombre de domaines, tout autant qu'à retracer un parcours politique exemplaire, débuté auprès de Jean Jaurès et achevé en exil dans les rangs de la France Libre, entre temps marqué par une intense activité au sein de différentes expériences de coopération internationale.

Il manquait cependant encore au sujet de Focillon une véritable monographie, à la fois permise et compliquée par l'effervescence des travaux; si ce manque s'expliquait en partie par la difficulté d'accès aux archives de l'historien de l'art, encore en mains privées, il était sans doute surtout dû au caractère très éclaté de son œuvre et aux multiples compétences que nécessite son approche globale, demandant une connaissance fine de l'historiographie contemporaine dans plusieurs domaines de l'histoire de l'art et des sciences humaines, mais aussi des compétences en littérature et en histoire des institutions muséales – Focillon dirigea les Musées de Lyon de 1913 à 1924 – ainsi qu'une bonne connaissance des événements de la politique française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Le défi de ramasser en un ouvrage à la fois dense et clair les multiples développements et enjeux de l'intégralité de la carrière de Focillon a été relevé par Annamaria Ducci, professeure à l'Accademia di Belle Arti di Carrara, spécialiste d'art médiéval

<sup>1</sup> Citons: *La Vie des formes. Henri Focillon et les arts*, catalogue d'exposition (Lyon, Musée des beaux-arts, 22 janvier-26 avril 2004), éd. C. Briend, A. Thomine, Gand 2004; *Henri Focillon*, actes du colloque organisé par l'Université Lumière et l'INHA (Lyon, mars 2004), éd. P. Wat, Paris 2007; *Focillon e l'Italia*, actes du colloque organisé par l'Università degli Studi di Ferrara et l'INHA (Ferrare, 16-17 avril 2004), éd. A. Ducci, A. Thomine, R. Varese, Firenze 2007; H. Focillon, *Lettres d'Italie: correspondance familiale, 1906-1908*, édition présentée et annotée par L. Marniac, Paris 1999.

et de l'histoire de l'art française sous la Troisième République, qui s'est affirmée ces dernières années comme l'un des meilleurs exégètes de cet historien de l'art à l'écriture artiste. Elle est en effet l'auteure de multiples publications attachées à remettre en contexte et à analyser un grand nombre d'aspects de l'œuvre de Focillon, évoquant tant sa place parmi les formalistes que sa conception de l'histoire, ses apports à l'histoire de l'art médiéval, son intérêt pour les arts populaires, ses voyages de jeunesse en Italie, son activité internationale, ses rapports avec Berenson ou sa poétique de la main<sup>2</sup>. Ayant travaillé au plus près la langue de Focillon en menant la traduction en italien de *l'Éloge de la main* (Roma, Castelvechi, 2014), elle était certainement la mieux placée pour livrer, dans la nouvelle collection dirigée par Roland Recht aux Presses universitaires de Strasbourg, une biographie intellectuelle de l'historien de l'art (fig. 1). Son livre s'appuie sur une bibliographie conséquente dont on regrette qu'elle n'ait pas été reportée en fin d'ouvrage; elle aurait permis de mieux mesurer à la fois les efforts menés dans le domaine historiographique ces dernières années et la parfaite connaissance des enjeux propres à l'analyse de l'œuvre de Focillon dont fait preuve l'auteure, par ailleurs d'une grande générosité dans l'évocation de ses sources, livrées inédites par larges extraits. On se met d'ailleurs, en lisant son ouvrage, à songer à l'intérêt que présenterait l'édition de la correspondance de Focillon et la publication d'une anthologie de ses textes dispersés et difficiles d'accès – conférences, articles de presse, préfaces, dialogues et nouvelles – qui permettraient de mieux cerner son engagement public et sa vie privée.

Comme l'auteure le précise dans son introduction, l'idée principale est «de mettre en lumière les principaux fondements et catégories qui constituent [la] pensée [de Focillon], tout en préservant sa complexité»<sup>3</sup>. Le livre est structuré autour d'une sélection de textes significatifs, abordés au sein de chapitres relativement courts, qui permettent de faire émerger toute une série de motifs appelant à rebondir plus ou moins brièvement vers d'autres travaux – la stratigraphie historique, l'exaltation de la matière, le rejet des expériences de laboratoire, l'artiste-artisan, la poétique de la pierre etc. Annamaria Ducci parvient ainsi à matérialiser dans son livre la façon particulièrement frappante dont Focillon remodèle et remet en forme quelques grandes idées au cours

2 Voir notamment: A. Ducci, «To spatialize time is a faculty shared by snails and by historians»: *George Kubler and Henri Focillon*, "Art History Supplement", 2, 1, 2012, pp. 9-33; Ead., *Grand Canyon: ancora su Focillon e la storia (a partire da alcuni appunti inediti)*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla, Monumenta documenta*, éd. R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli 2012, II, pp. 551-560; Ead., *Altri atlanti di immagini: Henri Focillon e la vitalità delle forme*, in *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, éd. E. Villari, Roma 2014, pp. 79-101; Ead., *Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle vers le Congrès de Prague*, "Revue Germanique Internationale", 20, 2014, pp. 133-148; «Layer-cake history». *Kubler and Focillon at Yale, January 1940 (starting from some manuscript notes)*, in *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: eine Revision von George Kublers "The Shape of Time"*, éd. S. Maupeu, K. Schankweiler, S. Stallschus, Berlin 2014, pp. 71-91; Ead., *Una questione di tatto: Berenson e Focillon*, "Studi di Memofonte", XIV, 2015, pp. 98-135; Ead., *Peintures romanes des églises de France. Nuove riflessioni su Focillon medievista*, "Arte medievale", IV, VII, 2017, pp. 245-260.

3 A. Ducci, *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*, Strasbourg 2021, p. 35.

de son existence, au fil d'écrits qui, s'ils sont formellement hétérogènes – du témoignage littéraire à l'essai esthétique en passant par le manuel de synthèse et l'article scientifique – présentent une grande cohérence conceptuelle. Veillant à faire connaître des ouvrages méconnus, comme *L'Île oubliée* (Léon Pichon, 1920) et *Le Mont dans la ville* (Georges Gobô, 1928), évoqués pour leur valeur de témoignage bio-topographique dans le premier chapitre, l'auteure s'attarde surtout sur trois grands livres, *L'art des sculpteurs romains* (Ernest Leroux, 1931; fig. 2), *Art d'occident* (Armand Colin, 1938) et enfin *Vie des formes* (Ernest Leroux, 1934), objets d'un développement particulièrement fourni qui vise à explorer leur richesse conceptuelle à travers l'analyse des catégories qui les structurent et des auteurs dont ils signent l'assimilation. Le parcours personnel de Focillon, rappelé brièvement en introduction, précisé occasionnellement pour souligner l'importance de son milieu familial ou mettre en lumière les circonstances d'une élection à une chaire, s'efface la plupart du temps devant l'étude des écrits eux-mêmes; les événements de sa vie sont ainsi surtout rapportés pour remettre en perspective l'origine de ses idées et méthodes ou éclairer ses positionnements intellectuels et idéologiques. L'esquisse d'une «famille spirituelle» composée d'artistes et d'hommes de lettres, dominée par la figure de Gustave Geffroy, mais aussi des amitiés personnelles de Focillon – lycéennes, normaliennes puis professionnelles – sert ainsi à donner corps à son ouverture d'esprit et à son attachement à de nombreux domaines artistiques et scientifiques. Montrant l'importance des sciences humaines et sociales dans sa pensée, y repérant les échos des débats qui agitent la biologie, la géologie ou la physique entre le XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Annamaria Ducci inscrit son œuvre dans un dialogue intense avec les autres disciplines. Rappelée à juste titre avec insistance, l'importance de la formation initiale de Focillon à l'École normale supérieure, qui fit de lui un représentant type de l'élite de la Troisième République (un statut d'«ouvrier de l'esprit»<sup>4</sup> qu'il revendiqua avec fierté), est cependant replacée dans une généalogie élargie, tournée vers la scène contemporaine des mondes de l'art et profondément travaillée par le contexte politique. L'ouvrage est ainsi traversé par les multiples développements d'une vision nationaliste de l'histoire de l'art dans un œuvre porté par l'affirmation, modulée au fil des événements mais présente des premiers textes jusqu'aux derniers, du rôle historique dévolu selon Focillon à une France civilisatrice.

L'attachement à découvrir les sources et références de l'historien de l'art permet à Annamaria Ducci de pointer une grande quantité de dettes et lectures, parfois peu visibles au premier abord chez un auteur particulièrement avare en notes bibliographiques. Portée par la volonté de détruire les mythes attachés à un homme souvent perçu à travers le succès international d'un court essai, l'auteure démontre l'importance de ses lectures de jeunesse, riches en séductions de long terme et repoussoirs puissants (d'Hyppolite Taine aux historiens chartistes en passant par l'idéalisme hégélien) et la

4 Ivi, p. 53.

constante ouverture intellectuelle d'un individu soucieux d'inscrire ses travaux dans un rapport de force avec Heinrich Wölfflin ou Erwin Panofsky, dont le formalisme et l'iconographie font l'objet de discussions plus ou moins directes dans ses écrits. Si les grandes références de Focillon, ancrées dans un XIX<sup>e</sup> siècle romantique et littéraire, ont été repérées depuis longtemps et font l'objet d'une analyse serrée – d'Ernest Renan à Honoré de Balzac en passant par Victor Hugo et surtout Eugène Viollet-le-Duc – Annamaria Ducci en relève d'autres, bien plus discrètes, qui paraissent avoir joué un rôle important dans la genèse de son œuvre – outre Johann Wolfgang von Goethe, John Ruskin, Walter Pater ou William Morris, sont évoqués des contemporains comme Adolfo Venturi, modèle durable pour le professeur, ou le philologue Edmond Faral, auteur d'une thèse intitulée *Les jongleurs en France au Moyen Âge* en 1910. Il existe toutefois une grande difficulté à distinguer, chez un auteur particulièrement habile dans les exercices de rhétorique et de dissertation ayant fréquenté très tôt de nombreux artistes et intellectuels, ce qui relève de l'emprunt direct, du souvenir recomposé, de la référence obligée, de la citation stratégique, de l'analogie ou encore de l'écho lointain voire de la coïncidence. La connaissance fine des textes et des archives de Focillon permet régulièrement à Annamaria Ducci de justifier son propos en s'appuyant sur des documents précis, dont des fragments sont livrés au lecteur – par exemple à l'égard de l'historien de la littérature finlandais Yrjö Hirn, auteur en 1900 d'un essai à succès intitulé *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*. Dans de multiples cas cependant, comme elle le reconnaît elle-même, il est très ardu voire impossible de trancher la question du rapport de Focillon au texte qu'il semble commenter – un texte dont la lecture dans sa version originale plutôt que sous la forme d'un compte-rendu ou d'un résumé peut elle-même poser question. Le problème existe notamment pour de nombreux auteurs germanophones, d'Aloïs Riegl à Wilhelm Vöge en passant par Franz Wickhoff, Max Dvořák, Wilhelm Pinder ou encore Aby Warburg, dont la «passion [...] pour les figures dansantes et en *contrapposto*»<sup>5</sup> a pu être rapprochée de l'intérêt de Focillon envers le *Jongleur* de Bourges. Annamaria Ducci est alors obligée de se contenter d'hypothèses en pointant des affinités et des convergences, dans des paragraphes mettant en parallèle des parcours et des textes; là encore, il s'agit pour l'auteure de resituer la pensée de Focillon dans une perspective élargie, en le confrontant aux travaux d'autres grands penseurs soucieux de questions comparables. Ces hypothèses ont le mérite de replacer Focillon solidement sur la scène internationale de l'histoire de l'art, de le désisoler et d'appeler à des analyses plus poussées, par exemple sur le vis-à-vis entre son œuvre et ceux de Wölfflin ou Walter Benjamin. Lorsque des références ont pu être précisément sourcées – par exemple l'«humanisme médiéval» d'Étienne Gilson, l'«accident» de Paul Valéry, les «stades» de Waldemar Deonna ou le «déclin» de Johan Huizinga –, l'auteure fait cette fois la démonstration de la fécondité des emprunts

<sup>5</sup> Ivi, p. 109.

sous la plume de Focillon et de sa capacité, par moments prodigieuse, à faire siens et à redonner aux concepts d'autrui un souffle nouveau, palpitant de perspectives inédites.

Émane finalement de l'ouvrage un portrait à la fois très didactique et suggestif de Focillon en historien de l'art subversif et original, parvenu à imposer avec force un ton et des idées dont le succès n'avait *a priori* rien d'évident – ainsi de la lecture laïque d'un Moyen Âge humaniste tranchant radicalement avec la vision d'Émile Mâle et la tradition chartiste, de la mise au premier plan des gestes et des techniques, nourrie d'une connaissance intime de l'eau-forte et de la peinture impressionniste, dans l'analyse de la sculpture médiévale, de l'intérêt envers les « déchets » de la création ou encore du refus du mythe de l'artiste tourmenté et maudit, la force visionnaire émanant toujours pour Focillon de la parfaite maîtrise des lois constructives de la rationalité. Si ses critiques virulentes, souvent non dénuées d'ironie, d'un certain nombre d'auteurs et d'acteurs de son temps contribuent à souligner sa volonté de s'inscrire pleinement au cœur des débats intellectuels et des polémiques disciplinaires, il apparaît dans le même temps comme un penseur très autoréférencé, attaché de manière presque excessive à ses racines et surtout inquiet d'être à la hauteur des voix du passé. Régulièrement anachronique, souvent à contretemps, Focillon s'affirma ainsi tout au long de sa carrière comme un homme profondément préoccupé par les questions d'éthique et de morale – une préoccupation qui donna lieu, au cours de son existence, à un engagement politique et social dans les différents espaces qu'il traversa, dont l'histoire n'a pu être pleinement déroulée dans le cadre de ce livre. Avec la piste de l'engagement politique, les deux courts chapitres sur le Focillon littéraire et dessinateur qui clôturent l'ouvrage suggèrent d'autres clefs d'entrée à explorer de manière systématique pour la relecture d'un œuvre remarquablement éclairé par la monographie d'Annamaria Ducci.

# ANNAMARIA DUCCI

HENRI FOCILLON  
EN SON TEMPS.  
LA LIBERTÉ  
DES FORMES



HISTORIOGRAPHIE DE L'ART  
COLLECTION DIRIGÉE PAR ROLAND RECHT

PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG



2. *Christ en majesté et apôtres*, linteau de l'abbatiale de Saint-Génis-des-Fontaines, vers 1120

1. Annamaria Ducci, *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*, Strasbourg 2021



RECENSIONE A: SERGIO MARINELLI, *STORIA DELLA PROSPETTIVA SIGNIFICANTE*, COLPO DI FULMINE EDIZIONI, VERONA 2021

Mauro Vincenzo Fontana

Quando nel 1927 Erwin Panofsky (1892-1968) mandò finalmente in stampa *La prospettiva come "forma simbolica"* (*Die Perspektive als "symbolische Form"*), un classico intramontabile della storiografia novecentesca che raccoglieva i frutti migliori delle ricerche condotte dallo studioso prima del trasferimento negli Stati Uniti, la questione dello spazio e della sua rappresentazione costituiva senz'altro uno dei fronti più caldi nel dibattito critico internazionale. Tradizionalmente concepita come una colta rielaborazione geometrica della realtà, la prospettiva veniva messa a fuoco dalla lente panofskyana attraverso una nuova luce ermeneutica, che in qualche modo si inseriva nel solco delle riflessioni su Masaccio postulate da poco da Jacques Mesnil (1872-1940)<sup>1</sup> e che, come aveva tempestivamente inteso e messo in valore Karl Mannheim (1893-1947)<sup>2</sup>, aveva saputo attingere con intelligenza al magistero di Max Dvořák (1874-1921) e alla sua visione del *Weltanschauung*. Prendendo l'abbrivio dalla concezione dureriana di *perspectiva*, e quindi infilando una sequenza di argomentazioni che sono entrate ormai da tempo nella storia della critica d'arte, Panofsky provava a dimostrare come si trattasse a tutti gli effetti di una "symbolische Form", ossia di un sistema razionale di rappresentazione che portava dentro di sé l'orizzonte epistemologico del proprio tempo e che codificava nell'immagine una specifica percezione della realtà.

Accolto nel contesto italiano con un favore tutto sommato largo e condiviso almeno sino al 1957, e cioè sino all'anno in cui Decio Gioseffi raccolse le proprie obiezioni in uno scritto tanto provocatorio quanto brillante<sup>3</sup>, il lavoro di Panofsky trovò poi una nuova, straordinaria cassa di risonanza nel nostro Paese nel 1961, grazie all'ormai iconica edizione Feltrinelli (fig. 2) curata da Guido Davide Neri che metteva al servizio del lettore sia la pregnante traduzione di Enrico Filippini, sia la penetrante *Nota* di Marisa Dalai Emiliani.

1 J. Mesnil, *Masaccio et la théorie de la Perspective*, "Revue de l'Art ancien et moderne", XXV, 1914, pp. 145-56; Id., *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, La Haye 1927.

2 Cfr. R. Marchi, *Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della Geistesgeschichte*, in M. Dvořák, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, Milano 2003, p. 126.

3 D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva; spigolature e appunti*, Trieste 1957; più estesamente sull'argomento, M. Lorber, *Il dibattito sulla rappresentazione spaziale in Decio Gioseffi e Erwin Panofsky. Prospettiva come forma simbolica e "perspectiva artificialis"*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel Secondo Dopoguerra*, atti del convegno (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano 2017, pp. 107-132.

Ed è proprio sullo sfondo della stagione inaugurata da quella memorabile impresa editoriale e dai suoi diversi attori che Sergio Marinelli ha cominciato a muovere i primi pensieri intorno alla prospettiva e alle tante implicazioni esegetiche a essa sottese. Dalla tesi discussa nel giugno del 1973 con Dalai Emiliani, il problema della rappresentazione geometrica dello spazio sarebbe infatti divenuto per lo studioso un campo elettivo di ricerca, un terreno di indagine che egli avrebbe continuato a dissodare con sistematica regolarità lungo la parabola di un'intera carriera accademica e scientifica, attraverso ripetuti affondi scalatisi nell'arco di quasi mezzo secolo. Interventi, ancora, che talvolta sono venuti dal grembo di iniziative che in Italia hanno aperto scenari davvero inediti per la ricerca del passato più recente (e tra essi mi si lasci ricordare almeno *La costruzione dello spazio nelle opere di Jacopo Tintoretto*, apparso nel 1980 tra gli atti del celeberrimo convegno milanese del 1977<sup>4</sup>) e che, interrogandosi su personalità del tenore di Beato Angelico e di Jacopo Tintoretto (*Il ritrovamento del corpo di San Marco*, 1996; *La prospettiva significante*, 2012; *Gli esperimenti del Beato*, 2015), hanno spesso contribuito a mettere in circolo spunti e idee per guardare da angolature meno scontate alla produzione artistica quattro-cinquecentesca.

A mietere i frutti di un impegno intellettuale che ha saputo dunque tenersi sempre vivo nel tempo e che non ha indietreggiato nemmeno di fronte al progressivo inaridimento degli studi sull'argomento – ormai sempre più rari dopo lo slancio promettente di quaranta-cinquanta anni fa –, giunge adesso la prima *Storia della prospettiva significante* (fig. 1). Un volume che mi pare raccolga al meglio la sfida lanciata nel 1986 da Michael Kubovy nel fortunato *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*<sup>5</sup> e con cui Marinelli, con un'apertura di compasso che sinora non era stata neppure tentata e che arriva quasi a consuntivo di un lento processo di sedimentazione critica, prova a incardinare la ricca messe di riflessioni accumulate sulla questione su una traiettoria storiografica ampia, che interseca le vicende di un'assortita compagine di artisti vissuti tra il XV e il XX secolo. Per intendersi, ci si avvia dal primo testo accertato della produzione di Masaccio, il *Trittico di san Giovenale* ultimato nel 1422 e conservato a Cascia di Reggello (Museo Masaccio di Arte Sacra), e si approda a un capolavoro della prima maturità di Giorgio de Chirico, la *Partenza degli Argonauti* conclusa nel 1920 e custodita nel castello di Rivoli.

Numero inaugurale della collana «Comete», un nuovo spazio promosso da Colpo di Fulmine Edizioni che pare volersi incamminare sulle piste meno battute dalla ricerca storico-artistica dei nostri giorni, il testo coltiva in maniera neppure troppo implicita un proposito ambizioso quanto legittimo. Per l'orizzonte largo abbracciato dal ragio-

<sup>4</sup> *La prospettiva rinascimentale: codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno (Milano, 11-15 ottobre 1977), a cura di M. Dalai Emiliani, Firenze 1980.

<sup>5</sup> M. Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge 1986; edizione italiana Id., *La freccia nell'occhio*, Padova 1992.

namento, per la coerenza dell'impianto metodologico, per la chiarezza dell'architettura narrativa così come per la fluida linearità del dettato – che in certi brani riesce quasi a registrarsi su un tono orale, comunicando i contenuti con la spigliata immediatezza di una lezione in aula –, il libro vuole infatti proporsi come un manuale di riferimento sulla prospettiva. Inquadrata come il frutto di un'empirica pratica di bottega e non come la proiezione di un'erudita speculazione teorica (che, nonostante i radicati convincimenti di una buona fetta della critica, in epoca moderna fu di fatto alla portata solo di un ristrettissima cerchia di artisti), essa viene a configurarsi come un formidabile strumento di indagine al servizio della ricerca contemporanea, un'inusitata chiave di lettura che, come prova l'antologia dei casi radunata dall'autore, consente di afferrare nelle opere significati altrimenti destinati a rimanere sommersi.

Corredato da un ricco apparato iconografico, cui certo avrebbero giovato almeno un paio di ottavi a colore, soprattutto laddove viene proposto l'ingrandimento in dettaglio di alcune opere, il libro è strutturato in nove capitoli dalla lunghezza variabile, privi di titolo e corredati da un apparato di note a piè di pagina che in qualche circostanza appare forse troppo snello. E se il primo, a mo' di premessa, è chiamato in poco più di due pagine a tratteggiare una breve sinossi degli studi e a tenere il punto dei principi e delle finalità dell'intera opera, quelli rimanenti sviluppano il discorso sulla prospettiva significativa attraverso una convincente organizzazione dei casi studio, raggruppati in otto categorie distinte in cui le opere interpellate trovano posto in virtù di affinità sul piano iconografico e nella resa spaziale.

Costruito a partire da un corpo a corpo diretto con i singoli dipinti che non perde mai di vista il dato di stile e che, anche al cospetto di cronologie sdrucchiole e dibattute, prova sempre a fornire al lettore una cornice temporale quanto più possibile precisa, il ragionamento entra quindi nel vivo con una riflessione sulla convergenza delle linee di fuga sull'occhio di uno dei personaggi rappresentati (capitolo II), che diviene una vera e propria controparte figurata dell'osservatore. Si tratta, per dirla in altri termini, di un'architettura prospettica in cui l'immagine duplica l'azione di chi guarda, secondo una soluzione che fu di largo consumo nel Quattrocento e che venne adottata da astri di prima grandezza del Rinascimento italiano come Masaccio (*Il pagamento del tributo*, Firenze, chiesa del Carmine), Filippo Lippi (*Tondo Bartolini*, Firenze, Galleria degli Uffizi), Piero della Francesca (*Sacra conversazione*, Milano, Pinacoteca di Brera), Andrea Mantegna (*San Marco*, Francoforte, Städel Museum; fig. 3) Sandro Botticelli (*Annunciazione*, Firenze, Galleria degli Uffizi) e Leonardo (*Ultima cena*, Milano, refettorio di Santa Maria delle Grazie).

Utilizzando sempre la stessa griglia metodologico-narrativa, Marinelli procede dal terzo al nono e ultimo capitolo continuando a esplorare la pittura moderna da un punto d'affaccio tanto insolito quanto foriero di indicazioni, che grazie a una lucida classificazione dei casi vagliati ci restituisce un valido campionamento delle diverse soluzioni

prospettiche e del loro significato specifico. E così, da una riflessione su quella costruzione che fa convergere l'attenzione del riguardante sul gesto che mette in moto l'azione dell'intera scena rappresentata (capitolo III), si passa a discutere della convergenza sulla firma (capitolo IV) e quindi, nell'ordine, a quella sugli oggetti (capitolo V), sui corpi (capitolo VI) e nell'arco (capitolo VII), per poi chiudere con un approfondimento sia sulla cosiddetta fuga dal significato (capitolo VIII), sia sui tempi e le circostanze che segnarono la sparizione della convergenza prospettica (capitolo IX).

A voler muovere un appunto a un libro che se non può mancare tra le letture di uno specialista navigato, probabilmente frutterà persino di più nella biblioteca di uno studioso giovane che si avvia oggi al mestiere, credo che una finestra per quanto piccola sulla pittura meridionale avrebbe di certo reso più completa e organica l'antologia proposta.



1. Sergio Marinelli, *Storia della prospettiva significante*, Verona 2021
2. Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano 1961
3. Andrea Mantegna, *San Marco*, rielaborazione grafica, Francoforte, Städel Museum





# INEDITI E RIPROPOSTE



## AGGIORNAMENTI E PRECISAZIONI SU JOHN DEARE: UN NUOVO CARTEGGIO IRLANDESE, NUOVE FONTI, NUOVE INTERPRETAZIONI

*Tiziano Casola*

La figura dello scultore John Deare (1759-1798) – originario di Liverpool, ma fino alla morte operante a Roma – è stata negli ultimi vent’anni progressivamente riscoperta dagli studi.

Nuove fonti consentono di definire un profilo più preciso dell’artista, confermando l’idea di una sua posizione di primo piano nel panorama romano prenapoleonico, ma soprattutto evidenziandone la complessità all’interno del sistema artistico del tempo.

In particolare, un nuovo carteggio mette in luce le relazioni di Deare con ambienti “antibritannici” (in questo caso la committenza di aristocrazie militari irlandesi filo-francesi), una problematicità che si aggiunge alle varie menzioni come artista “non più inglese” ricorrenti nelle fonti dell’epoca, a cui sinora gli studi non sembrerebbero ancora aver dato il giusto peso.

Un’analisi della biografia e delle reti sociali dello scultore rende possibile una riflessione sul ruolo di Deare all’interno della colonia anglo-romana, nonché sulla natura della sua fortuna critica. Nuovi disegni e documenti permettono di approfondire la composizione e le modalità di lavoro della bottega dello scultore.

### *Sulla tardiva storicizzazione della figura di John Deare*

Le prime due fonti edite esplicitamente dedicate a Deare risalgono entrambe all’annata 1828-1829, ovvero a trent’anni dopo la morte. Da un lato vi è la nota raccolta di «Life & Letters»<sup>1</sup> curata da John Thomas Smith, *Nollekens & His Times*, la quale contiene una prima biografia dello scultore unita alla pubblicazione in forma antologica delle sue corrispondenze<sup>2</sup> ed è tutt’oggi la principale fonte sulla vita dell’artista. Dall’altro

1 Cfr. D. Levi, “Life and letters” nella storiografia artistica inglese e tedesca nell’Ottocento, in *Lettere d’artista. Per una storia transnazionale dell’arte (XVIII-XIX secolo)*, a cura di G. Capitelli, M.P. Donato, C. Mazzarelli, S.A. Meyer, I. Miarelli Mariani, Cinisello Balsamo 2022, pp. 296-309.

2 J.T. Smith, *Nollekens and His Times*, London 1828, II, pp. 234-262. Va notato che già Smith però citava almeno due menzioni edite dello scultore: un passo dei *Travels* di Edward Clarke (nella quarta edizione del 1816, oggi difficilmente reperibile) e un non meglio identificato *Dictionary of National Biography*, probabilmente successivo al 1823 in quanto la fonte di questo sembrerebbe esser stata una biografia di sir Andrew Corbet Corbet (morto nel 1823). Una primissima menzione postuma di Deare, al tempo rimasta inedita, va invece individuata nell’*Abbozzo per una storia dell’arte del XVIII secolo* (1805) di Johann Heinrich Meyer

lato vi è *Outlines from the Antients*, raccolta di incisioni realizzate da William Blake tratte dai disegni dall'antico del poeta e collezionista George Cumberland<sup>3</sup>.

Rintracciare gli originali delle lettere utilizzate nel testo di Smith sembrerebbe oggi impossibile: i documenti relativi a Deare custoditi all'archivio comunale di Liverpool<sup>4</sup> lasciano solo dedurre che nel 1844 il carteggio doveva essere ancora proprietà degli eredi<sup>5</sup>. Dalle stesse carte si apprende però che negli anni successivi la morte di Deare, alla città di Liverpool era stata proposta l'installazione di un monumento a lui dedicato<sup>6</sup> (fig. 1). Se ne fa menzione in una lettera che presenta Deare come «an artist of whom Canova hesitated not to say that had he lived he would have been the first sculptor of the age»<sup>7</sup> e si conclude con una lista di sottoscrittori, parziale (semberebbe mancare un foglio), ma che di per sé conta già 600 sterline totali, al tempo cifra non indifferente. La sottoscrizione è a mio giudizio da datare come successiva al 1816 e, più probabilmente, al 1828<sup>8</sup>. Il monumento probabilmente non fu mai realizzato e di conseguenza non è chiaro se ciò debba essere preso come la prova di una consapevolezza cittadina dell'importanza dello scultore, oppure il contrario.

Le *Outlines* di Cumberland, pubblicate a trent'anni dalla morte di Deare, costituiscono invece il punto di partenza ideale per ricostruire un'idea dello scultore ricorrente nelle corrispondenze del tempo, ma mai davvero messa a fuoco dagli studi: l'immagine cioè di Deare come l'artista a capo di una fazione interna alla comunità anglo-romana, costituita da pittori e scultori in qualche modo "romanizzati" e contrapposti ad artisti rimasti ancora legati ai costumi inglesi o aventi una visione transitoria del proprio soggiorno romano<sup>9</sup>. Un'idea questa, strettamente connessa alla concezione di Deare come grande scultore "lasciatosi sfuggire" dall'Inghilterra per ottusità e ristrettezza di vedute di un sistema artistico ancora immaturo. Va specificato che entrambe le argo-

(cfr. T. Casola, *Scultori britannici a Roma tra Settecento e Ottocento*, in *Roma-Londra*, a cura di C. Brook et al., Roma 2020, p. 104).

3 G. Cumberland, *Outline from the Antients, Exhibiting Their Principles of Composition in Figures and Basso-relievs; Taken Chiefly from Inedited Monuments of Greek and Roman Sculpture*, London 1829.

4 Liverpool City Archive (d'ora in poi LCA), HQ 920 DEA/EQ 801.

5 In una lettera datata 17 settembre 1844 (Ivi, f. 2), un «Thomas Deare» menziona come in suo possesso le lettere parzialmente edite da J.T. Smith e altri documenti, tra cui un testamento dello scultore datato 3 maggio 1785.

6 Ivi, f. 59.

7 Ivi, f. 60.

8 Le esatte parole «at the very time when the first proof of the genius began to obtain the patronage necessary for its full development» utilizzate nella lettera per la petizione (*Ibidem*) sono infatti copiate dalla biografia di Deare redatta da Smith (1828, p. 234), il quale a sua volta dichiarava di averle tratte dai *Travels* di Clarke del 1816 (vedi nota 2).

9 Per comprendere questa sfumatura è necessario fare una media non solo delle fonti connesse allo scultore, ma anche di quelle relative agli artisti a lui legati, su cui si dirà più avanti, per la maggior parte facenti parte delle corrispondenze di George Cumberland oggi alla British Library (d'ora in poi BL), *Cumberland Papers*, MS 36496-36498.

mentazioni si trovano già in un precedente testo di Cumberland, del 1809<sup>10</sup>, in memoria del pittore Charles Grignon “il giovane”, strettamente legato a Deare, ma in virtù della specificità e della coincidenza delle pubblicazioni del 1829 si terranno queste ultime come riferimento primario.

L’idea di Deare come grande autore “perso” dalla madrepatria affonda le sue radici nello stesso motivo della sua permanenza a vita a Roma: un dissidio avuto con la Royal Academy al termine della borsa di viaggio triennale ottenuta nel 1785. Il contrasto avvenne perché l’accademia londinese non volle pagare le spese di spedizione del rilievo marmoreo raffigurante il *Giudizio di Giove*, ritenute eccessivamente costose per via del peso.

In questa, come anche nell’immagine di Deare artista culturalmente “non più inglese”, risiede quella che è da tenere come chiave di lettura primaria della sua carriera: non un artista inglese all’estero, ma un emigrato di successo altamente integrato nel tessuto sociale romano, sposato a una donna romana – una tale Rosa Martini, di cui le fonti lasciano dedurre l’estrazione popolare<sup>11</sup> – e dunque convertito al cattolicesimo.

L’appartenenza di Deare alla fazione degli artisti anglo-romani “romanizzati” è confermata da molte fonti dell’epoca e sempre connessa al protettorato esclusivo di John Penn of Stoke, nei fatti contrapposto a quello di Georgiana Hare Naylor, mentore del pittore Guy Head e dei restanti inglesi di Roma. Del gruppo di Deare facevano parte i pittori Robert Fagan, Charles Grignon “il giovane” (1754-1804), Hugh Robinson e probabilmente il miniaturista Alexander Day. Che Deare fosse visto come punto di riferimento del gruppo presumibilmente dipese dall’essere il favorito di Penn, nonché forse il più affermato dal punto di vista imprenditoriale. A sostegno dell’idea di un gruppo saldo, va notato che, come John Penn, anche altri *patrons* del tempo furono clienti in via pressoché esclusiva dell’intera cerchia<sup>12</sup>. Lo stesso George Cumberland, a Roma più volte tra il 1785 e il 1789, fu legato all’intero gruppo, e proprio le carte di Cumberland, oggi alla British Library, costituiscono la più importante fonte di confronto circa i rapporti tra Deare e il resto dell’ambiente artistico anglo-romano coevo. È allora importante riflettere su come Cumberland nelle *Outlines* descriva Deare e i suoi amici come gruppo di artisti “colti”, contrapposti a un’altra fazione di “mestieranti”. Se da un lato ciò riflette lo scopo primario della pubblicazione – ovvero glorificare il ruolo di “alfabetizzazione” artistica giocato dalle scuole Royal Academy, di cui Deare e i suoi erano stati nella seconda o terza generazione di allievi<sup>13</sup> –, dall’altro è probabile si tratti di una semplice invenzione narrativa. Una costruzione che non può reggere se si tiene

10 G. Cumberland, *Memoirs of Charles Grignon, Esq.*, “Monthly Magazine”, 26, gennaio 1809, pp. 548-553.

11 «Surrounded by poor relations of very little education»; Smith, *Nollekens*, cit. (vedi nota 2), p. 255.

12 Ad esempio Andrew Corbet Corbet, lady Clive, Edward Poore, o Elizabeth Vassall/lady Holland.

13 Cfr. S.C. Hutchison, *The Royal Academy Schools*, “The Volume of the Walpole Society”, 38, 1960-1962, pp. 41, 313, 357, 398.

conto che dall'altra parte vi erano artisti "letterati" come John Flaxman, Guy Head e Christopher Hewetson, questi ultimi due addirittura membri dell'*Arcadia*<sup>14</sup>.

Senza dilungarsi oltre sulla divisione in fazioni della colonia anglo-romana<sup>15</sup>, si tenga per ora soltanto a mente che la questione delle appartenenze nazionali, letta in relazione al protettorato di John Penn, è sì essenziale per comprendere la figura di Deare, ma presenta al contempo problemi di interpretazione e apparenti contraddizioni. Vedremo a breve per quali motivi, prima è però necessario presentare un carteggio relativo allo scultore, ad oggi inedito.

### *Un nuovo carteggio*

Alla National Library of Ireland di Dublino è custodita una corrispondenza, mai citata negli studi su Deare, tra lo scultore e il colonnello irlandese Patrick Lattin.

Alla critica era già noto<sup>16</sup> che Deare avesse ricevuto delle commissioni da Patrick Lattin e da una madame Martinville-Dickinson di Lancashire a lui legata e di stanza a Parigi. Sia per Lattin che per Martinville non esiste una voce nel *Dictionary of British and Irish travellers in Italy* di John Ingamells/Brinsley Ford<sup>17</sup> (tutt'oggi la principale banca dati circa le presenze britanniche e irlandesi in Italia nel Settecento), ma è entrambi conobbero Deare a Roma. Lei, che va certamente identificata con la «Mme Martinville» citata nel *Dictionary*<sup>18</sup>, come sorella del conte irlandese Edouard Dillon, di cui si dirà meglio più avanti, incontrò l'artista presumibilmente nell'estate del 1789 e anche Lattin dovrebbe esser stato a Roma lo stesso anno. Lo scultore realizzò per lui una versione del suo *Edward & Eleanor*<sup>19</sup> (fig. 2), per lei un busto ritratto.

Il carteggio si compone di undici lettere, tutte scritte tra il 1790 e il 1796 da Deare a Roma. Cambia invece l'indirizzo del destinatario, che in due occasioni (aprile 1790 e marzo 1792) risulta a Parigi, anziché a Londra, in Lime Street, e in un caso in Irlanda (Drumdown).

Il carteggio permette di tracciare le vicende connesse alla spedizione delle sculture e poco più, ma ciò che interessa è che pur non apportando aggiunte sostan-

14 Cfr. *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di A.M. Giorgetti Vichi, Roma 1977.

15 Essendo la questione piuttosto intricata, rimando alla mia tesi di dottorato: T. Casola, *Le comunità di artisti anglo-romani tra XVIII e XIX secolo*, Università degli Studi di Chieti "G. d'Annunzio", 2022, cap. I.3.

16 P. Fogelman, P. Fusco, S. Stock, *John Deare (1759-1798): a British neo-classical sculptor in Rome*, "The sculpture journal", 4, 2000, p. 123, nota 106.

17 *Dictionary of British & Irish travellers in Italy, 1701-1800*, New Haven-London 1997.

18 J. Ingamells, ad vocem *Dillon, Count Edouard*, in *Dictionary*, cit. (vedi nota 17). Che si tratti della stessa persona lo dimostra il riferimento alla frequentazione dell'architetto «Sr Fontaine», citato in relazione a lei anche in una delle lettere di Deare a Lattin (7 aprile 1790).

19 Probabilmente quella recentemente venduta da Sotheby's (asta *Treasures*, n. L17303, Londra, 5 luglio 2017, lot. 35), replica della versione di Wimpole Hall (National Trust, inv. 208109).

ziali circa l'opera di Deare, le epistole ne confermano un rapporto prolungato nel tempo con questi due committenti, le cui implicazioni non sono delle più comuni. Innanzitutto, perché Patrick Lattin fu colonnello della Irish Brigade, una brigata dell'esercito reale francese composta da esuli irlandesi, nata alla fine del Seicento su base giacobita e completamente assorbita dall'esercito francese nel 1791. Ciò non soltanto testimonia una committenza eticamente "problematica" da un punto di vista inglese, ma ancora una volta connette le reti sociali di Deare a quelle di Robert Fagan ed ecco il motivo della premessa circa le fazioni "nazionali" interne all'ambiente anglo-romano. Se i rapporti tra Deare e Lattin sono infatti documentati fino al 1796, qualche anno dopo anche Fagan sempre a Roma, riceverà una commissione da un membro della Irish Brigade: l'ex colonnello Henry Dillon<sup>20</sup>, irlandese di famiglia cattolica e giacobita, per il quale dipinse l'*Hibernia* recentemente esposta a Chicago (fig. 3).

Si è detto che la Martinville-Dickinson committente di Deare è da individuare con certezza nella sorella di un conte Dillon. Lo stesso Deare, nella corrispondenza con Lattin, chiede notizie di un «Count E. Dillon»<sup>21</sup>, ma su chi fosse quest'ultimo vi sono a mio giudizio due opzioni, ma comunque entrambe connesse a Lattin e alla Irish Brigade. Potrebbe cioè trattarsi del conte Édouard Dillon (1750-1839), militare e diplomatico francese, di origini irlandesi, imparentato con i Dillon della Irish Brigade; oppure di un conte Edward Dillon, ricordato come luogotenente del Regimento Walsh, anch'esso parte della Irish Brigade, e nel 1795 operante in nord Italia. Non è comunque da escludere che alla base del *Dictionary* di Ingamells vi sia una mancata disambiguazione e che allora i due Dillon fossero in realtà la stessa persona, ricordati con nome diverso dalle fonti inglesi e francesi.

In entrambi i casi la sostanza del discorso non cambia, rafforzando l'idea di un legame comune tra il gruppo di artisti inglesi legato a Deare-Fagan e una committenza di membri o ex membri della Irish Brigade, per giunta in contemporanea con la Rivoluzione Francese e quasi alla vigilia dell'annessione dell'Irlanda al Regno Unito.

L'*Hibernia* di Fagan è infatti un'opera di chiara connotazione anti-unionista, realizzata negli anni immediatamente successivi all'Act of Union del 1800. La donna rappresentata è identificabile come personificazione dell'Irlanda grazie a pochi ma chiari attributi: l'arpa dalle corde rotte e un cane da guerra celtico, un'associazione che potrebbe rimandare all'arpa che stava raffigurata sulle bandiere della Irish Brigade. Il volto dell'*Hibernia* è infine possibile fosse quello di una donna reale. A questo proposito, Tom Dunne, nel catalogo della sua recente esposizione, fa riferimento a una

<sup>20</sup> Sulla storia dell'attività della famiglia Dillon come mercenari per la Francia cfr. R. Holohan, *The Noble Line of the Dillons, Irish Swordsmen of France*, "Etudes irlandaises", 14.2, 1989, pp. 135-142.

<sup>21</sup> John Deare, lettera a Patrick Lattin, Roma, 31 gennaio 1792, Dublino, National Library of Ireland (d'ora in poi NLI), Mansfield Papers, MS 38,459 /7.

Margaret Simpson<sup>22</sup>, connessa ai Dillon, alla quale, secondo la tradizione di famiglia dei proprietari del dipinto, apparterebbe il volto.

La commissione dell'*Hibernia* potrebbe fare chiarezza su una fonte coeva, citata nel *Dictionary* di Ingamells, che segnala Fagan come pittore di simpatie radicali<sup>23</sup>. Come notato però sempre da Dunne, attributi patriottici come il motto *Erin Go Bragh* (sugli spartiti che l'*Hibernia* di Fagan tiene in mano), non sono necessariamente da leggere come sintomo di posizioni radicali, in quanto diffusi anche tra i riformisti moderati negli anni successivi all'Act of Union. Una lettura questa, avvalorata dall'attitudine rassegnata, non bellicosa, del soggetto<sup>24</sup>. Il ruolo di diplomatico ricoperto nel primo Ottocento per la corona inglese, così come altre evidenze connesse alla biografia di Fagan, rendono tra l'altro difficile immaginarlo come un artista bollato di radicalismo. Si può invece ipotizzare che una nomea di artista di simpatie radicali venisse dalla frequentazione di ambienti come quello della loggia massonica *Della riunione degli Amici sinceri all'Oriente di Roma*, di cui Fagan è possibile facesse parte, di rito francese e presumibilmente vicina a posizioni stuardiste<sup>25</sup>. L'affiliazione massonica di Fagan è suggerita dall'autoritratto del Limerick Museum<sup>26</sup> con la moglie Ludovica a seni scoperti, in cui quest'ultima ha tutti gli attributi di un busto marmoreo di Iside velata, simbolo caro ai massoni (un'evidenza segnalatami da Cassandre Herbert, che ringrazio).

Se dunque la nomea di artisti "de-nazionalizzati" per il gruppo di Fagan e Deare è testimoniata da molte fonti, a ciò si può aggiungere che, relativamente all'ambito anglo-romano coevo, le notizie di opere potenzialmente problematiche provengono tutte da loro.

Si arriva allora alla questione di fondo: assodata la problematicità dell'appartenenza nazionale di Deare e soci, così come l'importanza del protettorato di Penn, è lecito chiedersi quale fosse il punto d'incontro culturale tra Penn e questi artisti. Perché John Penn fu politico e scrittore di manifesto patriottismo e Deare fu l'artista a lui più vicino, che realizzò il suo ritratto per Eton College<sup>27</sup>, nonché il rilievo dei *Britanni che respingono Giulio Cesare*<sup>28</sup>, riferimento all'opera teatrale *The Battle of Eddington* dello stesso Penn, un appello all'unità di scozzesi, inglesi, gallesi e irlandesi contro il nemico

22 T. Dunne, *Ireland's "Wild Harp": a Contested Symbol, in Ireland, crossroads of art and design 1690-1840*, catalogo della mostra (Chicago, Art Institute, 17 marzo-7 giugno 2015), a cura di W. Laffan, New Haven 2015, p. 122.

23 J. Ingamells, ad vocem *Fagan, Robert*, in *Dictionary*, cit. (vedi nota 17).

24 Dunne, *Ireland's "Wild Harp"*, cit. (vedi nota 22), pp. 122-123.

25 All'opposto delle logge di rito inglese, hannoveriane, o comunque di quelle di radice germanica, generalmente tendenti a sostenere utopie di dispotismo illuminato (C. Francovich, *Storia della Massoneria in Italia, dalle origini alla Rivoluzione francese*, Firenze 1989, pp. 23-24).

26 Inv. MG 146.

27 Berkshire, Eton College, biblioteca.

28 *Caesar invading Britain* (titolo originale: *The Britons repulsing Julius Caesar*), 1796, marmo, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. A.10:1-2011.

comune della Francia rivoluzionaria<sup>29</sup>. Come si conciliava cioè il sentimento unionista di Penn con le reti sociali “anti-britanniche” di artisti come Deare?

È a mio giudizio possibile che Penn e Deare condividessero una vicinanza col mondo anabattista, o perlomeno una certa criticità nei confronti della cultura anglicana. La biografia di Smith del 1829, qui citata a inizio saggio, esplicita infatti che Deare fu parte di una setta di adamiti, ramo dell’eresia protestante caratterizzato dalla pratica del nudismo. John Penn era nipote di William Penn, storico leader dei Quaccheri e fondatore della Pennsylvania, esperimento sociale di stato religioso per minoranze non conformi all’anglicanesimo. All’epoca, quaccheri e adamiti rientravano tra le tante declinazioni della fede anabattista votate al mito di un’umanità primigenia ed è possibile che la vicinanza tra Deare e Penn vada cercata proprio qui. Nonostante la famiglia di Penn fosse tornata nei ranghi dell’anglicanesimo da una generazione, l’ipotesi di una mantenuta confidenza col mondo quacchero, oltre che probabile, è a mio giudizio avvalorata da alcune carte oggi alla British Library<sup>30</sup>.

Paradossalmente poi, l’idea di una vicinanza di Deare col mondo anabattista si concilia bene con la conversione al cattolicesimo, che in quanto dettata da un’istanza pratica (il matrimonio) denotava una scarsa affezione per la cultura anglicana di provenienza, o in ogni caso rendeva Deare tacciabile di fascinazioni per visioni del cristianesimo ritenute superstiziose dalla cultura inglese. Stesso discorso doveva valere, ad esempio, per Robert Fagan, nato cattolico e già convertito all’anglicanesimo per convenienza a Londra, per poi tornare cattolico a Roma. In sintesi, è possibile che il nesso tra Penn e la cerchia di Deare fosse una generica non aderenza alle convenzioni sociali e ai costumi britannici e anglicani<sup>31</sup>.

Non è poi da escludere che all’origine dell’associazione Deare-adamitismo vi fosse una fonte diffamatoria, magari ispirata proprio dal legame stretto con Penn. Si conoscono d’altronde altri casi di diffamazione religiosa tra gli artisti inglesi del tempo. Ad esempio, Nathaniel Hone attaccò Angelika Kauffmann dipingendola immersa in una danza di adamiti nudi come quelle delle incisioni diffuse al tempo<sup>32</sup>. Oppure, agli stessi anni risale la voce di una conversione al cattolicesimo dell’architetto Joseph Michael Gandy, per poter contrarre un matrimonio risolutore con una romana, diceria smentita dal carteggio dell’artista, nata forse proprio dall’aver lavorato in bottega con Deare<sup>33</sup>.

29 Il riferimento al testo teatrale è stato individuato da T. Macsotay Bunt, *Struggle and the memorial relief: John Deare’s Caesar Invading Britain*, in *Rome, travel and the sculpture capital*, a cura di T. Macsotay Bunt, London-New York 2017, pp. 197-224.

30 In una lettera di Penn a W. Pollard si legge: «If it is not disagreeable to you to meet three or four quakers at dinner» (BL, MS 35656, cc. 408-409).

31 Ne dà invece una lettura in termini di libertinismo T. Macsotay Bunt, *Autonomy and Marginality in Foreign Artists’ Circles in Rome (c. 1760-1800)*, in *The Centre and the Margins in 18<sup>th</sup> Century British and Italian Cultures*, a cura di F. O’Gorman e L. Guerra, Cambridge 2013, pp. 155-171.

32 Il riferimento è al bozzetto per l’opera *The Conjurer*, oggi a Londra, Tate, inv. T00938.

33 Cfr. T. Casola, *Le corrispondenze familiari degli artisti in viaggio: le lettere romane di Joseph Michael Gandy nel “Gandy Green Book”*, in *Lettere d’artista*, cit. (vedi nota 1), pp. 148-152.

Allo stesso modo, i contatti lavorativi con Dillon e Lattin non vanno probabilmente intesi come sintomo di partecipazione attiva a radicalismi politici, ma forse come segni di indifferenza nei confronti della cultura nazionale inglese.

Oltre ai casi di Lattin e Dillon, è giusto segnalare altre testimonianze di legami tra Deare e committenti membri di organizzazioni cattoliche. Recentemente Thomas Macsotay ha ad esempio messo in luce l'esistenza di una descrizione dello studio di Deare nel diario del francese Jean Baptiste Charles de Goujon de Thuisy, cavaliere di Malta<sup>34</sup>. Inutile ripetere che non si vuole qui sottintendere alcuna lettura di tipo "ideologico" ai legami di Deare con questi committenti. D'altronde, uno dei principali mecenati dell'artista fu il principe Augustus Frederick di Hannover, seppur anch'egli godesse di una reputazione da *outsider* all'interno della famiglia reale, proprio per via dello stile di vita "indecoroso" tenuto a Roma.

Infine, alla base della mancata storicizzazione in patria di uno scultore come John Deare, che a Roma fu tra i grandi protagonisti della stagione neoclassica, è probabile vi fosse non solo l'allontanamento dai costumi nazionali, ma più pragmaticamente anche la rottura dei contatti con l'ambiente culturale e artistico ufficiale londinese (il citato dissidio con la Royal Academy). A questo proposito è giusto far notare che la stessa sorte toccò ad altri grandi nomi della storia artistica anglo-romana, come ad esempio il paesaggista George Augustus Wallis, erede del successo di Jacob More, ma più vicino alla cerchia degli artisti di lingua tedesca. Oppure, nel corso dell'Ottocento succederà invece con Richard James Wyatt, scultore che, si badi bene, aveva lavorato per le più importanti corti europee, compresa la corona inglese, ma senza le sufficienti connessioni con l'ambiente artistico ufficiale di Londra. Una questione al tempo già sottolineata da artisti coevi come John Gibson, al quale, come appurano studi recenti, sarebbe forse toccato lo stesso oblio se non fosse stato per una meticolosa operazione di "perdono nazionale" messa in atto da Charles e lady Eastlake<sup>35</sup>.

### *Un nuovo nucleo di disegni e alcuni aggiornamenti sulla bottega*

Nel 2000 è stata messa a punto una prima, accuratissima, schedatura delle opere di John Deare allora documentate<sup>36</sup>. Grazie a nuove fonti, il regesto delle sculture realizzate da Deare si può ampliare, o perlomeno meglio definire.

Negli anni più recenti, l'Harris Museum di Preston ha reso noto un nuovo nucleo di sette disegni attribuiti a Deare caricandone alcuni sulla piattaforma artuk.org. Tra

34 Macsotay Bunt, *Autonomy and Marginality*, cit. (vedi nota 31), p. 160.

35 S. Avery-Quash, *John Gibson's Friendship with Charles Eastlake and its Importance in Securing Gibson's Reputation in London*, "Tate Papers", 29, 2018, s.n.p.

36 In appendice a Fogelman, Fusco, Stock, *John Deare*, cit. (vedi nota 16).

questi spicca, a mio giudizio, una *Susanna e i vecchioni* (fig. 4) che è chiaramente da intendere come il progetto per un rilievo scultoreo. Le ombre riportate ad acquerello nel disegno, infatti, non corrispondono a una spazialità interna all'immagine, bensì ai diversi livelli di rilievo dei singoli elementi scultorei. Si tratta cioè di ombre tracciate dall'artista a mo' di leggenda delle sporgenze e delle profondità previste nel risultato finale in marmo.

Datato al 1787 (ovvero a due anni dall'arrivo a Roma), il disegno presenta già alcune scelte stilistiche che saranno peculiari dei pannelli istoriati di Deare da un certo momento in poi. Mi riferisco alle accentuate torsioni dei corpi dei personaggi, così trattati per ottenere un'illusione di maggiore tridimensionalità. Questa maniera di gestire lo spazio interno al rilievo non sembrerebbe avere nulla in comune con scultori precedentemente attivi in Inghilterra come Jan Michiel Rijsbrack, al quale Deare è stato più volte assimilato dagli studi. Piuttosto, sembrerebbe derivare dal mondo delle pale d'altare marmoree romane scolpite nella prima metà del Seicento, da Pietro Bernini o da Alessandro Algardi (ad esempio, le figure di Attila, Pietro e Paolo nell'*Incontro di Attila e Leone Magno*, nella basilica di San Pietro). Parrebbe insomma essere più il frutto dell'esperienza italiana, che della formazione giovanile di Deare. Non a caso, in un'opera come il *Giudizio di Giove*, terminata nello stesso 1787, ma progettata durante i primissimi tempi a Roma, non si nota nulla di simile.

Tornando alle ombre acquerellate, un simile utilizzo dei chiaroscuri, funzionale cioè alla realizzazione di un rilievo plastico, si trova anche in un altro dei disegni oggi all'Harris Museum, quello cioè raffigurante la *Cacciata dal Paradiso Terrestre* (fig. 5). Questo potrebbe essere relativo al bassorilievo con il quale Deare, da studente, vinse la medaglia d'oro Royal Academy nel 1780, oggi perso<sup>37</sup>. I restanti disegni non sembrerebbero avere invece lo stesso scopo strettamente preparatorio. A questi, se ne può sommare un altro, di proprietà dello stesso museo<sup>38</sup>, ma di mano di Charles Grignon, raffigurante proprio lo scultore Deare appoggiato a un blocco di marmo, unica immagine a oggi nota dell'artista.

Vale la pena, infine, mettere a punto alcune osservazioni sulla bottega di Deare. Arrivato a Roma nel 1785, sicuramente nel 1791 Deare poteva essere considerato un artista definitivamente stabilizzato in città. In quell'anno scriveva infatti al fratello:

I have received a great deal of money, with which I have purchased a good quantity of marble, which I mean to turn into gold as quickly as possible. I have several men at work for me, and a boy who acts as my servant. I have the best study in Rome, and live

37 L'esecuzione di un rilievo raffigurante *Adamo ed Eva* è segnalata in Ivi, scheda 2, p. 88, in quanto scena tratta dal *Paradise Lost* di Milton. Siccome è possibile che nella sua versione definitiva, l'opera raffigurasse l'*Angelo sorprende Satana all'orecchio di Eva* (cfr. Ivi, schede 2-3, pp. 88-89), il disegno dell'Harris Museum potrebbe essere un'idea poi scartata.

38 Inv. P130, immagine in Casola, *Le corrispondenze familiari*, cit. (vedi nota 33), p. 150.

like a gentleman; keep a handsome saddle-horse to ride out on of an evening after I am tired of application<sup>39</sup>.

Nella stessa lettera dà notizia di essersi sposato. Calcolando i sei anni dall'arrivo in città e l'età di Deare, la situazione rientra pienamente in linea con quella che era la media dei matrimoni misti all'epoca: agli uomini forestieri la prassi richiedeva l'aver abitato e lavorato in uno stesso rione per un certo numero di anni, sintomo di un'attività stabile, non soggetta cioè agli spostamenti che per i lavoratori occasionali era dettati dai cambi di padrone, e in ogni caso di una buona nomea nel vicinato<sup>40</sup>. La documentazione *post mortem* di Deare conferma per lo scultore uno stato di raggiunto benessere economico e di agiatezza.

Da un confronto tra vari documenti<sup>41</sup> si evince che attorno al 1793 Deare avesse due studi: un atelier situato tra piazza Barberini e San Nicola da Tolentino, più uno studiolo e uno studio più grande, disposti ai piani primo e terra dello stabile in cui viveva, al secondo piano, con la famiglia in via Gregoriana. A questi tre diversi luoghi di lavoro si aggiungeva un magazzino in Trastevere<sup>42</sup>, lì dislocato evidentemente per la vicinanza al porto e dunque al luogo di scarico dei blocchi di pietra acquistati. Lo studiolo di via Gregoriana doveva essere collegato in verticale con lo studio sottostante. Pacetti specifica, infatti, che il rilievo del *Giudizio di Giove* (evidentemente una versione non coincidente con quella oggi nota<sup>43</sup>) era stato «calato»<sup>44</sup> nello studio dallo studiolo. È chiaro che quest'ultimo, non trovandosi al piano terra, difficilmente doveva contenere materiali o attrezzature particolarmente pesanti ed è possibile fosse adibito a spazio espositivo<sup>45</sup>. Per i magazzini e gli spazi di lavoro di Deare veniva pagato l'affitto, dun-

39 Smith, *Nollekens*, cit. (vedi nota 2), p. 105.

40 Cfr. A. Arru, *Il prezzo della cittadinanza. strategie di integrazione nella Roma pontificia*, "Quaderni storici", 31/91, 1996, pp. 157-171; B. Albani, *Sposarsi a Roma dopo il Concilio di Trento. Matrimonio e comunità forestiere attraverso le posizioni matrimoniali dell'inizio del XVII secolo*, in *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, a cura di S. Cabibbo e A. Serra, Roma 2017, pp. 57-82.

41 Cfr. S. Rolfi Ožvald, *Roma 1793: gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia*, "Roma moderna e contemporanea", X, 1-2, 2002, pp. 49-90; *Roma 1771-1819: i giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Pozzuoli 2011, cc. 227-242.

42 Ivi, c. 232r.

43 Notizie sulle due versioni note del *Giudizio di Giove* si trovano su un numero del "Liverpool Mercury" (16 gennaio 1829, p. 3) con il titolo *The marriage of Thetis and Peleus*: una versione in marmo a Parigi, probabilmente la stessa oggi a Los Angeles (County Museum of Art, inv. M.79.37; cfr. Fogelman, Fusco, Stock, *John Deare*, cit. [vedi nota 16] pp. 90-91), e una versione in gesso, in quel momento a Liverpool. L'articolo cita un «Mr. Smith», probabilmente lo stesso di *Nollekens and His Times*, dato alle stampe proprio pochi mesi prima. Smith aveva proposto di installare la versione in gesso nella Town Hall di Liverpool, ma non si sa se questo sia poi avvenuto o meno. La versione in gesso potrebbe coincidere con quella che fino al 1980 si trovava nella Picture Gallery di Northwick Park, nel Worcestershire (*Ibidem*) e magari anche con quella citata da Pacetti come esposta nello studio di Deare in via Gregoriana, dunque con il primo gesso realizzato nel 1787 per la Royal Academy e mai spedito. Oppure è possibile che ne esistessero più repliche.

44 *Roma 1771-1819*, cit. (vedi nota 41), c. 233r.

45 Pacetti scrive di averlo fatto sgombrare di «statue e legnami» alla morte dello scultore (*Ibidem*).

que non erano di proprietà dell'artista e infatti alla sua morte per un periodo furono subaffittati, mentre vedova e figli si erano spostati in un appartamento a Monti.

Sul successo della bottega di Deare è possibile avanzare alcune osservazioni, a partire dal fatto che l'atelier era specializzato in rilievi scultorei. Non si conoscono infatti sue opere di scultura a tutto tondo, se non i busti ritratto. Deare produceva essenzialmente coperture decorative per camini (*chimney-pieces*) e pannelli istoriati destinati a stare sopra di questi (*overmantel*). Gli artisti forestieri vendevano, si sa, essenzialmente ai connazionali e, al suo arrivo a Roma, l'unico altro scultore "anglosassone" attivo in città era l'irlandese Christopher Hewetson, più anziano di Deare di quasi trent'anni, noto per esser stato tra i principali ispiratori del linguaggio canoviano maturo e che nel corso della sua lunga carriera ritrasse i principali membri dell'élite culturale della Roma internazionale del tempo (su tutti, Clemente XIV). Da ciò si possono dedurre almeno tre assunti di base sull'attività di Deare.

Il primo è che se Hewetson fu sempre solo ritrattista, Deare può essere considerato a ragione il primo autore anglo-romano di temi d'invenzione storico-letterari. Una questione, quella dei mestieri scultorei, che acquisirà grande importanza negli anni Venti dell'Ottocento in seno alla nuova comunità anglo-romana, ricca di scultori stabili, per i quali il lavorare come autori "d'invenzione" sarà un punto di orgoglio, perché segno di raggiunto distacco dalla tradizione solo ritrattistica inglese.

Il secondo è assunto che Deare andava a colmare uno spazio rimasto vuoto nel mercato diretto ai viaggiatori britannici, ovvero il posto lasciato vacante da Francis Harwood. All'arrivo di Deare, infatti, Hewetson era solo sul mercato in realtà da poco tempo: fino al 1783 la sua bottega aveva co-esistito con quella di Harwood, a Roma dal 1752 e di cui è documentata una produzione di caminiere<sup>46</sup>.

Il terzo è che la specializzazione nei formati della bottega di Deare non può essere sconnessa dall'indiscutibile livello tecnico raggiunto nella lavorazione dei pannelli istoriati in marmo. Dovendo stare sopra il fuoco, è papabile che questi fossero progettati affinché le parti più sporgenti risultassero vibranti alla luce delle fiamme, lo lasciano pensare alcune scelte ricorrenti: innanzitutto il quasi tutto tondo di parti presumibilmente "in movimento" all'interno delle scene (il britannico che salta nel *Cesare*, le fronde dell'albero in *Susanna e i vecchioni*, la testa del mostro nella *Venere marina*); poi l'utilizzo di più punti di vista, spesso rialzati rispetto alle figure in primo piano. Uno stratagemma che confidando nell'impossibilità di uno sguardo d'insieme, rende dinamico lo sguardo dello spettatore (si nota ad esempio nell'intera composizione del *Cesare*, che prevede molteplici scorci dai quali poter osservare in modo diverso la scena).

La specializzazione di Deare nei camini potrebbe essere letta come una sorta di prosecuzione di ciò che l'artista già faceva da giovane nella bottega londinese di Tho-

46 Ad vocem *Harwood, Francis* in *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660-1851* (aggiornamento 2021 online: <https://www.henry-moore.org/>).

mas Carter (morto nel 1795), negli stessi anni in cui frequentava la Royal Academy School<sup>47</sup>. Deare fu infatti tra i primi artisti inglesi a poter disporre di una doppia formazione, sia accademica sia in bottega. All'epoca, la sola formazione offerta dalla Royal Academy School non garantiva ai diplomati alcuna concreta spendibilità lavorativa, in quanto complementare a una formazione privata in bottega, a maggior ragione per gli scultori, che nella quasi totalità dei casi svolgevano l'apprendistato in botteghe di decoratori a intaglio, spesso nemmeno in marmo. Il fatto che nei quattro anni tra il diploma Royal Academy e la partenza per l'Italia (1780-1784), Deare sia documentato come attivo al fianco di artisti illustri come John Bacon, John Cheere o Benjamin Vuillamy, lascia pensare a una capacità di adattamento a più ambiti e quindi più materiali. È insomma probabile che Deare fosse già pratico del marmo prima di lasciare l'Inghilterra (d'altronde, se nella bottega di Carter decorava camini, doveva esserlo). Come la specializzazione nella decorazione di interni, frutto dell'esperienza con Carter e Vuillamy, anche la predilezione per il formato del pannello istoriato risale agli anni londinesi. Seppur oggi disperse, le fonti ricordano diverse sculture in rilievo realizzate da Deare prima della partenza per l'Italia. Tra queste, degli *Angeli che sorprendono Satana all'orecchio di Eva* (dal *Paradise Lost* di Milton, in argilla, per la Royal Academy) e un *Buon samaritano* per il dispensario di Liverpool (demolito nel 1829). Sicuramente a Roma Deare fu capace di re-inventare in senso virtuosistico la propria formazione insulare<sup>48</sup>, facendo dell'esperienza di intagliatore la propria peculiarità sul mercato romano, ma soprattutto adattando ai formati uno stile figurativo distintivo.

Come Hewetson, a Roma anche Deare doveva essersi convertito alle modalità "manifatturiere" tipiche dei laboratori di scultura romani e con ogni probabilità teneva un campionario dal quale i clienti potevano selezionare l'opera di cui desideravano avere una replica. Tra le opere di Deare disponibili "in stock" vi era sicuramente la *Venere reclinata su un mostro marino*, le cui versioni in marmo oggi note misurano tutte le stesse dimensioni (circa 33 x 58 cm), così come la versione in bronzo oggi al Louvre, il cui stampo fu probabilmente ricavato dal calco di uno dei marmi. Curioso, che l'opera si trovi riprodotta anche su un baule-refrigeratore per vino dell'epoca, in bronzo. È possibile che fosse la stessa bottega di Deare a occuparsi della produzione anche di articoli simili, così come, al contempo, riproduzioni di opere di particolare successo potevano avvenire anche in manifatture esterne la bottega dell'artista. Lo lascia pensare la voce «nymph on a sea goat»<sup>49</sup> tra le gemme incise documentate nella collezione di James Byres.

47 M. Myrone, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art 1750-1810*, New Haven-London 2005, pp. 283-286.

48 Cfr. *Ibidem*.

49 Cfr. P. Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel XVIII secolo*, Firenze 2010, II, p. 712.

In ultimo, un appunto sugli artisti collaboratori della bottega. L'unico nome noto tra i lavoranti di Deare è quello dello scultore Domenico Piggiani<sup>50</sup>. A lui si possono aggiungere George Hadfield e, per un breve periodo, Joseph Michael Gandy, impiegato come disegnatore. Se la collaborazione con Gandy durò poco per via di un dissidio<sup>51</sup>, George Hadfield deve esser stato un lavorante fisso: le corrispondenze romane di Gandy lasciano intendere che i rapporti tra Deare e Hadfield cessarono nel 1796, ma una lettera di cinque anni prima, in cui James Irvine menziona Deare e Hadfield come unici artisti inglesi dichiaratamente indesiderati da Lady Hamilton a Napoli<sup>52</sup>, lascia pensare che fosse stato un sodalizio di lunga data.

*Lettere di John Deare a Patrick Lattin (NLI, Mansfield Papers, MS 38,459 /7)*

- Roma, 7 aprile 1790 («Rue Trudon, presso l'hotel d'Immeccourt, Paris»)
- Roma, 11 agosto 1790
- Roma, 9 ottobre 1790 («At Mr J. Kerwan & Sons, Lime Street, St. Mary Axe, London»)
- Roma, 28 dicembre 1791
- Roma, 25 marzo 1792 («chez mons. Rougemont, Rue croix des petit champs, Paris»)
- Roma, 31 gennaio 1794
- Roma, 13 novembre 1794 («at Mr. J. Kerwan [...] London»)
- Roma, 7 marzo 1795 («~~at Mr. J. Kerwan [...] London~~: Drumdowne Waterford»)
- Roma, 11 luglio 1795 («at Mr. J. Kerwan [...] London»)
- Roma, 7 novembre 1795
- Roma, 23 gennaio 1796 («at Mr. J. Kerwan [...] London»)

<sup>50</sup> Fogelman, Fusco, Stock, *John Deare*, cit. (vedi nota 16), p. 166. Domenico Piggiani era più giovane di Deare, dunque è molto probabile che a lavorare per l'inglese fosse lui, piuttosto che il padre Andrea (cfr. R. Carozzi, *Casa Bienaimé*, Carrara 2011, p. 36, che data la nascita di Domenico al 1768).

<sup>51</sup> Casola, *Le corrispondenze familiari*, cit. (vedi nota 33).

<sup>52</sup> BL, MS 36497, c. 69 (lettera a George Cumberland, Roma, 8 aprile 1791).



1. *Proposta per un monumento dedicato a John Deare a Liverpool*, secondo quarto del XIX secolo, matita e acquerello su carta, Liverpool City Archive, HQ 920 DEA/EQ 801



2. John Deare, *Edward & Eleanor*, 1789 circa, marmo, 84 x 89 cm, recante firma contraffatta «ROUBILLIAC. Sc», collezione privata



3. Robert Fagan, *Hibernia*, particolare, 1801 circa, olio su tela, 121 x 94,5 cm, collezione privata



4. John Deare, *Disegno preparatorio per rilievo scultoreo rappresentante "Susanna e i vecchioli"*, 1787, inchiostro bruno acquerellato su carta, 137 x 188 mm, Preston, Harris Museum, inv. PRSMG:P126



5. John Deare, *Disegno preparatorio per rilievo scultoreo rappresentante "La cacciata dal Paradiso Terrestre"*, matita e inchiostro bruno acquerellato su carta, 187 x 187 mm, Preston, Harris Museum, inv. PRSMG:P127



Gianluca del Monaco

In una nota dell'articolo *Pietro Toesca a Torino*, pubblicato nel 1996 e confluito due anni dopo nel volume *Storie dell'arte*, il compianto Giovanni Romano richiamava «due brevi interventi, apparentemente divulgativi, troppo trascurati fino ad epoca recente»<sup>1</sup> come rari esempi di contributo al dibattito metodologico dello storico dell'arte di Pietra Ligure dopo il fondamentale testo dell'*Introduzione* e delle *Note a Il Medioevo*, uscito per la prima volta in dispensa il 30 giugno 1913<sup>2</sup>. Si trattava di due articoli editi sulla rivista "Annali della istruzione media", il primo nel 1929, intitolato *Una lezione su Giotto*, il secondo nel 1932 di carattere maggiormente teorico, dal significativo titolo «*Saper vedere*»<sup>3</sup>. Già Roberto Longhi aveva dedicato alcune seppur rapide parole di stima a quest'ultimo testo nel suo *Omaggio* al proprio primo maestro di studi nel 1950<sup>4</sup>, mentre lo scritto del 1929 era stato riproposto sulla rivista diretta dallo stesso

\* I contenuti di quest'articolo sono stati presentati per la prima volta in occasione del seminario dottorale dal titolo *Sguardi in divenire. Critica e teoria dell'arte tra percezione e relazione*, curato da chi scrive insieme a Giacomo A. Calogero e Pasquale Fameli presso l'Università di Bologna, tenutosi il 24 e 25 giugno 2021.

1 G. Romano, *Pietro Toesca a Torino*, "Ricerche di Storia dell'arte", 59, 1996, pp. 5-16, ora in Id., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 3-21, in particolare pp. 16-17, nota 30.

2 P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino 1927, pp. 1-9. La scansione cronologica della pubblicazione dell'opera in dispense prima del suo completamento in forma di volume è riportata nella ristampa del 1965: Id., *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo* [1927], Torino 1965, p. VI. Sulla figura di Pietro Toesca (Pietra Ligure 1877-Roma 1962) rimando ai contributi citati da Romano (*Pietro Toesca*, cit. [vedi nota 1], p. 3, nota 1), a cui aggiungere, oltre che lo stesso articolo dello studioso piemontese, i più recenti: *Pietro Toesca e la fotografia*. Saper vedere, a cura di P. Callegari ed E. Gabrielli, Genève-Milano 2009; *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna. 1907-1908 / 2007-2008*, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), a cura di F. Crivello, Alessandria 2011; G. Savio, *Nota di studio sulla biografia di Pietro Toesca con una selezione di lettere inedite*, in *Rapporti epistolari per la storia dell'arte: lettere sparse del XIX e XX secolo*, a cura di M. Migliorini e G. Savio, Roma 2011, pp. 81-92; L. Ajello, *Pietro Toesca e la valorizzazione delle arti decorative in Italia nella prima metà del XX secolo*, in *Storie dell'arte alla Sapienza. Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi*, atti della giornata di studi (Roma, 19 novembre 2014), a cura di M. Barrese, R. Gandolfi, M. Onori, Roma 2017, pp. 109-122; M. Gianandrea, ad vocem *Toesca, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCV, Roma 2019 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-toesca\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-toesca_%28Dizionario-Biografico%29/) [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]); *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, a cura di N. Barbolani di Montauto, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma 2020. Un elenco completo delle pubblicazioni dello studioso e una bibliografia dettagliata fino al 2006 è inoltre consultabile in: *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi *supra*), pp. 249-255.

3 P. Toesca, *Una lezione su Giotto*, "Annali della istruzione media", V, 3, 1929, pp. 212-220; Id., «*Saper vedere*», "Annali della istruzione media", VIII, 1, 1932, pp. 10-15.

4 R. Longhi, *Omaggio a Pietro Toesca*, "Proporzioni", III, 1950, numero speciale: *Omaggio a Pietro Toesca*, pp. V-XV, ora in Id., *Edizione delle opere complete*, VI, *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*,

Longhi, “Paragone”, nel 1967, con alcune brevi righe introduttive di Giovanni Previtali, in cui se ne sottolineava il «valore ‘esemplare’ e ‘programmatico’»<sup>5</sup>. Più di recente, i due articoli hanno ricevuto un’attenzione rinnovata sulla scia del crescente interesse per la figura di Toesca a partire dal volume *Pietro Toesca e la fotografia: “saper vedere”* del 2009<sup>6</sup>, soprattutto grazie a un breve intervento di Gianni Carlo Sciolla su “Kronos” nello stesso anno riguardante il testo del 1932<sup>7</sup> e ai più ampi contributi di natura metodologica di Manuela Gianandrea e Marco Ruffini all’interno del volume *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*<sup>8</sup>. In questa sede intendo affrontare entrambi gli scritti nella loro integrità, interrogandomi sul significato e l’origine delle dichiarazioni di Toesca in merito al ruolo fondante per la disciplina storico-artistica dell’osservazione diretta delle opere d’arte e della comprensione delle loro qualità stilistiche specifiche, in cui consiste per l’appunto il filo rosso che unisce i due testi.

In primo luogo, è necessario tenere conto del contesto editoriale in cui si collocano i due articoli, ovvero la giovane rivista ministeriale “Annali della istruzione media”, pubblicata dall’editore Le Monnier di Firenze dal 1925 al 1943 su temi riguardanti, come recita il sottotitolo, «problemi e indirizzi della cultura e della scuola italiana». Gli interventi di Toesca hanno quindi un’intenzione originariamente didattica, come ricordavano anche Romano e più di recente Sciolla<sup>9</sup>, e s’inseriscono pertanto nell’articolato dibattito sull’ingresso della storia dell’arte nell’insegnamento scolastico, sancito ufficialmente solo pochi anni prima con la Riforma Gentile del 1923, dopo i tentativi sperimentali succedutisi fin dal tardo Ottocento, sostenuti in particolare dal maestro

Firenze 1985, pp. 243-248, in particolare p. 247, dove tra l’altro allude implicitamente in maniera polemica al ben più celebre libro pubblicato l’anno successivo con il medesimo titolo da Matteo Marangoni (*Saper vedere*, Milano 1933). Sullo scritto longhiano, da ultimo: C. Vargas, *L’Omaggio a Pietro Toesca di Roberto Longhi: più che un omaggio, un testa a testa fra maestri*, “Confronto”, nuova serie, 1, 2018, pp. 13-30. Più complessivamente sul rapporto tra Longhi e Toesca: M. Aldi, *Istituzione di una cattedra di Storia dell’arte: Pietro Toesca docente a Torino*, “Quaderni storici”, nuova serie, 82, XXVIII/1, aprile 1993, numero speciale: *Storie di Storia. Erudizione e specialismi in Italia*, a cura di E. Artifoni e A. Torre, pp. 99-124, in particolare pp. 109-110; A. De Marchi, *Perché vale ancora la pena di fare i conti col Giudizio sul Duecento?*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del seminario (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna 2017, pp. 25-57, in particolare pp. 29-31, 35-36; N. Barbolani di Montauto, *Toesca prima di Roma: gli anni fiorentini*, in *Pietro Toesca a Roma*, cit. (vedi nota 2), pp. 19-46, in particolare pp. 31-37; M. Ruffini, *Sul metodo di Pietro Toesca: saper vedere e ricerca storica*, Ivi, pp. 117-127, in particolare pp. 117-118. Il breve articolo di Toesca era stato ricordato in precedenza anche da: A.M. Brizio, *Bibliografia dell’arte italiana*, “L’Arte”, XXXV, 1932, pp. 499-517, in particolare p. 503; S. Samek Lodovici, ad vocem *Toesca Pietro*, in Id., *Storici teorici e critici delle arti figurative d’Italia dal 1880 al 1940* (1940), Roma 1946, pp. 354-356, in particolare p. 355.

<sup>5</sup> *Una lezione su Giotto ascoltata da Pietro Toesca nel 1931*, “Paragone. Arte”, XVIII, 1967, pp. 10-15, in particolare p. 10.

<sup>6</sup> *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2).

<sup>7</sup> G.C. Sciolla, *Pietro Toesca, un intervento poco noto sulla didattica dell’arte*, “Kronos”, 13/2, 2009, numero speciale: *Scritti in onore di Francesco Abbate*, pp. 111-114.

<sup>8</sup> M. Gianandrea, *Pietro Toesca ‘romano’ e il suo Medioevo*, in *Pietro Toesca a Roma*, cit. (vedi nota 2), pp. 59-73, in particolare p. 66; Ruffini, *Sul metodo*, cit. (vedi nota 4), pp. 123-124.

<sup>9</sup> Romano, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 1), p. 16; Sciolla, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 7), p. 111.

stesso di Toesca, Adolfo Venturi<sup>10</sup>. La presenza della nuova disciplina nei licei classici italiani presentava infatti diversi aspetti problematici, dalla mancanza di sussidi didattici adeguati, *in primis* le riproduzioni fotografiche, alla condizione precaria dei docenti, non esistendo ancora una cattedra di ruolo di Storia dell'arte, formalmente istituita nel 1948 con i primi posti a concorso costituiti soltanto nel 1957<sup>11</sup>. Proprio su questi temi era intervenuto anche il figlio di Venturi, Lionello, sempre sulle pagine degli "Annali della istruzione media", nel 1926<sup>12</sup>. Inoltre, nonostante i buoni propositi iniziali, stentava a essere riconosciuta la necessità di competenze specifiche per insegnare la materia<sup>13</sup>. Quest'ultimo aspetto andrà forse letto tra le righe dei richiami di Toesca all'importanza fondamentale della capacità di leggere lo stile figurativo come elemento cardine della disciplina espressi nei due contributi alla rivista<sup>14</sup>. L'interesse di Toesca per le sorti della Storia dell'arte nella scuola italiana è testimoniato anche dalla sua partecipazione come presidente alla prima commissione per l'abilitazione all'insegnamento nel 1928 e più tardi dall'azione a favore dell'istituzione di cattedre di ruolo nel 1948, insieme a Lionello Venturi, Roberto Longhi e altri illustri esponenti della disciplina, dopo la precedente richiesta da parte di Adolfo Venturi in veste di senatore del regno nel 1930<sup>15</sup>.

*Una lezione su Giotto* fu pubblicato nel III Quaderno dell'Anno V della rivista, datato 25 giugno 1929. Per inciso, andrà quindi corretta la datazione dello scritto al 1931, riferita negli studi più recenti, che si deve probabilmente a una svista riportata nell'elenco

10 E. Franchi, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, "Ricerche di Storia dell'arte", 79, 2003, numero speciale: *La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive*, pp. 5-20; S.A. Meyer, *Tra Enrico Panzacchi e Adolfo Venturi: discussioni, prime esperienze ed iniziative di insegnamento della storia dell'arte nelle scuole italiane*, "Il capitale culturale", 24, 2021, pp. 15-34 (<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/2743>); R. Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica: dalla riforma Gentile alla Seconda guerra mondiale*, "Il capitale culturale", 24, 2021, pp. 35-52 (<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/2745>); Id., *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento al secondo dopoguerra*, Macerata 2022, pp. 13-52.

11 Franchi, *Dalle cattedre*, cit. (vedi nota 10), pp. 14-16; Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica: dalla riforma Gentile*, cit. (vedi nota 10), pp. 38, 50-51; Id., *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento*, cit. (vedi nota 10), pp. 43, 51, 59-60, 63, 70-72, 75, 94-97.

12 L. Venturi, *L'insegnamento della storia dell'arte nei licei classici*, "Annali della istruzione media", II, 1926, pp. 97-106.

13 Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica: dalla riforma Gentile*, cit. (vedi nota 10), pp. 38, 40-42; Id., *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento*, cit. (vedi nota 10), pp. 43-46, 55-59. Significative ad esempio sono in tal senso le parole di Adolfo Venturi (*Memorie autobiografiche*, Milano 1927, ora Torino 1991, p. 88): «Anche oggi, nonostante il favore concesso dal Ministro Giovanni Gentile alla Storia dell'Arte, abbiamo, nei licei artistici, insegnanti che non ne conoscono, per loro stessa confessione, gli elementi [...]», o ancora il 10 aprile 1930 davanti al Senato: «Ora avviene che in più luoghi per non lasciar cadere gli incarichi nei licei, si vada cercando se qualcuno abbia annusato qualche oggetto da rigattiere, e lo si faccia seder in cattedra: si è ricorso perfino a un farmacista, che forse, con i suoi lambicchi, aveva distillato qualche lagrima d'arte» (citato in Franchi, *Dalle cattedre*, cit. [vedi nota 10], p. 18).

14 Già Adolfo Venturi aveva individuato nell'«educar l'occhio» lo scopo dell'insegnamento scolastico della Storia dell'arte. Meyer, *Tra Enrico Panzacchi*, cit. (vedi nota 10), pp. 18, 29.

15 Franchi, *Dalle cattedre*, cit. (vedi nota 10), pp. 16, 18; Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento*, cit. (vedi nota 10), pp. 59-60, 94-95.

degli scritti di Toesca posta in appendice all'*Omaggio* di Longhi<sup>16</sup>. Nell'articolo Toesca mette in scena una «divagazione letteraria», per usare le parole di Previtali<sup>17</sup>: immagina un'ispezione compiuta presso un liceo dell'Italia centrale durante l'ora di Storia dell'arte. L'argomento della lezione è già annunciato dalle fotografie esposte nell'atrio dell'istituto, riproducenti una decina di affreschi di Giotto<sup>18</sup>. Difatti, una volta entrato in aula, l'insegnante appende due fotografie di grande formato riproducenti dipinti celebri dell'artista fiorentino: la *Predica agli uccelli* della chiesa superiore di Assisi e la *Resurrezione di Lazzaro* agli Scrovegni, ricavate dal Gabinetto fotografico del Ministero di Pubblica Istruzione. Ho già ricordato come l'adeguata presenza di riproduzioni fotografiche a supporto dell'insegnamento fosse una delle esigenze più impellenti sollevate dall'ingresso della disciplina nella scuola italiana. L'importanza di questi strumenti era stata richiamata da Lionello Venturi nel 1926, nonché da una circolare del Ministero l'anno dopo<sup>19</sup>. Del resto, Toesca aveva sostenuto l'importanza determinante delle riproduzioni fotografiche per l'insegnamento e la ricerca in ambito storico-artistico fin dagli esordi della sua carriera, seguendo pienamente l'esempio del maestro Adolfo Venturi, anche nella convinzione sull'impossibilità del mezzo fotografico di sostituire l'opera originale, rimanendo sempre necessario di conseguenza l'esame autoptico<sup>20</sup>. Già durante il primo incarico come professore straordinario di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Torino dal 1907 al 1914, lo studioso si era adoperato per creare una raccolta fotografica a uso degli studenti ancor prima della formazione di una collezione libraria specializzata. Per i propri corsi inizialmente aveva puntato sulle cosiddette «tavole adatte all'insegnamento», a più illustrazioni, e sugli atlanti, strumenti adoperati da Venturi all'Università di Roma, per poi passare alla proiezione di diapositive<sup>21</sup>. Inoltre, era stato tra i principali promotori del Gabinetto fotografico nazionale, fin da un articolo apparso su "L'Arte" nel 1904<sup>22</sup>.

16 *Bibliografia degli scritti di Pietro Toesca*, "Proporzioni", III, 1950, numero speciale: *Omaggio a Pietro Toesca*, pp. XI-XV, in particolare p. XIII. La medesima data compare nell'analogo elenco inserito nella seconda edizione di *La pittura e la miniatura nella Lombardia* curata da Enrico Castelnuovo (*Scritti di Pietro Toesca* [1966], in P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* [1912], Torino 1987<sup>3</sup>, pp. LXIII-LXVII, in particolare p. LXV), oltre che ovviamente nella menzionata ripubblicazione dello scritto su "Paragone" (vedi nota 5).

17 Ivi, p. 10.

18 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 212.

19 Venturi, *L'insegnamento*, cit. (vedi nota 12), pp. 102-103; Franchi, *Dalle cattedre*, cit. (vedi nota 10), pp. 14-15; Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica: dalla riforma Gentile*, cit. (vedi nota 10), pp. 43-45; Id., *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento*, cit. (vedi nota 10), pp. 62-63, 69-71, 194-219.

20 E. Gabrielli, *Pietro Toesca: "misurare" l'arte con l'obiettivo fotografico*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2), pp. 15-57, in particolare pp. 22, 26, 28-29.

21 M. Aldi, *Pietro Toesca e l'uso didattico della fotografia. Nota sugli anni di insegnamento a Torino (1907-1914)*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2), pp. 85-87; Gabrielli, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 20), pp. 24-26, 44-45; M. Aldi, «Solitario come un orso»: gli anni torinesi di Pietro Toesca, in *Pietro Toesca all'Università di Torino*, cit. (vedi nota 2), pp. 7-18, in particolare pp. 13-17. Sull'insegnamento torinese di Toesca è fondamentale: Ead., *Istituzione*, cit. (vedi nota 4).

22 P. Toesca, *L'Ufficio fotografico del Ministero della pubblica istruzione*, "L'Arte", VII, 1904, pp. 80-82.

Le due fotografie della *Predica agli uccelli* e della *Resurrezione di Lazzaro*, insieme alle poche altre illustrazioni esposte nell'atrio, saranno sufficienti per la lezione su Giotto, infatti «non è il veder molte cose che importi sopra tutto, ma il *saper vedere*; e questo si può acquistare, ed esercitare, anche dinanzi ad una cosa sola: questo che, per sentire e intendere un'opera d'arte, è tanto necessario da confondersi con l'atto stesso del comprenderla»<sup>23</sup>. L'invito a «saper vedere», espressione di origine leonardesca<sup>24</sup>, che costituirà il titolo del successivo articolo del 1932, è stato giustamente collegato al celebre «motto» del maestro Venturi, «vedere e rivedere»<sup>25</sup>, che lo stesso Toesca ricordava nella sua commemorazione del 1942<sup>26</sup>. Monica Aldi ha però giustamente sottolineato come vi sia uno scarto tra le due formule, pur non esplicitando in cosa consista esattamente<sup>27</sup>. In effetti, l'«ammonimento» di Venturi invita a una costante verifica dal vivo delle opere ai fini di una loro giusta classificazione entro le coordinate storiche dello stile. In questo senso appare come l'eredità della grande tradizione italiana dei conoscitori rappresentata nell'Ottocento da Giovanni Morelli e soprattutto Giovanni Battista Cavalcaselle<sup>28</sup>.

23 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 213.

24 Toesca l'aveva già menzionata nella propria opera prima di studioso, il libretto tratto dalla tesi di laurea in Lettere discussa all'Università di Torino nel 1898 con Arturo Graf e Rodolfo Renier: P. Toesca, *Precetti d'Arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XIX sec.*, Livorno 1900, p. 72. Su questo testo e la formazione di Toesca nell'ambiente accademico torinese di fine Ottocento: M. Aldi, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e Simbolismo. Dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie IV, II, 1997, pp. 145-191; Vargas, *L'Omaggio*, cit. (vedi nota 4), pp. 15-23. Già in una lezione torinese del 22 novembre 1911, lo studioso affermava che il metodo della Storia dell'arte «consiste essenzialmente nel saper vedere» (Aldi, *Istituzione*, cit. [vedi nota 4], p. 115).

25 «Vedere e rivedere sia scritto nella loro insegna [scil. dei «giovani italiani»], se vogliono vincere le difficoltà prime del tecnicismo artistico e aprir gli occhi alla luce dell'arte: ché solo il lavoro assiduo di confronto educa la vista, dà il diapason al sentimento artistico. Tanta è la relatività del bello che niuno può pretendere di sentirlo, prima che vedendo e rivedendo non acquisti la sensibilità del grado di valore delle opere, rispetto alle antecedenti e alle conseguenti dell'artista che le produsse, alle contemporanee d'una stessa scuola e di altre scuole, al contenuto iconografico. E nel vedere e rivedere ci vuol metodo» (A. Venturi, *La Storia dell'arte italiana. Discorso letto dal prof. Adolfo Venturi per la solenne inaugurazione dell'anno scolastico 1904-1905 nella R. Università di Roma*, Roma 1905, ora in Id., *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte. 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Torino 1990, pp. 69-80, in particolare p. 75). Sulla personalità intellettuale di Adolfo Venturi (Modena 1856-Santa Margherita Ligure 1941), almeno: G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996; *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008; M. Cavenago, ad vocem *Venturi, Adolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVIII, 2020, pp. 630-634 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi_(Dizionario-Biografico)) [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]).

26 «Non molto incline a enunciazioni teoriche il Venturi aveva un motto ch'egli ripeteva di frequente [...]: «vedere e rivedere». Ma queste parole più che a indicare un metodo erano un ammonimento: vedere direttamente; e rivedere controllare e correggere impressioni e giudizi» (P. Toesca, *Adolfo Venturi. Commemorazione tenuta il 4 maggio 1942 – XX al Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma 1942, p. 12).

27 Aldi, «*Solitario come un orso*», cit. (vedi nota 21), p. 17.

28 G.C. Sciolla, *Adolfo Venturi: memoria e critica d'arte*, in Venturi, *Memorie*, cit. (vedi nota 13), pp. 5-20, in particolare pp. 7-8. Su Giovanni Morelli (Verona 1816-Milano 1891), da ultimo: T. Casini, ad vocem *Morelli, Giovanni Giacomo Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012, pp. 619-624 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-lorenzo-morelli\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-lorenzo-morelli_(Dizionario-Biografico)) [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]); J. Anderson, *The Life of Giovanni Morelli in Risorgimento Italy*, Milano 2019; *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, atti del seminario

Come si vedrà, nel «saper vedere» di Toesca vi è una sottolineatura maggiore sulla comprensione delle qualità specifiche dell'opera. Del resto, il verbo «comprendere» era già presente nella più celebre tra le pochissime dichiarazioni metodologiche di Toesca, all'inizio dell'*Introduzione a Il Medioevo*<sup>29</sup>, autentico consuntivo della prima fase di attività dello studioso, dalla frequentazione della Scuola di Perfezionamento di Venturi a Roma agli anni d'insegnamento a Torino e a *La pittura e la miniatura nella Lombardia* pubblicato con la data 1912, ma in realtà già circolante alla fine dell'anno prima<sup>30</sup>.

La lezione dell'immaginario professore di liceo prende avvio dalla *Resurrezione di Lazzaro* degli Scrovegni, dipinto su cui Toesca si era già soffermato in un passo dei *Precetti d'arte*<sup>31</sup>. Tra l'altro, l'interesse per Giotto caratterizzò particolarmente gli studi di Toesca dopo il completamento de *Il Medioevo* nel 1927. Il corso in Storia dell'arte medievale dell'anno accademico 1928-1929 all'Università di Roma era stato dedicato alla pittura italiana nel passaggio tra Duecento e Trecento<sup>32</sup>. Proprio nel 1929 uscì *La pittura fiorentina del Trecento*, dove il più ampio spazio è dedicato a Giotto come iniziatore di una nuova epoca e la *Resurrezione di Lazzaro* è la prima opera a essere descritta<sup>33</sup>. Su Giotto inoltre Toesca scrisse un'importante voce per l'*Enciclopedia Italiana* nel 1933 e una monografia nel 1941, alla base delle pagine dedicate al pittore fiorentino ne *Il Trecento* del 1951<sup>34</sup>. Di fronte al dipinto degli Scrovegni emerge un grande ostacolo alla com-

(Pavia, 24 marzo 2015), a cura di G. Angelini, Pisa 2020. Su Giovanni Battista Cavalcaselle (Legnago 1819-Roma 1897), di recente: D. Levi, *Giovan Battista Cavalcaselle. Conoscenza, storia, tutela*, in *L'occhio del critico*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 13-26; *Giovanni Battista Cavalcaselle 1818-2019. Una visione europea della storia dell'arte*, a cura di V. Terraroli, Treviso 2019.

29 «Osservare e comprendere l'arte in ogni suo momento, nell'incessante variare delle emozioni da cui essa sorge e dei modi di esprimerle, in ognuna delle sue opere, le quali hanno ciascuna un proprio valore come espressioni estetiche perfette in sé stesse; ma, insieme, ritrovare i rapporti tra quelle espressioni, ricostituire la continuità delle vicende dell'arte è il fine dei nostri studi» (Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. [vedi nota 2], p. 1).

30 P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912. Sul «gran libro» (Longhi, *Omaggio*, cit. [vedi nota 4], p. 244; Id., *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958], Milano 1958, pp. XVII-XXXVII, ora come *Aspetti dell'antica arte lombarda*, in Id., *Edizione delle opere complete*, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al Cinquecento. 1934-1964*, Firenze 1973, pp. 229-248, in particolare p. 231) rimane fondamentale: E. Castelnuovo, *Introduzione* [1966] a Toesca, *La pittura*, cit. (vedi nota 16), pp. XXXIX-LXI, ora come *Pietro Toesca e l'antica arte lombarda*, in Id., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 224-247.

31 Toesca, *Precetti*, cit. (vedi nota 24), pp. 19-20.

32 Gianandrea, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 2), p. 68.

33 P. Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze 1929, p. 6.

34 P. Toesca, ad vocem *Giotto di Bondone*, in *Enciclopedia Italiana*, XVII, Roma 1933, pp. 211-219 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone_%28Enciclopedia-Italiana%29/) [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]); Id., *Giotto*, Torino 1941; Id., *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 442-499. Sull'importante contributo di Toesca all'*Enciclopedia Italiana*, di cui fu direttore della sezione di Arte medievale e moderna dal 1929 al 1937: G. Ragionieri, *Pietro Toesca nell'Enciclopedia Italiana*, «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, numero speciale: *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, pp. 485-488; M. Durst, R. Notarianni, S. Camerini, *Pietro Toesca e l'Enciclopedia Italiana*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2), pp. 127-165; S. Ventra, *Armato di penna rossa: Pietro Toesca e le indicazioni di metodo agli autori delle voci dell'Enciclopedia Italiana*, in *Pietro Toesca a Roma*, cit. (vedi nota 2), pp. 313-327.

prensione, ovvero i pregiudizi di carattere estetico, dovuti ad abitudini visive che portano a prediligere una rappresentazione di tipo naturalistico: «Siete abituati dall'osservazione vostra d'ogni giorno, dagli stessi studi scientifici, e perfino dalle riproduzioni fotografiche e cinematografiche, a vedere il mondo fisico in certa maniera»<sup>35</sup>. Tali pregiudizi impediscono dunque di riconoscere il valore estetico dell'opera, relegandola a semplice testimonianza del passato. Tuttavia, c'è un altro modo di osservare il dipinto, attento a ciò che Giotto ha voluto esprimere, ovvero in primo luogo la presenza dei personaggi che inscenano il «'dramma'»<sup>36</sup>. Un naturalismo di carattere più descrittivo e «fotografico» vanificherebbe il movente profondo dell'artista. Dunque, «tutto ciò che da principio ci poteva sembrare difettivo, ora lo intendiamo come necessario per raggiungere il suo scopo»<sup>37</sup>.

Dopo aver evidenziato simili componenti anche nell'affresco assiate della *Predica agli uccelli*, Toesca, per bocca del suo alter ego liceale, sintetizza in che cosa consista il «saper vedere un'opera d'arte» esemplificato davanti agli affreschi di Giotto: prima di tutto nell'esaminarne le qualità formali senza preconcetti estetici, infatti, soltanto «accettandone la forma, quale essa sia», attraverso cui l'opera «mira al suo scopo», che è sempre quello di «rivelarci un che di superiore, che ci trasporti fuori dell'ordinario», si potrà giungere al suo «intimo, sentirlo e comprenderlo»<sup>38</sup>. Anche nel coevo passaggio dedicato alla *Resurrezione di Lazzaro* nella *Pittura fiorentina del Trecento*, Toesca dichiarava: «Così vedute, come è necessario per comprenderle, le opere in cui si può riconoscere l'arte di Giotto, formate di getto, sono rette soltanto dalla ragione interna del proprio intento, del proprio essere; e per se stesse si spiegano». Non a torto si può scorgere dietro questo superamento di un'estetica normativa su basi naturalistiche, ancora condivisa da Adolfo Venturi<sup>39</sup>, l'esempio degli storici dell'arte viennesi, in particolare Franz Wickhoff e soprattutto Alois Riegl, la cui importanza per Toesca era già messa in luce da Longhi nell'*Omaggio* prima menzionato e approfondita da Enrico Castelnuovo nella fondamentale premessa alla riedizione di *La pittura e la miniatura nella Lombardia* nel 1966<sup>40</sup>.

35 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 213, dove prosegue: «Ed ecco l'affresco di Giotto: *La Resurrezione di Lazzaro*. Dov'è quella profondità di spazio, della quale il nostro sguardo suole compiacersi, e che nelle nostre passeggiate abbiamo fissata tante volte sulle lastre fotografiche? e quell'aria che sugli spazi colora il cielo? Qui, il cielo non è che una superficie unita, di azzurro, senza profondità, e senz'aria. Dov'è quella vivezza di luce che dà rilievo alle cose? Qui, le figure non proiettano nemmeno ombre sul terreno. E dove la varietà degli aspetti che ci attrae verso ogni cosa di natura? Il rialzo sullo sfondo è quasi un'indicazione astratta di una roccia».

36 Ivi, p. 214.

37 Ivi, p. 215.

38 Ivi, p. 216.

39 M. Andaloro, «*Sembrano due grandi petali di rosa*». *Adolfo Venturi e "il più bel frammento greco" in Santa Maria Antiqua al Foro Romano*, in *Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 25), pp. 245-254, in particolare pp. 250-251; F. Gandolfo, *Gli allievi medievisti*, Ivi, pp. 93-99, in particolare p. 94. Sui rapporti con l'evoluzionismo delle scienze naturali: P. Sanvito, *Verso una biografia intellettuale di Venturi. Il rapporto con le esperienze europee di Raimond Van Marle e la teoria della visibilità*, Ivi, pp. 165-177, in particolare pp. 165-167.

40 Longhi, *Omaggio*, cit. (vedi nota 4), p. 246; Castelnuovo, *Introduzione*, cit. (vedi nota 30), p. 238. Utili sono anche le osservazioni di S. Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl: vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Milano 2006, pp. 93-97.

In una nota al testo di una delle prime pagine de *Il Medioevo*, uscite in dispensa nel 1913<sup>41</sup>, Toesca alludeva esplicitamente alla teoria del *Kunstwollen* di Riegl, tradotto come «intenti estetici», a proposito della necessità di superare la considerazione dell'arte tardoantica e altomedievale quale esempio di «decadenza»<sup>42</sup>. Non va tuttavia ridotta la posizione dello studioso italiano a una semplice ripresa delle riflessioni di Riegl. Infatti, il tema della valorizzazione di qualunque espressione artistica come risultato di una peculiare aspirazione umana storicamente determinata, con la conseguente avversione nei confronti di una visione progressiva ed evolucionistica della storia dell'arte, è intimamente sentito da Toesca fin dai *Precetti d'arte*<sup>43</sup>. Proprio a proposito di Giotto già in quel testo si affermava ad esempio «di dubitare che queste pretese imperfezioni abbiano avuto altre ragioni che non fosse l'inerzia della materia ad essere vivificata, e che costituiscano piuttosto qualche cosa di necessario, di inconsciamente voluto dall'artista per ottenere ciò ch'egli bramava»<sup>44</sup>, chiedendosi: «Il paesaggio appena abbozzato, il modellare massiccio, la mancanza di finitezza, sono dunque “imperfezioni” nell'arte di Giotto o non piuttosto condizioni necessarie per produrre l'effetto ch'egli bramava?»<sup>45</sup>, concludendo che «nell'arte di Giotto abbiamo osservato quanta importanza aveva l'essenzialità, l'efficacia espressiva dei movimenti: indi derivarono per necessità le “imperfezioni”, le lacune nel disegno e nel colore»<sup>46</sup>. Pertanto, il *Kunstwollen* riegliano appare piuttosto rafforzare e rendere più solidamente strutturate alcune convinzioni già maturate in precedenza, espresse anche nella recensione del 1904 all'*Irrazionale nella Letteratura* di Giuseppe Fraccaroli<sup>47</sup>. Indice

41 Vedi nota 2.

42 «Il concetto di “decadenza” che ordinariamente va unito ai giudizi sull'arte dell'estrema età imperiale romana e del principio del Medioevo fu ingegnosamente oppugnato da A. Riegl (*Die spätromische Kunst-Industrie*, Vienna, 1901, 48 segg.) cercando appunto di dimostrare che quell'arte si proponeva degli intenti nuovi, e perciò non decadde, ma si trasformò. In ugual punto di vista dovrebbe sempre porsi lo storico, così da osservare le innumerevoli variazioni dell'arte, attraverso i secoli, non già a paragone di forme artistiche ch'egli prediliga, bensì con la convinzione che quelle variazioni abbiano corrisposto al variare degli intenti estetici: ed è opera e virtù di critica il determinare quelli intenti, ritrovando per essi la vera significazione e il pieno valore di opere d'arte anche remotissime, e prima mute a noi» (Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. [vedi nota 2], p. 15, nota 3). La prima lezione del corso romano dell'anno 1927-1928 affrontò proprio il tema della «supposta progressione o decadenza nell'arte» (Gianandrea, *Pietro Toesca*, cit. [vedi nota 8], p. 72, nota 37).

43 Aldi, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 24), pp. 161-164.

44 Toesca, *Precetti*, cit. (vedi nota 24), p. 14.

45 Ivi, p. 20.

46 Ivi, pp. 102-103. Tali affermazioni rispondono alla cosiddetta «legge del compenso» riscontrata dal giovane Toesca (Ivi, pp. 101-102) alla base del processo creativo dell'artista e della variazione della sensibilità umana, che ne costituisce la materia prima (Aldi, *Pietro Toesca*, cit. [vedi nota 24], pp. 165-167).

47 «Bandita da tempo un'estetica formata su principi aprioristici, la ricerca storica ha ricondotto gli studi delle arti figurative all'esame oggettivo delle opere d'arte: è la prima base per ritrovare le leggi che nel corso del tempo hanno regolato l'apparire in diverse forme, più che l'evoluzione, dell'arte, per ricostituire la storia delle variazioni della sensibilità umana dinanzi al mondo delle forme, per giungere ad una vera estetica storica» (P. Toesca, recensione a G. Fraccaroli, *L'Irrazionale nella Letteratura*, Torino 1903, “L'Arte”, VII, 1904, p. 207). Toesca allude brevemente a *Die spätromische Kunst-Industrie* già nel 1905: Id., recensione

della libera appropriazione di questo concetto da parte di Toesca è il suo utilizzo come supporto per una critica storicamente fondata<sup>48</sup> e la sua interpretazione in senso individuale nel caso di Giotto, lontana dal carattere sovraperonale che sembra avere il *Kunstwollen* nell'originaria elaborazione di Riegl<sup>49</sup>. In questo senso, andrà naturalmente tenuto conto dell'*Estetica* di Benedetto Croce (1902), ricordata da Toesca per «l'importanza del criterio storico per la comprensione dell'arte del passato»<sup>50</sup>, e più puntualmente richiamata a piè della medesima pagina de *Il Medioevo* poco sopra della nota prima menzionata<sup>51</sup> riguardo al bisogno «di immedesimarci nello stile di quelle espressioni, di ritrovare il medesimo punto di vista nel quale stava l'artefice che le creò»<sup>52</sup> per comprendere il valore artistico di opere lontane dalle proprie personali preferenze estetiche, che, per Toesca, rimanevano comunque di stampo classicista, come egli stesso rivelava alla pagina subito precedente<sup>53</sup>.

a J. Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler, III: Ursprung und Sieg der altbyz. Kunst*, Wien 1903, "Rivista Storica Italiana", XXII, 1905, pp. 309-313, in particolare p. 310, nota 2.

48 «Nondimeno, non si può eliminare dai giudizi critici il concetto di "decadenza": il quale, per esempio, si impone a chi osservi quelle età del Medioevo in cui le facoltà creative dell'artista restano del tutto inerti, e l'arte si restringe ad una ripetizione stereotipa di tipi iconografici che, allontanandosi, dalle forme originarie, perdono sempre più il loro valore di espressione. Né quel procedimento critico esclude gli apprezzamenti sul diverso valore delle opere d'arte, li costituisce anzi su un fondamento più sicuro, fornendo il mezzo per giudicare in quale grado le opere d'arte (ossia le espressioni estetiche) raggiungano i propri intenti» (Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. [vedi nota 2], p. 15, nota 3).

49 Gianandrea, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 8), p. 65. Sul concetto di *Kunstwollen*, emerso, come noto, in *Stilfragen* (Berlin 1893) e soprattutto in *Die spatrömische Kunst-Industrie* (Wien 1901), più di recente, senza alcuna pretesa di esaustività: G.C. Sciolla, *Die Methode der Kunstgeschichte. Riflessioni sul metodo della storia artistica di Riegl, Strzygowski, Tietze e Dvořák*, in Id., *Argomenti Viennesi*, Torino 1993, pp. 73-130, in particolare p. 106; Id., *La critica d'arte del Novecento* [1995], Novara 2006, pp. 13-22, 39-41 (con bibliografia precedente); G.L. Tusini, *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bologna 2005, pp. 32-34; Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte*, cit. (vedi nota 40), pp. 74-75; E. Lachnit, *La Scuola di Vienna all'epoca di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 25), pp. 159-163, in particolare p. 161. Sui rapporti con l'ambiente italiano: G.C. Sciolla, *La «Scuola di Vienna» e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, atti del convegno (Vienna, 4-10 settembre 1983), a cura di H. Fillitz e M. Pippal, I, *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Wien 1984, pp. 65-81, ora in Id., *Argomenti Viennesi*, cit. (vedi *supra*), pp. 9-39; Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte*, cit. (vedi nota 40), pp. 91-181.

50 Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. (vedi nota 2), p. 4. Sulla posizione di grande autonomia da parte di Toesca nei confronti di Croce: Castelnovo, *Introduzione*, cit. (vedi nota 30), p. 237; Aldi, *Istituzione*, cit. (vedi nota 4), p. 115; Romano, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 1), p. 16 e nota 29; Aldi, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 24), p. 166, nota 68; Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte*, cit. (vedi nota 40), pp. 94-97; Ruffini, *Sul metodo*, cit. (vedi nota 4), pp. 120-122.

51 Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. (vedi nota 2), p. 15, nota 2.

52 Ivi, p. 14.

53 «A noi che nell'arte classica dell'età imperiale romana troviamo una rispondenza quasi perfetta colla nostra attuale coscienza estetica, è ovvio il giudicare essere segno di una crescente decadenza un tale trasmutarsi che condusse l'arte ad opere tanto aliene dall'animo nostro. Ma quel sentimento di simpatia che tiene desta la nostra attenzione verso ogni espressione estetica deve sospendere un giudizio troppo precipitoso, mentre la riflessione e lo studio di immedesimarci nello stile di quelle espressioni, di ritrovare il medesimo punto di vista nel quale stava l'artefice che le creò, dischiuderanno in opere a prima aspetto tanto lontane da noi dei concetti nuovi, espressi talvolta in modo perfetto perché in piena rispondenza con lo spirito delle età passate» (Ivi, pp. 13-14).

A questo punto, il docente si pone la questione di ciò che oggi si chiamerebbero la formazione e il percorso artistico di Giotto: «ma, a questo punto, sorgono spontanee in voi molte domande: chi era Giotto? E che cosa sappiamo di lui? come era riuscito a operare così? cioè: chi gli fu maestro? e quali furono le sue opere? non si può conoscerlo in qualche suo lavoro primitivo, che lo mostri ancora incerto, come un giovane che si forma? e poi, in altre opere che a mano a mano lo rivelino in altri aspetti? cioè: non si può vedere quali vicende la sua arte abbia avute? Sono tutte domande, queste, che appartengono alla ricerca storica»<sup>54</sup>, ovvero l'indagine storico-artistica vera e propria. Toesca ci tiene a precisare che l'attenzione non debba concentrarsi tanto sulle notizie biografiche quanto sulle vicende stilistiche<sup>55</sup>. In questa sottolineatura si nota la piena adesione a un modo di affrontare la personalità di un artista sulla base degli sviluppi del suo stile riscontrabili nelle opere che si era progressivamente andato affermando dal secondo decennio del Novecento e soprattutto negli anni Venti anche grazie alla generazione più giovane di storici dell'arte maggiormente sensibili all'estetica crociana e alle suggestioni della «pura visibilità», come Roberto Longhi e Lionello Venturi. Lo stesso Adolfo Venturi, la cui prima attività era stata caratterizzata da un grande interesse nei confronti della ricerca di documenti d'archivio, tipico del clima positivista di fine Ottocento, di cui aveva risentito anche la formazione di Toesca, mostrava di partecipare a questa svolta nei volumi della *Storia dell'arte italiana* relativi al Quattrocento usciti nel terzo decennio del secolo<sup>56</sup>.

L'insegnante non intende soffermarsi neanche sulle questioni storiografiche che concernono più specificamente lo stile di Giotto, in quanto il suo uditorio non avrebbe una preparazione adeguata. Infatti, sarebbe necessaria «una risposta fondata sull'in-

<sup>54</sup> Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), pp. 216-217.

<sup>55</sup> «Se alcune, per avere una risposta, non richiedono che si conosca l'arte di Giotto, come son quelle sulle notizie esteriori intorno al pittore (quando egli sia nato, di chi fosse figliolo ecc.), altre, invece, vogliono una risposta fondata sull'intima conoscenza di quell'arte: e sono le più importanti perché riguardano la vita interiore dell'artista, cioè la storia della sua arte. Alle prime domande posso rispondere in poche parole perché, purtroppo, le notizie biografiche su Giotto sono assai scarse, e perché non voglio affatto che voi diate loro tanta importanza da credere che in esse consista la Storia dell'Arte. [...] Le altre domande, che ci siamo fatte, ci introducono assai più nel vivo della Storia dell'Arte, dove ci sono ancora tante oscurità e tanti problemi» (Ivi, p. 217).

<sup>56</sup> C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia e complementi* (1948), Firenze 1990, pp. 34-37; Sanvito, *Verso una biografia*, cit. (vedi nota 39), pp. 171-174. Va tuttavia ricordata l'affermazione di Toesca nella breve autobiografia in terza persona inviata a Longhi in vista della stesura dell'*Omaggio* di aver sempre operato «fuor d'ogni canone, sia della cosiddetta "pura visibilità" – scolastico strumento –, sia di preconcetti generici di colore storico, o sociale, o stentatamente filosofico» (lettera di Pietro Toesca a Roberto Longhi, 30 maggio 1950, citata in Barbolani di Montauto, *Toesca*, cit. [vedi nota 4], p. 35; Longhi, *Omaggio*, cit. [vedi nota 4], p. 247). Del resto, un simile approccio all'individualità dell'artista, con un richiamo significativo all'*Estetica* di Croce, è dato riscontrare già in alcuni appunti preliminari del corso tenuto all'Università di Torino nell'anno 1912-1913: «Ogni individuo imprime ne' suoi atti un'impronta speciale. Ogni individuo sente ed esprime in modo individuale. Variano le espressioni estetiche come le espressioni più banali della vita. Vedi le dottrine di Benedetto Croce. L'opera d'arte reca perciò l'impronta del suo artefice, derivata dalle sensazioni dell'artista e del modo con cui esse furono elaborate. Così si forma il cosiddetto *stile*» (citato in Aldi, *Istituzione*, cit. [vedi nota 4], p. 115).

tima conoscenza di quell'arte»<sup>57</sup>, ottenuta solo dopo «aver osservato più e più volte le maggiori opere di Giotto, e non nelle fotografie ma negli originali»<sup>58</sup>. Pare qui riecheggiare il celebre motto «prima 'conoscitori', poi storici», che Toesca ricordava di aver pronunciato al termine della prolusione al suo primo corso presso l'Università di Torino (anno accademico 1907-1908) nella nota biografica inviata a Longhi in vista dell'*Omaggio* del 1950<sup>59</sup>.

L'insegnante dichiara di volersi piuttosto occupare di «questioni storiche più generali»<sup>60</sup>, sfruttando le conoscenze più avanzate dei suoi studenti nell'ambito della letteratura italiana. Allude quindi a un parallelo tra Dante e Giotto, riprendendo un tema caro al Toesca dei *Precetti d'arte*<sup>61</sup>, per poi però tornare a concentrarsi sul pittore, ribadendo la lettura della sua opera precedentemente esposta<sup>62</sup>. In realtà, Toesca non resiste a tracciare almeno brevemente la vicenda dell'arte di Giotto, dalla formazione presso Cimabue, a contatto con le «concordi forze che allora trascorrevano nell'arte nostra»<sup>63</sup>, argomento del ricordato corso romano del 1928-1929, agli esordi da riconoscere con decisione negli affreschi della chiesa superiore di Assisi, contro i «discordi pareri» di parte della critica, all'accrescimento delle potenzialità pittoriche ed espressive delle opere successive, nelle quali non vengono però mai meno le «qualità più particolari» già visibili nei dipinti assisiati. A motivare questo «continuo e vitale variare» è sempre «la volontà dell'artista di esprimere un proprio mondo interiore». Si tratta del canovaccio della ben più distesa trattazione del percorso di Giotto nella *Pittura fiorentina del Trecento* e, più tardi, nella voce del 1933, nella monografia del 1941 e all'interno del volume sul *Trecento*<sup>64</sup>. Anche in quei testi la comprensione delle qualità

57 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 217.

58 Ivi, p. 218.

59 Barbolani di Montauto, *Toesca*, cit. (vedi nota 4), p. 35. Così l'avrebbe poi ripreso Longhi (*Omaggio*, cit. [vedi nota 4], pp. 243-244, 247): «a me che, sedicenne, l'ascoltavo, risuonano ancora alla memoria certe parole conclusive della Sua prolusione: "prima conoscitori, poi storici", il cui senso mi fu sempre chiaro dal magistero specialisticamente acerrimo del Toesca e della Sua grande attività successiva. [...] "prima conoscitori, poi storici"; un "prima" e un "poi" quasi costantemente fusi nel vasto disegno della "Storia"». Sull'origine morelliana di questo detto: G. Previtali, *A propos de Morelli*, "Revue de l'art", 42, 1978, pp. 27-31, in particolare p. 30 e nota 29.

60 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 218.

61 Id., *Precetti*, cit. (vedi nota 24), pp. 17-22; Vargas, *L'Omaggio*, cit. (vedi nota 4), pp. 15-18.

62 «Giotto [...] nelle proprie opere non seguì una guida esteriore, nemmeno la 'natura', ma tutto formò del proprio intimo piegando al proprio fine ogni cosa, anche l'osservazione del vero» (Toesca, *Una lezione*, cit. [vedi nota 3], p. 218).

63 Ivi, p. 219.

64 Toesca, *La pittura*, cit. (vedi nota 33), pp. 5-40; Id., ad vocem *Giotto*, cit. (vedi nota 34); Id., *Giotto*, cit. (vedi nota 34), pp. 9-107; Id., *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, cit. (vedi nota 34), pp. 442-499. Per un resoconto complessivo ancora validissimo del percorso di Giotto e delle problematiche affrontate dalla critica fino a tutto il Novecento: *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 giugno-30 settembre 2000), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000; M. Boskovits, ad vocem *Giotto di Bondone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 2001, pp. 401-423 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone_(Dizionario-Biografico)) [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]), a cui aggiungere almeno, per un aggiornamento bibliografico, S. Romano,

estetiche più alte dell'arte giottesca a partire dagli affreschi Scrovegni diventa la base per ripercorrere l'intera opera del maestro, individuandone le origini e seguendone lo sviluppo successivo<sup>65</sup>.

Terminata la lezione, Toesca si complimenta con il professore, che si scopre essere stato un suo allievo, per aver fondato «la conoscenza di Giotto sulla comprensione delle opere [...] lasciando in disparte ogni notizia storica superflua»<sup>66</sup>. La conoscenza dell'arte si rivela dunque come comprensione delle qualità stilistiche delle opere, fondamento necessario per ogni ricerca in ambito storico-artistico<sup>67</sup>.

Prima di concludere il mio contributo affrontando l'articolo del 1932, credo che sia qui opportuno discutere brevemente l'interpretazione che hanno recentemente proposto Manuela Gianandrea e soprattutto Marco Ruffini riguardo ai rapporti tra il «saper vedere» e «la ricerca storica» nell'approccio metodologico di Toesca<sup>68</sup>. Sintetizzando, i due studiosi hanno sostenuto che il primo elemento rivestirebbe una maggiore importanza nello studio dell'arte italiana a partire dalla fine del Duecento e da Giotto in avanti specialmente, ambito cronologico in cui lo storico di Pietra Ligure riconosceva la prevalenza dell'individualità dell'artista, mentre il secondo sarebbe preponderante per le indagini sull'arte medievale antecedente, le cui opere apparivano a Toesca come il risultato di «un'attività collettiva»<sup>69</sup>.

Tali considerazioni nascono in particolare da una delle affermazioni metodologiche di Toesca nella già menzionata *Introduzione a Il Medioevo*, dove si fa appunto discendere dal ruolo meno incisivo dell'individualità artistica prima della svolta del tardo XIII secolo «un metodo di ricerca e d'esposizione differente da quello richiesto negli altri periodi più recenti»<sup>70</sup>. In questi ultimi «il prevalere dell'opera individuale obbliga a ricostruire l'attività dei singoli artisti e le parziali azioni ch'essi esercitarono intorno

*La O di Giotto*, Milano 2008; *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 18 aprile-15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaud, Paris 2013; *Giotto, l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016), a cura di S. Romano e P. Petrarola, Milano 2015; A. Monciatti, «E ridusse al moderno». *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Spoleto 2018.

65 Valga per tutti questo efficace passo della voce Treccani: «negli affreschi dell'Arena di Padova, è qualità sovrana nella forma la forza di rappresentazione della profondità e delle masse, tutto riuscendo subordinato e rivolto all'impressione netta dei valori plastici; nell'intimo, che determina quella forma e ne è espresso, qualità sovrana è l'intuizione profonda dei moti psichici, in aspetti non accidentali eppure fermamente distinti; e sono qualità in tale reciproco temperamento che individuano G. fra tutti. Ora, quei caratteri affermandosi tutti, ma non così spiegatamente, in altri dipinti, ne attestano autore G. nel periodo in cui liberava la sua individualità nell'arte» (Toesca, ad vocem *Giotto*, cit. [vedi nota 34], p. 212).

66 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 220.

67 È qui ancora una volta riecheggiato l'approccio metodologico di Toesca – sintetizzato nel citato motto «Prima conoscitori, poi storici» –, che «muovendo dall'apprendimento della individualità delle opere ne ritrova attraverso le forme i nessi spirituali» (Barbolani di Montauto, *Toesca*, cit. [vedi nota 4], p. 35; Longhi, *Omaggio*, cit. [vedi nota 4], p. 243).

68 Gianandrea, ad vocem *Toesca, Pietro*, cit. (vedi nota 2); Ead., *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 8), pp. 65-68; Ruffini, *Sul metodo*, cit. (vedi nota 4), pp. 122-124.

69 Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. (vedi nota 2), p. 2.

70 *Ibidem*.

a sé, prima di ricomporre nelle sue linee generali lo svolgimento dell'arte, [...] nel periodo più antico è invece necessario di porre in vista soprattutto lo sviluppo generale dell'arte, se si vogliono osservare nella luce conveniente le singole opere, i cui caratteri risultarono quasi sempre dalle diffuse condizioni artistiche più che da qualità proprie del genio individuale»<sup>71</sup>.

Inoltre, per le medesime ragioni, nei secoli medievali la considerazione del contesto storico-culturale, «la storia della coltura», può offrire un contributo particolarmente significativo per dipanare «lo svolgersi di quella attività artistica collettiva»<sup>72</sup>. Queste aperture che oggi si direbbero interdisciplinari non escludono tuttavia che l'attenzione dello storico dell'arte debba essere volta a «indagare [...] le opere d'arte non soltanto nel loro significato storico ma anche, e soprattutto, nel loro particolare contenuto e valore estetico». Mi sembra che in questi passaggi così significativi Toesca non stia proponendo una diversa ponderazione del «saper vedere» e della «ricerca storica» tra l'arte medievale e l'arte moderna. Piuttosto, la «ricerca storica» avrà un obiettivo diverso tra le due macro-epoche, focalizzato sullo «sviluppo generale dell'arte» per l'età medievale e sull'«attività dei singoli artisti» per l'età moderna. Il «saper vedere», ovvero, come si è visto, la comprensione delle qualità estetiche delle opere, costituirà invece la base necessaria dell'approccio alle testimonianze artistiche di qualunque periodo<sup>73</sup>. Differente sarà inoltre tra i due momenti la valutazione dell'individualità dell'artista creatore, fondamentale a partire da Giotto e dal tardo Duecento, poco più che una variante interpretativa della tradizione figurativa e delle aspirazioni collettive durante il Medioevo<sup>74</sup>. Significativamen-

71 Ivi, pp. 2-3.

72 Ivi, p. 3.

73 Infatti, «le opere d'arte, anche quando sorgono da una elaborazione collettiva e quasi impersonale, sono prodotte di emozioni estetiche che esse vogliono esprimere e comunicare, né possono essere intese e giudicate se non si osservano in tale loro aspetto» (*Ibidem*). Anche a chiusura del volume, nel 1927, Toesca (Ivi, p. 1150) afferma che «ricomporre la storia dell'arte medioevale non è accumulare dati esteriori, e nemmeno adunare, quante più si possano, notizie di opere, sebbene questo sia necessario fondamento; è ricercare le cause che abbiano determinato il variare dello stile; né differisce dalla ricerca dei fattori dell'arte in altri periodi se non perché nel Medioevo la scarsa azione individuale dell'artista lasciò fluire più libere e più estese, fin dal remoto del tempo e dello spazio, correnti di idee e di forme». Analoghe osservazioni a questo proposito sono offerte in Gandolfo, *Gli allievi*, cit. (vedi nota 39), p. 94. Opportunamente Manuela Gianandrea (*Pietro Toesca*, cit. [vedi nota 8], pp. 66-67) riconosce che «quali che siano, pertanto l'epoca, il luogo, la materia dell'opera il ricercatore deve osservare prima di tutto lo stile, da considerarsi per Toesca ciò che esse hanno di più intrinseco e maggiormente rivelatore delle loro origini. Questa è la scelta di fondo della critica d'arte di Pietro Toesca, lo stile – la “speciale metodica” dello storico dell'arte».

74 «Nella individualità era appunto il contrasto maggiore tra Giotto e l'arte dintorno a lui. In questa, sebbene già andasse scindendosi per l'opera sempre più particolare di diversi artisti, dominava la tradizione, con suoi canoni impersonali, con suoi modi prestabiliti, accettati fino al segno di sopprimere ogni creazione individuale, o di ridurla a poco [...] tutta la storia dell'arte sta a dimostrare nella tradizione una costante su cui germogliano le forze individuali più vive, essa presenta dei lunghi periodi in cui l'annullarsi del potere creativo individuale non va a danno delle qualità delle opere, quando l'arte possiede già, senza bisogno di modificarlo ancora, un mezzo di espressione di un compiuto e immutabile ordine di sentimenti e di concetti così perfetto da doverlo accettare, non restando che di adoprarlo con intendimento. E nell'intendere, or più or meno, e portare a diverso grado la capacità di espressione delle forme tradizionali consiste allora soprattutto la differenza individuale tra i diversi artisti» (Toesca, *Giotto*, cit. [vedi nota 34], p. 112). La pittura bizantina è per Toesca sommo esempio di uno «stile

te la questione dell'individualità artistica fu argomento delle prime due lezioni di Toesca nel corso romano dell'anno accademico 1926-1927<sup>75</sup>, a ridosso del completamento de *Il Medioevo*, e fu particolarmente approfondita all'interno della monografia su Giotto nel 1941<sup>76</sup>. Nella voce probabilmente autobiografica dell'*Enciclopedia italiana* nel 1937 lo studioso definiva il suo metodo «soprattutto di ricerca dell'individualità»<sup>77</sup>.

«*Saper vedere*» uscì sugli «Annali della istruzione media» nel 1932. Lo scritto costituisce una sorta di formulazione teorica dei temi affrontati tre anni prima a partire dal caso esemplare di Giotto. L'intenzione immediata è ancora una volta didattica. Toesca si occupa dell'insufficiente cultura artistica del pubblico medio, individuandone una ragione nella pressoché completa assenza di una formazione scolastica a «saper vedere» le opere d'arte<sup>78</sup>. Un primo ostacolo è la scarsa attenzione al visibile, che è invece sviluppatissima nell'artista figurativo. Infatti, non si può «essere [...] indifferenti a quello che più interessa l'artista anche prima ch'egli crei la sua opera: a tutto il visibile; altrimenti, sarebbe facile restare indifferenti alla visibile forma dell'opera d'arte: alla forma, ch'è il mezzo di espressione e il tramite dell'intimo»<sup>79</sup>. Anche in questa considerazione della forma visibile come mezzo specifico di espressione dell'artista si può vedere con Sciolla una vicinanza a quella commistione di «pura visibilità» ed estetica crociana a cui si rifaceva la critica d'arte italiana dei primi decenni del Novecento<sup>80</sup>, sempre che, come detto, il riferimento a tali paradigmi di metodo vada inteso in senso non troppo stringente, secondo quell'atteggiamento empirico tipico di Toesca e da lui stesso rivendicato nella già menzionata nota biografica del 1950<sup>81</sup>. Dello stesso Croce, pur stimato, come si è visto, per il contributo al superamento dell'idea di progresso artistico, Toesca scriveva in una ben nota lettera del 1935 all'amico Bernard Berenson che aveva «guastato i cervelli» degli storici dell'arte»<sup>82</sup>.

Un ostacolo più grande va però superato per «saper vedere» le opere d'arte: è il pregiudizio naturalistico già affrontato in *Una lezione su Giotto*. Rievocando le sue

impersonale», che «mostra tutta la sua altezza, e anche la capacità d'interpretazioni diverse per finezza tecnica e per tono di emozione, trattato variamente dai diversi artefici pur senza uscire dai suoi limiti» (Ivi, p. 120).  
Sull'apprezzamento di Toesca per l'arte bizantina: M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, pp. 117-130; De Marchi, *Perché vale ancora la pena*, cit. (vedi nota 4), pp. 34-36. Sull'importanza di Giotto per Toesca quale figura cardine per l'avvento dell'individualità artistica alla fine del Medioevo: Gianandrea, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 8), p. 68.

75 Ivi, p. 72 nota 40.

76 Toesca, *Giotto*, cit. (vedi nota 34), pp. 111-120.

77 [P. Toesca], ad vocem *Pietro Toesca*, in *Enciclopedia Italiana*, XXXIII, Roma 1937, p. 965.

78 Id., «*Saper vedere*», cit. (vedi nota 3), p. 10.

79 Ivi, p. 11.

80 Sciolla, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 7), p. 113.

81 Vedi nota 56.

82 Lettera di Pietro Toesca a Bernard Berenson, 8 settembre 1935, citata in Aldi, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 24), p. 166, nota 68. Sul rapporto con Croce vedi nota 49. Per l'amicizia con Berenson: L. Lorizzo, *Pietro Toesca all'Università di Roma e il sodalizio con Bernard Berenson*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2), pp. 103-125; Barbolani di Montauto, *Toesca*, cit. (vedi nota 4), pp. 29-31.

prime visite ai musei da liceale tardottocentesco, in tempi in cui la Storia dell'arte non era ancora materia curricolare, Toesca ricorda la difficoltà nell'intendere quei dipinti più antichi che non corrispondevano all'orizzonte d'attesa di chi possedeva «una preparazione “artistica”, formatasi sul “vero” [...] insieme col senso, bisognò addestrare anche l'intelletto ad avvicinarsi alle opere d'arte»<sup>83</sup>. Una possibilità di dare ragione di opere che non rispettino il canone estetico naturalistico è il considerarle come i necessari stadi preparatori per la piena affermazione dei valori mimetici. Ovviamente Toesca rifiuta tale «concetto di “progresso” nelle arti del disegno», pur riconoscendo che «lungamente ha servito a ricomporre la storia, dagli esordi alle “età d'oro” e alla “decadenza”»<sup>84</sup>. Si è detto sopra che ancora Adolfo Venturi aveva sposato tale visione, tra l'altro collegandola all'evoluzionismo darwiniano<sup>85</sup>. Il difetto dell'idea di progresso artistico consiste nella svalutazione delle opere di maggiore qualità, che dovrebbero anzi essere le più indicate per formare alla comprensione dell'arte.

A titolo di esempio, Toesca presenta due celebri tavole degli Uffizi, l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano e la *Maestà di Santa Trinita* di Cimabue. Rispetto alla prima, l'autore invita a non confrontarla con il dipinto di medesimo soggetto di Masaccio a Berlino, ma piuttosto di cogliere il peculiare «modo di vedere» di Gentile, che crea un mondo figurativo da comprendere nelle sue specifiche componenti, le quali, nella loro diversità rispetto al canone naturalistico-classicista a cui si è più abituati e che porta a vedere nel Rinascimento l'apice dell'arte italiana, possono al contrario arricchire «la nostra facoltà di sentire, la nostra vita interiore»<sup>86</sup>. La *Maestà* di Cimabue, artista di cui Toesca aveva da poco redatto la voce relativa dell'*Enciclopedia Italiana*<sup>87</sup>, risponde invece allo scopo di esercitare «il fascino religioso d'ogni antica immagine sacra, immobile, simmetrica»<sup>88</sup>. In questo caso, infatti, l'opera non esprime tanto il «modo di vedere» e il mondo interiore di un singolo artista quanto le più vaste aspirazioni

83 Toesca, «*Saper vedere*», cit. (vedi nota 3), p. 12.

84 Ivi, p. 13.

85 Sanvito, *Verso una biografia*, cit. (vedi nota 39), pp. 166-167.

86 Toesca, «*Saper vedere*», cit. (vedi nota 3), p. 13. Nel «modo di vedere» si rende appunto manifesta l'individualità dell'artista: «Il modo di vedere di un pittore, in quanto è artista, non è quello di tutti, necessario soltanto ai pratici rapporti col mondo esteriore: in esso si concentra tutta l'individualità dell'artista. [...] non c'è altro mezzo di sentire e di comprendere l'arte di Giotto che intendere il modo di vedere che gli fu proprio, improntato nelle sue opere. Nell'artista, che ha da esprimersi in forme visibili, il modo di vedere risulta dal complesso di tutte le sue qualità spirituali; le quali condizionano a sé la visione, limitandola o sviluppandola in diverso senso, e ponendovi così un'impronta ch'è l'individualità stessa dell'artista. [...] Il modo di vedere dell'artista, intiera espressione della sua individualità, tutto ciò rivela nelle opere, in tratti visibili, [...] vi imprime le qualità originarie, e il loro modificarsi, le relazioni dell'artista con quanto lo circonda e la loro azione su di lui; [...] tutto l'essere dell'artista. Quanto i capolavori rivelano d'un tratto all'animo commosso, l'osservazione della loro forma, generata dal modo di vedere dell'artista, scopre nelle sue ragioni, nella sua storia, e può definire con certezza» (Id., *Giotto*, cit. [vedi nota 34], pp. 14-15). A confronto si possono richiamare le premesse metodologiche del corso torinese dell'anno 1912-1913 (vedi nota 56).

87 P. Toesca, ad vocem *Cimabue, Giovanni*, in *Enciclopedia Italiana*, X, Roma 1931, pp. 245-246 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cimabue\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cimabue_%28Enciclopedia-Italiana%29/)).

88 Toesca, «*Saper vedere*», cit. (vedi nota 3), p. 14.

della società contemporanea che si riconosceva nella tradizione figurativa bizantina di cui Cimabue si fa interprete, dimostrandosi in quest'aspetto ultimo autentico artista medievale italiano secondo la periodizzazione di Toesca<sup>89</sup>.

L'autore tira quindi le somme della sua trattazione: è necessario formare i giovani a osservare le opere d'arte come «realtà creata dall'artista», non dipendenti dalle comuni abitudini visive. Questa realtà può essere compresa solo attraverso la forma, imprescindibile mezzo visibile che permette di cogliere il contenuto espressivo. A questo scopo è indispensabile accogliere la diversità formale delle opere, senza rimanere bloccati in personali pregiudizi estetici. Solo così la vita spirituale di ciascuno potrà arricchirsi attraverso la varietà dell'arte<sup>90</sup>. Il «saper vedere» costituisce per Toesca il fondamento ineludibile «della critica e della storia dell'arte», cioè del giudizio di valore sullo stile delle opere d'arte, unione di forma visibile e vita interiore comunicata per mezzo di quella forma, e dell'indagine sulle origini e gli esiti delle diverse espressioni stilistiche<sup>91</sup>. Sono questi i «bastioni di difesa» metodologici saldamente eretti dallo studioso, per usare l'efficace metafora di Romano riferita ai due volumi della *Storia dell'arte italiana*<sup>92</sup>.

89 Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. (vedi nota 2), pp. 1003-1013; Id., *La pittura*, cit. (vedi nota 33), pp. 8-13; Id., *GiOTTO*, cit. (vedi nota 34), pp. 122-124.

90 «Queste, e altre opere, pur diversissime tra loro, che abbiano la stessa altezza d'arte [...] dovrebbero essere presentate, anche prima di ogni notizia storica esterna, all'intelligenza dei giovani per addestrarla a vedere, a trovare nell'arte non un riflesso della nostra quotidiana sensibilità ma una realtà creata dall'artista con gli elementi adatti per ch'essa sussista e s'imponga: una realtà indecifrabile se non se ne scopra l'intima essenza, sempre facile a ritrovare, quando non si riveli da sé senza ostacolo alcuno, attraverso la forma, ch'è varia e diversa a seconda del diverso intimo delle creazioni dell'arte. Saper vedere nell'arte richiede che il senso sia educato a osservare, a contemplare ogni aspetto visibile onde l'opera d'arte può essere formata; ma richiede anche che l'intelletto sia pronto ad accettare l'opera d'arte quale è nei suoi dati sensibili, se pur disformi dai nostri consueti, e attraverso quelli, cioè mediante la forma – solo mezzo di sua espressione – a penetrarne l'intimo. Così vedute, le opere d'arte che prima potevano sembrare cose rimorte, non soltanto manifestano il loro essere eterno ma possono rivelare dei modi nuovi del senso e della mente onde si accresca la nostra vita spirituale: possono rivelarsi capolavori» (Id., «*Saper vedere*», cit. [vedi nota 3], p. 14).

91 «Avviato codesto addestramento [...] è facile giungere, con fondata coscienza, alla critica e alla storia dell'arte. Sapendo vedere in quel modo, si può criticamente giudicare le opere d'arte nelle loro relazioni tra forma e spirito, cioè nello stile; si può ricercarne le origini e le conseguenze, costruendo non di fatti esteriori ma dei più intrinseci la storia dell'arte» (Ivi, pp. 14-15).

92 G. Romano, *Studi sul paesaggio: storia e immagini* [1978], Torino 1991<sup>2</sup>, p. XXXV.

# FONTI



SANTAFEDE, COBERGHER, LAURETI, CAMBIASO, MUZIANO E ALTRI MAESTRI  
IN ALCUNE PAGINE DIMENTICATE DELLE *NEAPOLITANAE HISTORIAE* DI  
GIULIO CESARE CAPACCIO\*

Stefano De Mieri

È stato soprattutto grazie agli studi di Pierluigi Leone de Castris che fra gli storici dell'arte impegnati sul contesto partenopeo è maturata la consapevolezza che gli scritti di Giulio Cesare Capaccio costituiscano la fonte più preziosa per riscontrare la «traccia [...] del dibattito sullo stato locale delle arti, il mercato, il collezionismo, la forma e i caratteri» della Napoli a cavallo fra il Cinque e il Seicento<sup>1</sup>. Nessun altro contemporaneo, infatti, se si escludono Cesare d'Engenio Caracciolo e Francesco de Pietri – e comunque non con pari intensità – ci trasmette altrettante informazioni su alcuni dei protagonisti delle vicende artistiche della capitale vicereale di quel tempo, come pure sulle maggiori raccolte e su taluni siti monumentali, non solo dell'antichità classica.

Nato a Campagna (SA) nel 1552, e formatosi negli studi giuridici, oltre che sull'erudizione antiquaria, tra Napoli e Bologna, Capaccio visse per lo più nella capitale del vicereame, ricoprendovi cariche pubbliche rilevanti, come quelle della provveditoria dei grani e degli oli (1593) e di segretario della città dal 1602<sup>2</sup>. Nel 1611 fu tra i fondatori dell'Accademia degli Oziosi, mentre dal 1613 al 1614 fu costretto all'esilio in seguito ad accuse di concussione al figlio Luigi. Rientrato a Napoli, egli non riuscì a recuperare il suo ufficio, né i beni confiscati. Dal 1616 al 1623 soggiornò a Urbino, dove ebbe l'incarico di bibliotecario ducale presso Francesco Maria II della Rovere, e una volta ritornato in patria, senza riacquisire l'agiatezza dei primi anni del secolo, continuò a dare alle stampe testi di considerevole impegno. Qui si spense nel 1634<sup>3</sup>.

\* Per facilitare la lettura, nelle trascrizioni dei documenti e dei testi a stampa si è scelto di normalizzare la punteggiatura e l'uso delle maiuscole e degli accenti; le abbreviazioni sono state sciolte, salvo che nelle fonti in latino.

1 P. Leone de Castris, *Giulio Cesare Capaccio e l'arte a Napoli fra Cinque e Seicento*, "Letteratura & Arte", 3, 2005, p. 117. Insieme ad altri contributi in seguito citati sono fondamentali le riflessioni su Capaccio dello stesso autore in *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 12-14, 16, 21; *Collezionismo nella Napoli del Cinquecento*, in *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento*, Palermo 1993, pp. 57-93, e *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 12-14, 16-18, 20.

2 Per la biografia del Capaccio si rinvia principalmente a F. Cubicciotti, *Vita di Giulio Cesare Capaccio con l'esposizione delle sue opere*, Campagna 1898; S. Nigro, ad vocem *Capaccio, Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 374-380, e allo scritto di F. Strazzullo, *L'accademico tranquillo*, pubblicato in apertura della riedizione de *Il Forastiero*, a cura dello stesso studioso, Sorrento-Napoli 1993, riproposto con il titolo *Giulio Cesare Capaccio descrittore di Napoli nel primo Seicento*, "Atti della Accademia Pontaniana", n.s., XLIII, 1994, pp. 339-352.

3 Vedi la bibliografia citata nella nota precedente.

È stato giustamente osservato come «al nostro autore non sia stato riservato un interesse pari a quello dimostrato ad altri “poligrafi” della Repubblica delle Lettere del XVI secolo», avendo la critica «per lo più circoscritto la sua attività entro i limiti di un circostanziato genere letterario»<sup>4</sup>. Eppure, a partire dal XVII secolo, non sono mancati gli apprezzamenti per la sua produzione, sviluppatasi in molteplici campi – da quello letterario all’oratoria sacra, dall’euristica delle imprese ai libretti festivi, dall’antiquaria alla storia –. Al riguardo, basti considerare i giudizi lusinghieri di alcuni autori seicenteschi, tra i quali l’abate Girolamo Ghilini, che su di lui poteva osservare: «Iodasi estremamente l’eccellenza dell’ingegno suo in tutte le parti maraviglioso e vivace»<sup>5</sup>.

In anni recenti, alle importanti ricerche su alcuni aspetti specifici della diramata ricerca “capacciana”<sup>6</sup> si sono aggiunti i numerosi studi di Daniela Caracciolo, che all’erudito ha dedicato pure un volume, stampato nel 2016, nel quale l’autrice perviene a «una più attenta valutazione dei legami da lui esibiti con il mondo delle arti». La studiosa difatti sostiene che «Capaccio dimostra in più occasioni un’estensione nel loro dominio; ma questa si risolve per lo più in semplici inserti, per nulla avvicinati all’elaborazione autonoma o sistematica di qualche teoria, connessi piuttosto a un sistema di giudizi e considerazioni letterarie offerti da un intellettuale ben conscio della sua funzione e ruolo sociale»<sup>7</sup>.

4 D. Caracciolo, «Regal pensier con saggia penna in carte». *Giulio Cesare Capaccio tra arte e letteratura*, Lucca 2016, p. 16.

5 G. Ghilini, *Teatro d’huomini letterati*, Milano, per Giovan Battista Cerri et Carlo Ferrandi, 1633, pp. 254-255; ed. Venetia, per li Guerigli, 1647, pp. 132-133. Tra gli autori più antichi, inoltre, cfr. L. Crasso, *Elogii d’huomini letterati*, Venetia, per Combi et La Nouè, 1666, pp. 227-230; N. Toppi, *Biblioteca napoletana et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli e del Regno, delle famiglie, terre, città e religioni che sono nello stesso Regno, dalle loro origini per tutto l’anno 1678*, Napoli, appresso Antonio Bulifon, 1678, pp. 165-166; F. Soria, *Memorie storico-critiche degli storici napolitani*, Napoli, nella stamperia Simoniana, 1781, I, pp. 128-139; L. Giustiniani, *La biblioteca storica e topografica del Regno di Napoli*, Napoli, nella stamperia di Vincenzo Orsini, 1793, pp. 124-125; P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie, o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli, dalle colonie straniere insino a noi*, IV, Napoli, presso Vincenzo Flauto, 1785, pp. 189-195; A. Mazzarella da Cereto, *Giulio Cesare Capaccio, in Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli, ornata de’ loro rispettivi ritratti*, Napoli 1816, III, pp. n.n.; C. Minieri Riccio, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli 1844, pp. 72-73.

6 Si considerino, ad esempio, i seguenti scritti: *Giulio Cesare Capaccio e il suo Trattato delle imprese*, a cura di B. Iezzi, Napoli 1988; G. Iannella, *Gli Apologi con la giunta delle Dicerie Morali (1602)*, *Giulio Cesare Capaccio. Apologues illustrés oulet emblèmes?*, in *Le livre illustré italien au XVI<sup>e</sup> siècle. Textelimage*, atti del convegno (Parigi, 17-18 giugno 1994), a cura di M. Plaisance, Paris 1999, pp. 297-314; P. Novellino, *Il culto di Hebone: «enciclopedia» classica e visibilità contemporanea ne Il Forastiero di Giulio Cesare Capaccio*, “Res Publica Litterarum”, XXIV, 2001, pp. 106-136; D. Caruso, *Tacitismo e ragion di Stato nella riflessione politica di Giulio Cesare Capaccio, in Tacito e tacitismo in Italia da Machiavelli a Vico. Teoria e storia della ragion di Stato*, Napoli 2003, pp. 113-128; P. Novellino, *Uno stesso “genere” in due “stili”: Prediche quadragesimali e Selva de i concetti*, “Filologia e critica”, XXXII, 2006, pp. 231-260; A. Mauriello, *La Mergellina nella poesia napoletana del secondo Cinquecento*, “Rinascimento meridionale”, 2, 2011, pp. 157-170; É. Vigh, *Simbologia animale in Giulio Cesare Capaccio, iconologista-favolista*, “Rinascimento meridionale”, VII, 2016, pp. 93-113. Per la rivalutazione complessiva del Capaccio è stato fondamentale A. Quondam, *Dal Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Napoli*, V, 1, Napoli-Cava dei Tirreni 1972, pp. 368-372, 503-533; Id., *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari 1975, pp. 32-40, 187-225.

7 Caracciolo, «Regal pensier», cit. (vedi nota 4), pp. 17-18. Gli interventi dedicati all’argomento dalla studiosa, prima e dopo la pubblicazione del libro, sono i seguenti: *Le Neapolitanae Historiae di Giulio Cesare Capaccio*:

Capaccio fu senz'altro il letterato più sensibile alle questioni artistiche nell'ambito napoletano, come dichiarano alcune sue preziose lettere contenute nel *Secretario*, pubblicato per la prima volta nel 1589, e nell'*Epistolarum liber primus* del 1615, testi da cui emerge ad esempio la «natura originaria del suo ut pictura poësis, della sua convinta e continua affermazione del parallelismo sostanziale fra arte e letteratura», e dove il genere del ritratto diviene «la pietra di paragone del confronto e del parallelo accademico fra pittura e poesia»<sup>8</sup>. Nel *Forastiero*, una storia dialogata della città di Napoli scandita in dieci giornate, dato alle stampe nel 1634, si accenna persino a una polemica, sviluppatasi con ogni verosimiglianza nel corso dell'ottavo decennio del Cinquecento, che aveva visto contrapposti il «colorir delicato» di Giovan Bernardo Lama e il «chiaro oscuro con certa forza, ancor che alle volte ruvida [...] di Marco da Siena», vale a dire dei linguaggi espressi da due tra i principali pittori locali negli anni giovanili di Capaccio<sup>9</sup>.

Già in una celebre lettera contenuta nel *Secretario*, il futuro “accademico tranquillo”, con maggiore ampiezza, rivolgendosi al Lama aveva asserito: «So che l'havete con messer Marco da Siena, per che voi fate la pittura più vaga et egli si attacca a quei membroni senza sfumare il colore. Non so, che ne volete. Lasciatelo servire a suo modo, e voi servitevi al vostro. Basta che opriate ambedue il pennello, che a voi piaccia il delicato, lodatene la buona natura, che non può arrustichirsi»<sup>10</sup>.

sulla traccia di una vicenda editoriale olandese del XVIII secolo, “Kronos”, supplemento 3, 2007, pp. 151-204; *L'enciclopedia ittologica di Giulio Cesare Capaccio e i suoi rapporti con il collezionismo napoletano*, “Napoli nobilissima”, s. V, X, 2009, pp. 3-20; *Per una wunderkammer letteraria: Mergellina, la «fatica marittima» di Giulio Cesare Capaccio*, “Annali di critica d'arte”, 5, 2009, pp. 33-80; *Alcune note intorno alla Mergellina di Giulio Cesare Capaccio*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto*, atti del convegno (Lecce, 21-23 maggio 2007), a cura di B. Vetere, con la collaborazione di D. Caracciolo, Galatina 2009, pp. 231-246; *La festa, il santo, il Viceré. Proposta per uno studio sulle relazioni festive di Giulio Cesare Capaccio*, in *L'arte di studiare l'arte. Scritti degli amici di Regina Poso*, “Kronos”, 15, 2014, pp. 243-247; *Metamorfofi pescatorie: l'uso delle fonti in Giulio Cesare Capaccio*, “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione”, 12, 2015, pp. 89-107; *«The Images and Similitudes of Things»*. *The Symbolic Ars in the Works of Giulio Cesare Capaccio*, “Emblematica. Essays in Word and Image”, 2, 2018, pp. 221-246.

8 Leone de Castris, *Giulio Cesare Capaccio*, cit. (vedi nota 1), pp. 117-119.

9 Su queste personalità cfr. principalmente Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573*, cit. (vedi nota 1), pp. 185-232, 250-260; A. Zezza, *La data della Pietà dei cappuccini di Avellino e un riesame della cronologia di Silvestro Buono*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, atti del convegno (Siena-Napoli-Pisa, 1998-1999), a cura di F. Caglioti, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, s. IV, V, *Quaderni* 1-2, 2000, pp. 191-200; Id., *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003. Le citazioni sono prese da *Il Forastiero*, Napoli, per Giovan Domenico Roncagliolo, 1634, p. 4 (ed. cons. a cura di S. De Mieri e M. Toscano, in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2007).

10 G.C. Capaccio, *Il Secretario*, Roma, nella stamperia di Vincenzo Accolti, 1589, p. 187. Sulla questione cfr. in particolare Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573*, cit. (vedi nota 1), pp. 16-18; L. Gaeta, *L'idea di nobiltà nell'arte napoletana della seconda metà del Cinquecento. Il ruolo di Giulio Cesare Capaccio nell'educazione degli artisti e due casi di pittori aristocratici*, in *Arte y Nobleza. El Diletantismo artístico en la Edad Moderna*, a cura di R. González Ramos e J.M. Ruiz Carrasco, Córdoba 2019, pp. 296-297, 302. L'opposizione tra le due tendenze è stata ricondotta da Caracciolo («*Regal pensier*», cit. [vedi nota 4], pp. 61-63) alla «coesistenza di due linee poetiche antitetiche, una fondata su uno “stile corrente e piano”, l'altra su uno stile “ritenuto e grave”».

Ma il *Secretario* e l'*Epistolarum liber primus*, al di là dei numerosi spunti sugli interessi antiquari coltivati da Capaccio, di cui si legge nelle varie lettere indirizzate ad Agostino Bernalli, Luigi Macedonio, Adriano Spadafora e ad altri ancora, serbano anche prove aggiuntive dei rapporti intrattenuti dall'erudito con diversi artisti contemporanei, in particolare con Girolamo D'Auria, Fabrizio Santafede, Giulio Cesare Fontana e Giovan Andrea Magliulo (o Maglioli)<sup>11</sup>. Maestro, quest'ultimo, distintosi nei campi dell'oreficeria e dell'incisione e per la progettazione di altari e soffitti di chiese partenopee, destinatario di una lettera nella quale si discute di un'«impresa» allegorica ideata dallo storico in onore di Giovan Battista Crispo, «eletto della città di Napoli», che compare già nell'*editio princeps* del *Secretario*; Magliulo, inoltre, è menzionato nel trattato *Delle imprese* (1592) per una medaglia, ancora ignota, effigiante il viceré don Juan de Zúñiga, conte di Miranda<sup>12</sup>.

Non sono pochi i riferimenti agli artisti sparsi nei libri di Capaccio. L'attenzione rivolta alle arti, alquanto rara negli scritti meridionali di quel periodo, fa sì che nei suoi testi compaiano per la prima volta i nomi di pittori, scultori, argentieri, associati a opere, in buona parte scomparse, di cui raramente gli scrittori successivi avrebbero tenuto conto. Molte di tali notizie attengono all'esperienza diretta dell'autore, vale a dire ai rapporti stretti con tali personalità o alla conoscenza approfondita di certi contesti, come quello – lo si vedrà più avanti – della certosa di San Martino. Oltretutto, in più occasioni, lo stesso Capaccio allude al suo ruolo di consulente erudito per l'approntamento di imprese decorative, basti rammentare una delle lettere indirizzate all'ancora misterioso «abate De Vecchi»<sup>13</sup>, o il brano del *Forastiero* in cui il «cittadino» (e cioè lo stesso autore) afferma:

Io farò questa digressione, ché sono più fastoso di haver qualche cognitione dell'antichità che se sapessi qualsivoglia altra scienza, e mi par di haver da quella apparato più che da tanti libri c'ho letto, e forse molte difficoltà occorse leggendo (massime libri d'histoire) con l'istessa ho superate, e conosciuto quel che molti senza lei non han potuto penetrare, e nella dichiarazione di simboli mi ha servito, e nel far dell'imprese insegnato,

11 Le lettere in questione si trovano in Capaccio, *Il Secretario*, cit. (vedi nota 10), pp. 213, 222-223, 369-370, 378-379; la lettera al Santafede compare invece nelle edizioni successive, come quella del 1597, uscita a Venezia, presso Nicolò Moretti, pp. 228-229. L'*Epistolarum liber primus*, Neapoli, apud Ioannem Iacobum Carlinum, 1615, pp. 80-81, contiene invece un'importante lettera, indirizzata sempre al Santafede, in cui si discute di pezzi archeologici di proprietà dell'artista; si consideri il medesimo testo anche per i rapporti con Giulio Cesare Fontana (pp. 42-43). Le lettere al D'Auria sono state ampiamente commentate da L. Gaeta, in L. Gaeta, S. De Mieri, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all'Annunziata*, Galatina 2015, pp. 10-14.

12 S. De Mieri, in Gaeta, De Mieri, *Intagliatori*, cit. (vedi nota 11), pp. 113-114. Vedi anche Caracciolo, *Per una wunderkammer letteraria*, cit. (vedi nota 7), pp. 65-66; Ead., «Regal pensier», cit. (vedi nota 4), pp. 106, 219.

13 L. Gaeta, in Gaeta, De Mieri, *Intagliatori*, cit. (vedi nota 11), pp. 21-22. La lettera al De Vecchi è riportata in appendice anche da Caracciolo, «Regal pensier», cit. (vedi nota 4), pp. 222-223.

e negli adornamenti di pitture mi han fatto spiegatore d'infiniti capricci che poi sono stati dipinti in loggie, in camere, in vasi con lavoro degno di essere ammirato. Che cosa potrà mai sapere un che non sia versato nelle cose antiche?<sup>14</sup>

E che Capaccio rivestisse un ruolo rilevante di interlocutore con artisti di varia estrazione risulta confermato anche da alcune testimonianze documentarie, come quelle ad esempio fin qui trascurate che lo vedono in stretti rapporti con il romano Giovan Battista Cavagna, sia in qualità di pittore che di architetto<sup>15</sup>, o del modenese Giovan Battista Ferraro (o Ferrari)<sup>16</sup>, di Belisario Corenzio – al quale fornì il programma iconografico, elaborato in collaborazione con Marcantonio de' Cavalieri e con la consulenza di Giovan Battista Manso, degli affreschi perduti raffiguranti le *Gesta del Duca d'Alba*, realizzati nel palazzo vicereale per Antonio Álvarez de Toledo (1624-1629)<sup>17</sup> – e,

14 Capaccio, *Il Forastiero*, cit. (vedi nota 9), p. 66. Il passo è stato già segnalato da Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), p. 108.

15 Archivio Storico del Banco di Napoli (d'ora in poi ASBN), Spirito Santo, g.m. 19, 13 ottobre 1599: «A Claudio Blanditio ducati cinquantasette, tari 2.10 e per lui a Giovan Battista Cavagno dissero a compimento di ducati cento per lo prezzo, pittura et ogni altra spesa occorsa in una cona l'ha fatto, et mandato con lo misterio della Passione di Nostro Signore della Santissima Croce per ornamento de la sua cappella nella chiesa di Santa Maria dela Nova, che li altri ducati 42.2.10 l'ha ricevuto detto Cavagno da lui contanti in cinque partite per mano sua et di Giulio Cesare Capaccio» (G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, "Archivio storico per le province napoletane", n.s., V, 1919, p. 384); ASBN, Banco del Popolo, g.m. 34, 30 agosto 1602, p. 95: «A Giulio Cesare Capaccio ducati due et per lui a Giovan Battista Cavagna in conto del magistero, calce, pietre per l'accomodatura delli gradi del tribunale di Santo Lorenzo, ducati 2» (E. Nappi, *Notizie su architetti ed ingegneri contemporanei di Giovan Giacomo Conforto*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1990 p. 171, n. 25); ASBN, Banco del Popolo, g.m. 34, 27 settembre 1602, p. 326: «A Giulio Cesare Capaccio ducati diece et per lui a Giovan Battista Cavagna in conto della spesa che fa nel'accomodo del tribunale per ordine del signor reggente Castellet et per detto a Stefano Castagnola per altrettanti, ducati 10»; ASBN, Banco del Popolo, g.m. 34, 5 ottobre 1602, p. 399: «A Giulio Cesare Capaccio ducati sei et per lui a Giovan Battista Cavagna disse in conto del'accomodo che fa nel tribunale di Santo Lorenzo per ordine del signor reggente Castellet, ducati 6»; ASBN, Banco del Popolo, g.m. 34, 18 novembre 1602, p. 705: «A Giulio Cesare Capaccio ducati diece et per lui a Giovan Battista Cavagno disse in conto del'accomodo fa nel tribunale di Santo Lorenzo, ducati 10»; ASBN, Banco del Popolo, g.m. 36, 11 gennaio 1603, p. 46: «A Giulio Cesare Capaccio ducati tredici, tari 1 e grana 18 e per lui a Giovan Battista Cavagni disse sono a compimento di ducati 52, tari 4, grana 18 per le spese fatte per accomodo del tribunale di San Lorenzo per ordine del signor reggente Castellet e per detto a Cosmo Cavagna suo figlio, ducati 13.1.18». Per le ultime quattro polizze, e per un altro pagamento del 1601, relativo alla fornitura di piperni da parte di Scipione di Consa per la costruzione di «nove cisterne che si fanno per detta città a Porta Reale», cfr. A. Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni*, parte 1.1., *Artisti e artigiani A-L*, IX ed., in [www.fedoa.unina.it](http://www.fedoa.unina.it), 2021, ad vocem *Cavagna Giovan Battista*.

16 ASBN, Banco del Popolo, g.m. 26, 26 agosto 1600, p. 77: «A Giulio Cesare Capaccio ducati quattro et per lui a Giovan Battista Ferraro per le arme della città che have pintate nelle cisterne di Porta Reale, ducati 4» (Pinto, *Raccolta notizie*, cit. [vedi nota 15], ad vocem *Ferraro Giovan Battista*).

17 V. Pacelli, *Affreschi storici in Palazzo Reale*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Napoli 1984, pp. 158-160, 178-179; G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia Napoletana degli Oziosi: 1611-1645*, Napoli 2000, p. 222; M.V. Fontana, *Giovanni Balducci e il disegno: novità per il periodo fiorentino e una proposta per il Palazzo Reale a Napoli*, "Proporzioni", n.s., 11-12, 2010-2011, pp. 103-104; Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), p. 108. Sul problema cfr. pure Gaeta, *L'idea di nobiltà*, cit. (vedi nota 10), p. 296; S. De Mieri, *L'immagine di San Francesco di Paola nella Napoli della Controriforma*, in *La Calabria, il Mezzogiorno e l'Europa al tempo di San Francesco*, a cura di

ancora, dell'intagliatore Giovan Lorenzo Maresca (documentato dal 1592 al 1632), coinvolto nella realizzazione di "apparati" decorativi per la festa di San Giovanni del 1615<sup>18</sup>. Proprio alcune di queste manifestazioni, descritte a più riprese dal Capaccio con dovizia di particolari<sup>19</sup>, videro l'intervento di maestri conosciuti e non, come ad esempio l'orafo Orazio Scoppa (documentato dal 1607 al 1646), negli "apparati" della festa di San Giovanni del 1614<sup>20</sup>, di Giovanni Balducci e dell'argentiere Giovan Domenico Vairo per gli "apparati" ricchissimi e le sculture approntati in occasione della traslazione nel 1629 dalla chiesa di San Luigi alla Cappella del Tesoro della reliquia di san Francesco di Paola, da poco eletto tra i patroni della città di Napoli<sup>21</sup>.

In ogni caso, è indubbio che il *Forastiero* sia il libro di Capaccio maggiormente carico di rimandi al contesto delle arti e alle raccolte cittadine<sup>22</sup>. Inoltre, le due ultime

A. Acordon, M.T. Sorrenti, M. Panarello, Taranto 2019, p. 146, dove si avanza l'ipotesi di una spettanza al Capaccio anche del programma iconografico degli affreschi della Sala degli Ambasciatori, nello stesso palazzo, eseguiti da Corenzio (1612 circa), e Id., *Caravaggio tra Santafede, Balducci e Azzolino*, in *Caravaggio a Napoli. Nuovi dati, nuove idee*, atti del convegno (Napoli, 13-14 gennaio 2020), a cura di M.C. Terzaghi, numero speciale di "Studi di Storia dell'Arte", 2021, p. 156, dove invece, sulla base di uno spunto offerto da Bernardo De Dominicis, si ipotizza un ruolo di Capaccio nella definizione del programma iconografico delle pale santafediane esposte nella chiesa del Pio Monte della Misericordia.

18 ASBN, Banco del Popolo, g.m. 112, 15 giugno 1615: «A Giovan Aniello de Mari ducati 10 e per lui a Giovan Lorenzo Maresca, dite sono a compimento di ducati 30, e detti ducati 30 sono in conto di ducati 34 integro prezzo dell'accomodazioni di statue numero nove con fare tutte le loro imprese in mano et un Cupido, secondo dirà Giulio Cesare Capaccio et un'altra statua di Marte, quale haverà da fare tutta di novo che sono in tutto 10 statue, quali ce l'haverà da consignare per tutto sabato prossimo che sono li 20 del presente perché li servono per la festa che lui fa nella strada della Sellaria, questa vigilia di San Giovanni» (E. Nappi, *Antiche feste napoletane*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2001*, Napoli 2002, p. 80, n. 12). Sui documenti conosciuti relativi a Giovan Lorenzo Maresca, fratello del più noto Nunzio, cfr. Pinto, *Raccolta notizie*, cit. (vedi nota 15), *Artisti e artigiani M-Z*, ad vocem *Maresca Giovan Lorenzo*.

19 G.C. Capaccio, *Relazione dell'apparato fatto dal popolo napoletano nella festività del glorioso san Giovanni Battista*, Napoli, appresso Giovanni Giacomo Carlino, 1614. Vedi, inoltre, gli altri testi con titolo simile elencati da Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), pp. 229-230.

20 Capaccio, *Relazione dell'apparato*, cit. (vedi nota 19), pp. 18-25, già rilevato da Caracciolo, *La festa, il santo*, cit. (vedi nota 7), pp. 191-193. Orazio Scoppa, insieme a Tommaso d'Avitabile, Giacomo d'Anastasio e Cesare d'Orso, «consoli degli orefici assai benemeriti», a Giovanni Maiorino, Giuseppe Maffei, Girolamo di Benedetto, Domenico Antonio Porzio, Donato Carrano, Giuseppe Gambardella e Pietro Tacchino, compare anche nella *Descrizione dell'apparato fatto nella festa di San Giovanni...* di G.B. Giuliani, Napoli, per Domenico Maccarano, 1631, pp. 50, 54-55, 58-59, 62-63, 100, 102. Sull'artista vedi B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, II, Napoli, per Francesco e Cristoforo Ricciardi, 1742, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2017, II, pp. 900-901; E. Catello, *Modelli per argentieri di Orazio Scoppa*, "Arte Cristiana", LXIX, 1981, pp. 145-150; Pinto, *Raccolta notizie*, cit. (vedi nota 15), ad vocem *Scoppa Orazio*.

21 G.C. Capaccio, *Descrizione della padronanza di san Francesco di Paola nella città di Napoli e della festività fatta nella traslazione della reliquia del suo corpo dalla chiesa di San Luigi alla Cappella del Tesoro nel Domo*, Napoli, per Aegidio Longo, 1631. Cfr. De Mieri, *L'immagine di San Francesco di Paola*, cit. (vedi nota 17), pp. 148-149; Id., *Un libro su Giovanni Balducci*, "Napoli nobilissima", s. VII, VI, 2020, pp. 67, 70, nota 20. Significativo anche il ricordo dell'«Apparato funerale nella chiesa della Croce» di Domenico e Giulio Cesare Fontana ricordato in G.C. Capaccio, *Apparato funerale nell'essequie celebrate in morte dell'illustrissimo et eccellentissimo signor Conte di Lemos, viceré nel Regno di Napoli*, Napoli, appresso Giovan Iacomo Carlino, 1601, pp. 4, 7-8 (cfr. P.C. Verde, *Domenico Fontana a Napoli: 1592-1607*, Napoli 2007, pp. 30-31).

22 Sintomatiche, a tal proposito, sono anche alcune pagine di apertura, in cui ricorrono ancora una volta i nomi di Magliulo, Santafede, D'Auria e Girolamo Imperato, quest'ultimo, oltretutto, definito «famoso

giornate (intitolate *Del corpo della città di Napoli, e sue case e cose particolari; Del sito della città di Napoli*) costituiscono uno tra gli esempi più antichi della letteratura periegetica della capitale vicereale, in cui finalmente trovano ampio risalto le opere d'arte concentrate nelle chiese e nei palazzi<sup>23</sup>.

Tra le molte “fatiche” di Capaccio, le *Neapolitanae Historiae*, in due libri, stampate presso Giovan Giacomo Carlino nel 1607, con la dedica agli «illustrissimis dominis electis fidelissimae civitatis Neapolitanae» Antonio Carmignano, Marino Caracciolo, Fabrizio Villano, Cesare Pignatelli, Giovan Francesco Strambone, Gaspare Ligorio e Aniello de Martino<sup>24</sup>, hanno fin qui suscitato scarso interesse tra gli storici dell'arte<sup>25</sup>.

Il primo libro risulta incentrato sulla storia antica e medievale di Napoli (fig. 1). Esso contiene una descrizione del sito della città, dei suoi ordinamenti politici, dei suoi governanti (con un'ampia rassegna, ad esempio, dei duchi bizantini), della sua antica religione, dei giochi, del teatro e del circo, del ginnasio, delle terme, delle guerre e delle battaglie. Il secondo libro verte sui maggiori centri della “Campania felix” (fig. 2): si passa così dalla descrizione dei luoghi più prossimi alla capitale, come Posillipo, Chiaia, Sant'Elmo, Antignano, i Camaldoli, Capodimonte, al Vesuvio e alle città ad esso adiacenti, Ercolano, Pompei, Stabia; seguono le descrizioni della costiera sorrentina, da Vico Equense a Sorrento e a Massa, delle isole di Capri, Ischia e Procida, delle isole ponziane (Ventotene, Ponza e Palmarola), delle città di Gaeta, Formia, Minturno, Sessa Aurunca, Cuma, Miseno, Baia, Pozzuoli, dell'area dei Campi Flegrei, di Nisida e si conclude con Capua, Aversa, Nola e Avella. La trattazione dei luoghi suddetti comprende il racconto delle vicende storiche salienti, dalle origini fino a tutto il medioevo, e non tralascia l'analisi delle principali famiglie, dei personaggi illustri, dei santi e dei presuli, come pure, analogamente al primo libro, dei maggiori monumenti, in ispecie di età romana, delle testimonianze epigrafiche e, infine, degli edifici religiosi cristiani.

Le *Neapolitanae Historiae*, ripubblicate nel *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae (Campaniae, Neapoli et Magnae Graeciae*, tomo IX, parte II) a cura di Giovanni

pittore che nel colorire non invidiò a Rafeale»: Capaccio, *Il Forastiero*, cit. (vedi nota 9), pp. 7, 793, come rilevato già in S. De Mieri, *Girolamo Imperato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli 2009, p. 16.

23 Sul *Forastiero*, oltre a Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), pp. 195-209, cfr. almeno O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 ed il '600*, Napoli 1958, pp. 89-113; Quondam, *Dal Mannerismo al Barocco*, cit. (vedi nota 6), pp. 519-524; F. Angelillo, E. Stendardo, *Il Seicento*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, a cura di F. Amirante, F. Angelillo, P. D'Alconzo, P. Fardella, O. Scognamiglio, E. Stendardo, Napoli 1995, pp. 50-52; Strazullo, *Giulio Cesare Capaccio descrittore*, cit. (vedi nota 2), pp. 339-352; G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia Napoletana degli Oziosi: 1611-1645*, Napoli 2000, pp. 243-245.

24 G.C. Capaccio, *Neapolitanae Historiae [...] in quo antiquitas, aedificio, civibus, Republica, ducibus, religione, bellis, lapidibus, locis adiacentibus, qui totam fere amplectuntur Campaniam continetur*, Neapoli, apud Io. Iacobum Carlinum, 1607.

25 Fa eccezione un lungo saggio di Caracciolo, *Le Neapolitanae Historiae di Giulio Cesare Capaccio*, cit. (vedi nota 7), pp. 151-204 (e anche Ead., «*Regal pensier*», cit. [vedi nota 4], pp. 165-174), che si sofferma sulle specificità dell'edizione del libro di Capaccio stampata dall'editore olandese Pieter van Der Aa, corredata da tavole.

Giorgio Gravier nel 1723<sup>26</sup>, hanno ottenuto valutazioni alquanto oscillanti. Diversi autori sei e settecenteschi ne riportano un giudizio stringato ma positivo<sup>27</sup>; Nicolò Toppi però, nel 1678, ne parla come di un'opera, insieme alla *Puteolana Historia*, plagiata dal manoscritto *Descriptio Campaniae* di Fabio Giordano<sup>28</sup>. A più di un secolo di distanza, Francesco Soria risarcisce il volume<sup>29</sup>, e pur rilevandone i limiti, come quello già evidenziato da altri sull'autenticità di alcune iscrizioni<sup>30</sup>, dimostra – ed è questo l'aspetto più qualificante – l'infondatezza dell'infamante accusa mossa dal Toppi<sup>31</sup>.

Seguiranno i giudizi largamente favorevoli di autori quali Pietro Napoli Signorelli<sup>32</sup>, Theodor Mommsen<sup>33</sup>, Salvo Mastellone<sup>34</sup>, e la difesa appassionata di Francesco Cu-

26 Occorre menzionare pure la riedizione delle *Neapolitanae Historiae* nei volumi XXII e XXIII della *Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del regno di Napoli*, stampati a Napoli presso Giovanni Gravier nel 1771. Cfr. Caracciolo, *Le Neapolitanae Historiae di Giulio Cesare Capaccio*, cit. (vedi nota 7), *passim*.

27 Si pensi ad esempio a Lorenzo Crasso (*Elogii d'huomini*, cit. [vedi nota 5], p. 229), il quale, ricordando anche la di poco più antica *Puteolana Historia* (1604), tradotta in italiano nel 1607 (*La vera antichità di Pozzuolo*), afferma: «Volendo mostrare un segno del suo sviscerato affetto verso la città di Napoli, stampò in lingua latina Historia Neapoletana et Historia Puteolana, l'una e l'altra curiose per le vetuste memorie de' Greci e de' Romani, e per le notizie delle mutazioni e vicendevolezze a cui soggiacquero ne' varii domini sì nobile Regno».

28 Toppi, *Biblioteca napoletana*, cit. (vedi nota 5), p. 166: «Queste due ultime opere latine, che sono le più belle del Capaccio, sono fatiche dell'eruditissimo Fabio Giordano, che originalmente conservansi nella famosa biblioteca de' manoscritti de' padri cherici regolari de' Santi Apostoli di Napoli, viste e lette da me più volte».

29 Soria, *Memorie storico-critiche*, cit. (vedi nota 5), p. 133. Soria registra non solo il parere positivo di autori più antichi, ma asserisce anche che l'autore in quest'opera espone «una gran suppellettile di erudizione, e vi reca moltissimi antichi monumenti ed iscrizioni».

30 *Ibidem*: «Ma molte di esse, che il Capaccio riferisce come appartenenti alla città di Napoli, sono così generali e vaghe, che ben adattare si potrebbero a qualunque altro luogo del mondo; ed altre hanno in se stesse così evidente marca di falsità, che non eravi troppo bisogno dell'Egizio, del Mazzocchi, del Martorelli etc. per conoscerle come tali».

31 L'autore ricorda di una «memoria scritta di propria mano» dal teatino Gaetano Maria Capece, dalla quale si evinceva che «esso fece molto studio 14 anni sono per fare un'edizione» del manoscritto di Fabio Giordano dell'«Istoria di Napoli», allora conservato nella biblioteca del convento teatino dei Santi Apostoli, e che «prima d'ogni altro osservò con attenzione se si verificasse il plagio supposto del Capaccio, e si avvide che si valse il Capaccio di questo manoscritto per trarne delle notizie, molte aggiugnendone, altre distendendone, altre lasciandone, quelle specialmente che riguardano la critica erudizione [...]. Il sistema dell'opera del Giordano non è quello del Capaccio» (Ivi, p. 135). Si tenga conto anche di quanto riportato da G.D. Rogadei, *Saggio di un'opera intitolata il diritto pubblico e politico del Regno di Napoli. Intorno alla sovranità, alla economia del governo ed agli ordini civili*, Lucca, Vaccolini, 1767, pp. 59-61, che esprime un giudizio severo sulle *Neapolitanae Historiae* e, soprattutto, sul *Forastiero*, e da L. Giustiniani, *Memorie storiche degli scrittori legali del Regno di Napoli*, II, Napoli, nella stamperia Simoniana, 1787, pp. 106-107.

32 Napoli Signorelli, *Vicende della coltura*, cit. (vedi nota 5), pp. 190-191: «sono certamente opere ripiene di non volgare erudizione e di notizie riposte e curiose, e distese con tale eleganza che egli non solo nel secolo XVI e XVII per consenso universale passò per uno de' più gravi scrittori, ma oggi ancora i di lui lavori ornerebbero e darebbero nome a più d'un letterato. Non è già che essi vadano esenti dalla giusta critica, e specialmente nella storia napoletana non senza fondamento si desidera più scelta e minor credulità nel riferire alcuni marmi».

33 T. Mommsen, *Inscriptiones Regni Neapolitani Latinae*, Lipsiae 1852, p. 128.

34 S. Mastellone, *L'umanesimo napoletano e la zona Flegrea*, "Archivio Storico per le province napoletane", n.s., XXX, 1944-1946, pp. 30-32.

bicciotti, autore di una densa biografia del Capaccio, in cui le *Neapolitanae Historiae* vengono considerate l'«opera magna» del suo illustre concittadino<sup>35</sup>. E, ancora, in anni più vicini sarebbero giunti da un lato il ridimensionamento del valore dell'opera da parte di Amedeo Quondam («Delle opere storiche del Capaccio proprio la *Neapolitana historia* è la meno interessante»)<sup>36</sup>, dall'altro gli apprezzamenti di Tommaso Pedio<sup>37</sup>, Salvatore Nigro<sup>38</sup>, Girolamo de Miranda<sup>39</sup> e Antonella Ambrosio<sup>40</sup>, studiosi i quali hanno evidenziato come per le sue ricostruzioni l'erudito utilizzasse sia i documenti che i reperti archeologici, le antiche iscrizioni e i monumenti, nell'ambito di una «metodologia empirico-letteraria»<sup>41</sup>.

Più di recente, pure Daniela Caracciolo, allargando l'esame alla *Puteolana Historia*, ha evidenziato come i reperti archeologici indagati da Capaccio, in ossequio a una tradizione storiografica antiquaria ben precisa, fossero uno strumento indispensabile di «indagine storica»<sup>42</sup> e come «le testimonianze archeologiche del territorio» funzionino «da “filtro” per assicurare la veridicità delle leggende, dei miti e dei fatti registrati dalle fonti antiche consultate»<sup>43</sup>. La studiosa, inoltre, è la prima a rimarcare l'importanza dell'apparato illustrativo costituito dalle stampe che corredano il testo<sup>44</sup>. Si tratta di incisioni spettanti ad autori diversi, molte delle quali però contraddistinte da un monogramma F.P., che con ogni probabilità è da associare – non è stato fin qui rilevato – all'incisore Felice Paduano<sup>45</sup> (figg. 3-5).

Giulio Cesare Capaccio, antiquario al servizio dei viceré agli inizi del Seicento<sup>46</sup>, nel suo libro concede uno spazio davvero rimarchevole ai documenti epigrafici, rilevati

35 Cubicciotti, *Vita di Giulio Cesare Capaccio*, cit. (vedi nota 2), pp. 108-126. Si rinvia a questo testo per una rassegna più estesa dei giudizi contrastanti, dal Seicento all'Ottocento, sul libro di Capaccio.

36 Quondam, *Dal Manierismo al Barocco*, cit. (vedi nota 6), pp. 518-519. Secondo lo studioso il volume riprende e amplia il materiale della *Puteolana historia*, «con inserti organici rilevanti» e «un cospicuo regesto di epigrafi [...] che conferma l'impostazione antiquaria del suo metodo», costituendo però «una provvisoria tappa intermedia, di risistemazione di materiali già elaborati in gran parte, che non trova però sbocchi conclusivi».

37 T. Pedio, *Storia della storiografia del Regno di Napoli nei secoli XVI e XVII (Note ed appunti)*, Chiaravalle Centrale 1973, pp. 97-98.

38 Nigro, ad vocem *Capaccio*, *Giulio Cesare*, cit. (vedi nota 2), p. 377.

39 G. de Miranda, *Fondale di relitti o «magior mondo» per sodali d'accademia. L'antiquaria ed il consenso degli Oziosi nella Napoli della prima metà del Seicento*, in *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, atti delle giornate di studio, a cura di E. Vaiani, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, Quaderni, 2, 1998, p. 56.

40 A. Ambrosio, *L'erudizione storica a Napoli nel Seicento. I manoscritti di interesse medievistico del fondo Brancacciano della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Salerno 1996, pp. 31-33.

41 Per quest'ultimo aspetto cfr. in particolare Nigro, ad vocem *Capaccio*, *Giulio Cesare*, cit. (vedi nota 2), p. 377.

42 Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), p. 154.

43 Ivi, p. 158.

44 Ivi, pp. 163-165. Complessivamente, sulle specificità dell'opera, cfr. il capitolo V del medesimo libro (pp. 149-177).

45 Su Felice Paduano cfr. la nota 53.

46 Cubicciotti, *Vita di Giulio Cesare Capaccio*, cit. (vedi nota 2), pp. 92-93.

in vari contesti urbani e all'interno delle raccolte di alcuni tra i maggiori collezionisti napoletani, quali Adriano Spadafora, gli eredi di Bernardino Rota, i Della Porta, il principe di Conca Matteo di Capua, i De Gennaro, Marcello Girardo, Marcantonio de' Cavalieri e altri ancora<sup>47</sup>.

Particolarmente preziosi sono i riferimenti a statue e a epigrafi possedute da Fabrizio Santafede, uno dei protagonisti delle vicende artistiche partenopee di quegli anni<sup>48</sup>. L'erudito fu amico del pittore, come si evince dalle già ricordate lettere a lui indirizzate contenute nel *Secretario* e nell'*Epistolarum liber primus*. E sorge il sospetto che anche l'elogio dell'artista che compare nella *Descrittione dell'apparato di San Giovanni*, pubblicata da Giovan Bernardino Giuliani, «segretario» del «fedelissimo popolo» napoletano, presso Domenico Maccarano nel 1628, debba in qualche modo essere riconducibile a Capaccio<sup>49</sup>.

Nelle *Neapolitanae Historiae*, nel capitolo dedicato alla *Neapolitanorum antiqua religione*, lo storico, ben informato della ricca raccolta radunata nella casa dall'artista<sup>50</sup>, descrive una statua di *Cerere* in essa esposta rinvenuta a Pozzuoli: «Cereris signum Puteolis repertum habet Fabricius Sanctafides illustris Neapolitanus pictor, in cuius sinistra cornucopiae est, optimi sculptoris opus»<sup>51</sup>. Un'opera di cui si è voluto identificare una riproduzione nell'incisione siglata F.P. (Felice Paduano?)<sup>52</sup>, e che invece risulta essere la raffigurazione del *Genio di Augusto* descritto immediatamente prima nella collezione Carafa<sup>53</sup>. Poco oltre – come non è stato fin qui mai notato – l'autore

47 I. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei Viceré*, Napoli 2003, pp. 137, 141, 144, 147-150, 160, 165, 167, 180; Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), pp. 98, 163.

48 Sull'artista cfr. almeno Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606*, cit. (vedi nota 1), pp. 260-283; Id., *Santafede, il ritratto, l'incisione*, «Napoli nobilissima», s. V, VI, 2005, pp. 161-178; S. De Mieri, ad vocem *Santafede, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, pp. 362-366.

49 G.B. Giuliani, *Descrittione dell'apparato di San Giovanni fatto dal fedelissimo popolo napoletano all'illustrissimo et eccellentissimo signor Duca d'Alba l'anno MDCXXVIII*, Napoli, per Domenico Maccarano, 1628, p. 34: «Tra i molti quadri che adornavano l'apparato di questa strada [i.e. San Pietro Martire], i due dell'istoria del glorioso San Gennaro, particolar protettor di questa città, ebbero il primo luogo nella maraviglia d'eccezionissima pittura, uno cioè del gran miracolo ch'egli fece a tempo dell'incendio del Monte Vesuvio, le cui fiamme abbruciando tutto quel paese, et incaminandosi con terror grande di tutti verso Napoli, al solo incontro di sì gran servo di Dio, cessando, non ardirono passar più innanzi che alle Pietre arse, e l'altro del suo gloriosissimo martirio. Opere di quel grand emulo della natura Fabritio Santafede, che a dispetto di morte vivrà eternamente nella memoria degli huomini di cotal professione, e nelle sue stupendissime pitture, delle quali si veggono in buona parte adorni i maggiori et i più illustri tempj della città nostra».

50 Indicativo a tal proposito è lo spazio che Capaccio riserva a questa collezione nel *Forastiero*, cit. (vedi nota 9), pp. 66-67, 859. Su Santafede collezionista cfr. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit. (vedi nota 20), pp. 872-874; B. Capasso, *Notizie dei musei e collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal secolo XV al 1860*, «La Rassegna italiana, Industriale, Agraria, Commerciale, Finanziaria, Politica, Letteraria, Artistica», IX, 6, 1901, p. 254; Iasiello, *Il collezionismo di antichità*, cit. (vedi nota 47), pp. 179-181; Leone de Castris, *Santafede, il ritratto*, cit. (vedi nota 48), pp. 164-165.

51 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), p. 217. Il passo è stato già rilevato da Capasso, *Notizie*, cit. (vedi nota 50), p. 254; Iasiello, *Il collezionismo di antichità*, cit. (vedi nota 47), p. 180; Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), pp. 163-164.

52 Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), pp. 163-164.

53 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), p. 217: «in aedibus Matalunensis Neapoli statua praegrandis cernitur Cereris sacerdotem referens Augusto a plerisque tributa». La corretta lettura

riferisce di una statua di *Priapo*: «Apud Sanctafidem Priapus marmoreus extat perbelle effectus, cuius crinitum caput fascia cingit, supra fasciam rotunda corolla ex floribus est, quam altera fascia ambit longa barba, lascivienti affectu pudenda respiciens»<sup>54</sup>. Trattando degli «Antiqua lapidum monumenta quae Neapoli extant», nel paragrafo intitolato *Locorum publicorum et sepulcrorum*, viene invece registrata la presenza nella medesima raccolta di un'iscrizione in greco: «Apud Sanctafidem: ΔΙΟΣΚΟΠΙΔΑΣ . ΕΠΙΑΙΝΕΤΟΥ/ ΑΧΑΙΟΣ . ΧΑΙΠΕ»<sup>55</sup>.

Se i continui rinvii ai monumenti antichi e alle testimonianze archeologiche di cui era ricco il contesto di riferimento costituiscono l'ossatura del volume di Capaccio, e sono gli aspetti finora più valorizzati dalla critica, meno vagliate sono invece le descrizioni, nella seconda parte del testo, di chiese o altri monumenti di Napoli e del suo circondario, tralasciate dallo stesso autore nel più tardo *Forastiero*, dove confluiranno molti dei contenuti delle *Historiae*<sup>56</sup>.

iconografica dell'incisione è in E. Dodero, *Le antichità di Palazzo Carafa-Colubrano: prodromi alla storia della collezione*, "Napoli nobilissima", s. V, VIII, pp. 122, 124-125, 129, n. 3; Ead., *Ancient Marbles in Naples in the Eighteenth Century. Findings, Collections, Dispersals*, Leiden-Boston 2019, pp. 65-66, che riconosce la statua appartenuta ai Carafa con il *Genio di Augusto* del Museo Pio Clementino (inv. 259). Iasiello, invece, che pure vi scorge «un evidente Genius», la identifica con l'opera appartenuta al Santafede. E, sulla base di un'indicazione di Andrea Zezza, sostiene di poter leggere sull'incisione il monogramma del pittore proprietario dell'opera (S.F), ritenendola l'illustrazione di «un documento offerto dal pittore collezionista, facendo spicco fra le altre immagini per la buona accuratezza documentaria» (I. Iasiello, *Le raccolte antiquarie del principe di Conca*, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di A. Zezza, Roma 2020, p. 260). Tuttavia, lo studioso non si accorge che il monogramma, da leggere come F.P. e non come F.S., ricorre anche in altre incisioni che corredano il testo di Capaccio, quasi tutte raffiguranti opere allora presenti nella collezione Carafa (pp. 184, 196, 204, 213, figg. 3-5). Come anticipato, è altamente probabile che le incisioni siglate F.P. delle *Neapolitanae Historiae* debbano essere riconducibili a Felice Paduano, il quale firma per esteso o con la medesima sigla le calcografie che corredano *Le nove muse* di Marcello Macedonio, stampate da Tarquinio Longhi a Napoli nel 1614. Del Paduano si conoscono lavori databili tra il 1609 e il 1620: M.A. Severinus, *De recondita abscessum natura libri VII*, Neapoli, apud Octavium Beltranum, 1632, p. 80; L. Giustiniani, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, nella stamperia di Vincenzo Orsini, 1793, p. 220; *Catalogo di libri antichi e rari vendibili in Napoli presso Giuseppe Dura*, Napoli 1861, p. 445; A. Omodeo, *Grafica napoletana del '600. Fabbricatori di immagini. Saggio sugli incisori, illustratori, stampatori e librai della Napoli del Seicento*, Napoli 1981, p. 49; P. Zito, *Il teatro del libro*, in *Leggere per immagini. Edizioni napoletane illustrate della Biblioteca Nazionale di Napoli. Secoli XVI e XVII*, Napoli 2005, p. 29, e nello stesso volume le schede nn. 31, 90, 255, 627, 639, 991. Potrebbe essere identificabile con l'incisore anche quel «Giovanni Felice Paduano» che sul finire del XVI secolo aveva approntato il ritratto di Giovanni Antonio Nigrone da porre in apertura del suo trattato sulle fontane, poi non pubblicato. Cfr. S. Tagliagamba, *I manoscritti di Giovanni Antonio Nigrone «fontanaro e ingegnere de acqua» nel solco della scienza vinciana, in Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, a cura di A. Buccaro e M. Rascaglia, Napoli 2020, p. 86.

<sup>54</sup> Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), p. 244.

<sup>55</sup> Ivi, p. 334 (subito dopo aggiunge: «Qui heredes erant Sepulcrorum, perticam et decempedam agrorum possidebant»). L'iscrizione è riportata anche da T. Reinesius, *Epistolae. In quibus multae inscriptiones veteres hactenus imeditae vulgantur, emendantur, explicantur: varia etiam inscriptoribus antiquis corrupta loca notantur et restituantur*, Lipsiae, imprimebat Johannes Bauerus, 1660, p. 286, n. 25; G. Kaibel, *Inscriptiones Graecae, Siciliae et Italiae: additis Graecis, Galliae, Hispaniae, Britanniae, Germaniae inscriptionibus, consilio et auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae*, Berolini 1890, p. 211, n. 778. Vedi pure il rapido cenno in Iasiello, *Il collezionismo di antichità*, cit. (vedi nota 47), p. 180, al quale si rimanda anche per i riferimenti a un'altra iscrizione, questa volta latina, presente nella raccolta santafediana.

<sup>56</sup> Quondam, *Dal Manierismo al Barocco*, cit. (vedi nota 6), pp. 517-518.

Va innanzitutto rammentato che nel secondo libro, come anticipato, l'analisi del Capaccio si concentra su aree partenopee extra-urbane e sulle località principali della Campania antica. Qui, diversamente dal primo volume, dove, comunque, non si illustrano le chiese e i palazzi cittadini, l'autore si occupa di alcune chiese e monasteri particolarmente significativi. Basti ad esempio pensare al complesso di Santa Maria del Parto a Mergellina, costruita per volere di Iacopo Sannazzaro nel 1510 e concessa nel 1524 a una comunità di serviti<sup>57</sup>. È decisamente rilevante che Capaccio si soffermi con cura sull'opera d'arte più insigne dell'edificio, vale a dire lo splendido sepolcro marmoreo del Sannazzaro scolpito da Giovann'Angelo Montorsoli, tra il 1537 e il 1541 (fig. 6), riportandone una descrizione molto simile a quella che si legge nella *Puteolana Historia* del 1604<sup>58</sup>, e che avrebbe ripreso, ampliandola, ne *La vera antichità di Pozzuolo* (1607)<sup>59</sup>. Il poligrafo, pur non citandole, sembrerebbe aver desunto almeno in parte le sue informazioni sulla tomba dalle *Vite* del Vasari, in cui si fa cenno al ruolo spettante

57 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), pp. 377-378: «Templum condidit anno 1510. [...] Familiam Servorum in id templum introduxit anno 1524, qui a Philippo Florentino medico anachoreta fuerant instituti. Eius ibi sepulcrum nitidior marmore quam Parium, sculpturae opus eximium profert. Ad vivum eius efficta imago, ex cuius ore mella exugere videntur Apes. Apollinis et Minervae signa, quae sacro nomine mutarunt Iuditham et Davidem appellantes, ne sacer ille locus etnicorum simulacris videretur prophanari. Sculpsit F. Ioannes Montursolus servita, qui ad Florentiam in pago quodam ortus, Francisci Taddae socius, in Carrariae montibus marmora diligentissime scalpebat, atque inde opus perfectum Neapolim detulit. Duo etiam signa D. Iacobi Apostoli et D. Nazari; praeter tabulas pictas Pistoriensis cum Michaele Archangelo et Theodori cum Coena Dominica, cum picturae maxima laude». La data di fondazione 1510, in seguito ripresa anche da C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Napoli, per Ottavio Beltrano, 1623, p. 664, è errata, come farà notare C. de Lellis, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio Caracciolo*, Napoli entro 1689, Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", ms. X.B.24, a cura di E. Scirocco e M. Tarallo, cc. 207r-207v (in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2013), e come più di recente ha osservato C.A. Adesso, *Un «sepolcro di candidissimi marmi, & intagli eccellentissimi». Sannazzaro nelle guide di Napoli*, "Studi Rinascimentali", 3, 2005, pp. 180-181, a cui però sfugge il passo delle *Neapolitanae Historiae* in questa sede commentato, non ignoto invece a Morisani, *Letteratura artistica*, cit. (vedi nota 23), p. 104.

58 G.C. Capaccio, *Puteolana Historia*, Napoli 1604, p. 200.

59 G.C. Capaccio, *La vera antichità di Pozzuolo*, Napoli, appresso Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1607, pp. 13-15: «Nell'anno 1510, divoto del sacratissimo parto della beata Vergine, volse edificar a honor di quello un tempio, con haver per quella divotione composto il dottissimo poema intitolato de *Partu Virginis* [...]. In questo tempio, nella sua sepoltura di finissimo marmo, che col marmo pario si aguaglia, si vede la sua vera effigie, ritratta in maniera ch'ancor par che volino gli spiriti poetici intorno, et ancor pare che dalla sua bocca l'api industrie suggerano il miele della poesia. Si veggono due statue grandi, l'una di Apollo, che per non profanar le cose sacre hora chiamano Davide, e l'altra di Minerva, che per l'istessa cagione chiamano Giuditta. Nel mezzo è una tavola di marmo con varie figure di satiri e ninfe di basso rilievo, e ch'invero attentamente guardandosi fan che sia giudicata una dell'illustri opere che siano in Italia, et una delle più belle cose ch'habbia Napoli. Fu lo scultore fra Giovanni Montuorsolo, nato in un luogo presso a Fiorenza, frate dell'ordine de' Servi, compagno di Tadda, che nei monti di Carrara havendo finito il lavoro, habbe pensiero di condurle a Napoli per honorar maggiormente quell'honorato convento. Vi condusse altre due statue di San Giacomo e di San Nazaro (per honorar forse la sua famiglia, che venuta di Spagna, e fermatasi in un castello di quel nome in Lombardia, con Carlo III passò poi a Napoli) collocate presso all'altare maggiore, che a quelle niente cedono in bellezza; oltre a due quadri di pittura di un San Michel'Arcangelo del Pistoia, e di una Cena del Signore di Teodoro che son degne d'esser vedute fra quelle memorie così rare». Della tomba di Sannazzaro si parla pure in G.C. Capaccio, *Illustrium mulierum et illustrium litteris virorum elogium*, II, Neapoli, apud Io. Iacobum Carlinum et Constantinum Vitalem, 1609, p. 379.

a Francesco Ferrucci del Tadda<sup>60</sup>, ricordato, appunto, anche nelle *Neapolitanae Historiae*. Merita attenzione il fatto che Capaccio sia il primo autore napoletano a indugiare sulla paternità del sepolcro, che pure era stato descritto, senza riferimento al nome dell'artefice, da Pietro de Stefano («un superbo sepolcro di marmo, qua fu scolpito in Genoa da un frate del sopra detto ordine, molto famoso scultore»)<sup>61</sup>, e su alcuni aspetti dell'iconografia, in particolare sulla trasformazione, mediante l'apposizione di scritte identificative in basso, di *Apollo* e *Minerva* in *David* e *Giuditta*. Ciò conferma quanto sostenuto da Benedetto Croce, secondo il quale l'operazione era avvenuta per effetto della Controriforma: «Più tardi ancora, fattasi l'Italia sempre più fratesca e pinzochera, le due statue pagane nella chiesa cristiana suscitavano scandalo, e, per soffocarlo, sotto l'Apollo venne inciso il nome di *David* e sotto la Minerva quello di *Judith*»<sup>62</sup>.

Capaccio, comunque, non appare informato dell'iniziale coinvolgimento nella realizzazione dell'opera dello scultore napoletano Girolamo Santacroce (1502 circa-1537 circa), morto prima che l'impresa passasse a Montorsoli, a Francesco del Tadda e forse a Silvio Cosini (1537-1541), e su cui tanto insisteranno, in chiave antivasariana, fino a riconoscerglielo di fatto, D'Engenio Caracciolo e molti altri scrittori partenopei successivi<sup>63</sup>.

60 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, in Firenze, appresso i Giunti, 1568, pp. 613-615 (ed. cons. a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2006).

61 P. de Stefano, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli...*, Napoli, appresso Raymondo Amato, 1560, pp. 164v-165r (ed. cons. a cura di S. D'Ovidio e A. Rullo, in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2007). Il sepolcro è tra le opere più ammirate nella letteratura partenopea, sulla quale cfr. Adesso, *Un «sepolcro di candissimi marmi*, cit. (vedi nota 57), pp. 171-198. Sulla base delle indicazioni fornite dalle prime fonti, se ne parla anche in A. Giano, *Annalium sacri ordinis fratrum Servorum B. Mariae Virginis, a suae institutionis exordio, II, Ejusdem ordinis seriem complectens ab anno MCCCCLXXXVII usque ad annum MDCIX, editio secunda, cum notis, additionibus et varijs castigationibus, opera ac studio f. A.M. Garbij de Florentia*, Lucae, typis Salvatoris et Ioan. Dominici Marescandoli, 1721, p. 97.

62 B. Croce, *Storie e leggende napoletane*, Bari 1919, ed. cons. a cura di G. Galasso, Milano 1990, p. 222. Anche I.H. a Pflaumer (*Mercurius Italicus...*, Augustae Vindelicorum, typis Andreae Apergeri, 1625, p. 364) si sofferma sul sepolcro e sulle rappresentazioni di *David* e *Giuditta*. A proposito delle ragioni che motivarono il cambiamento dell'iconografia è indicativo quanto attesta A. Farina, *Compendio delle cose più curiose di Napoli e di Pozzuoli. Con alcune notizie del Regno*, Napoli, a spese del medesimo autore, 1679, p. 59: «Vi sono anche due statue grandi, l'una d'Apollo e l'altra di Minerva, quali furono dedicate una a Davide e l'altra a Giuditta, acciò come profane non fossero levate da quel luogo sacro e fosse privata detta chiesa di sculture famose, e dette statue furono fatte dall'eccellentissimo scultore il Santacroce»; seguito da C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri*, Napoli, nella stamperia di Giacomo Raillard, 1692, IX giornata, p. 72 (ed. cons. a cura di S. De Mieri e F. De Rosa, in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2009): «vi sono due famosissime statue tonde al naturale, una rappresentava Apollo, l'altra Minerva, quali, perché furono adocchiate come cosa rara, volevano levarle da questo luogo sotto pretesto che nelle chiese dedicate al vero Dio non vi dovevano stare simulacri delle deità de' gentili; che però furono trasformati, l'Apollo in Davide e la Minerva in Giuditta». Vedi pure G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. cons. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 256, il quale afferma invece che l'apposizione delle scritte era stata necessaria ai padri «per impedire ad un viceré di trasportarle in Ispagna, perché immagini pagane».

63 Sulla complessa questione e sul possibile coinvolgimento nell'impresa anche di Bartolomeo Ammannati (a cui allude Vincenzo Borghini), si rinvia, in estrema sintesi, a R. Naldi, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997, pp. 117-118; Adesso, *Un «sepolcro di candissimi marmi*, cit. (vedi nota 57), pp. 185-189 (con bibliografia); L. Principi, *Montorsoli's Terracotta John the Baptist. The Influence of Michelangelo and Andrea del Sarto*, in *The Sculpture of Giovan Angelo Montorsoli and His*

Inoltre, Capaccio è il primo a segnalare la presenza su un altare dello stesso edificio sacro del *San Michele Arcangelo* dipinto da Leonardo Grazia da Pistoia<sup>64</sup> (fig. 7), incastonato entro una notevole cornice lignea dorata, ornata da un tralcio abitato da putti e creature marine. La tavola, databile entro gli anni Quaranta del XVI secolo, è tra gli esiti di maggior qualità del pittore toscano, particolarmente legato alla famiglia Carafa. E infatti fu il vescovo Diomede Carafa il committente di questa pala, che, per le fattezze femminili del demonio calpestato dall'Arcangelo, nel secolo successivo avrebbe ispirato un celebre racconto leggendario<sup>65</sup>.

Lo storico, inoltre, cita pure una dispersa *Ultima Cena* di «Teodoro», con ogni verosimiglianza l'olandese Dirck Hendricksz Centen, noto come Teodoro d'Errico, ancora attivo a Napoli negli anni in cui venivano date alle stampe la *Puteolana Historia*, le *Neapolitanae Historiae* e *La vera antichità di Pozzuolo*<sup>66</sup>.

Nella sostanziale sfortuna critica dei fiamminghi operanti nel Meridione, interrotta solo da alcuni rari riferimenti allo stesso Teodoro d'Errico e a Pietro Torres rintracciabili nei testi di Cesare d'Engenio Caracciolo, Carlo de Lellis e Carlo Celano<sup>67</sup>, il ricordo di un dipinto del pittore olandese è un aspetto degno di considerazione critica. Analogo interesse desta, qualche pagina dopo, nelle *Neapolitanae Historiae*,

*Circle. Mith and Faith in Renaissance Florence*, catalogo della mostra (Manchester, Currier Museum of Art, 13 ottobre 2018-21 gennaio 2019), a cura di A. Chong e L. Principi, Manchester 2018, pp. 15, 18, 157-161.

64 Cfr. note 57 e 59.

65 Si allude alla leggenda del «Diavolo di Mergellina», di cui non v'è ancora traccia in D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, cit. (vedi nota 57), p. 665. Cfr. P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura dei buoni scrittori, e colla propria diligenza*, Napoli, a spese di Antonio Bulifon, 1685, pp. 335-336 (ed. cons. a cura di G. Acerbo, in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2008); Celano, *Notitie*, cit. (vedi nota 62), IX, pp. 75-76. Sulla leggenda cfr. Croce, *Storie e leggende*, cit. (vedi nota 62), pp. 228-229; A.V. Nazzaro, *Iacopo Sannazzaro, la chiesa di Santa Maria del Parto e il diavolo di Mergellina*, «Studi classici e orientali», LXV, 2, 2019, pp. 517-532. Quest'ultimo, pur ignorando del tutto la bibliografia storico-artistica, riferisce, come altri autori, di una data 1542 che comparirebbe in basso insieme al cartiglio con la scritta «ET FECIT VICTORIAM/HALLELVIA», ed è tra i pochi a menzionare la cornice lignea del dipinto, «dorata e intagliata, in cui motivi vegetali si alternano a strane creature: delfini alati, fauni, amorini, fantasiose belve e mascheroni». Chi scrive non è riuscito a rintracciare l'indicazione cronologica in questione, a cui sembrerebbe alludere anche F. Bologna, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959, p. 74. Si rinvia inoltre a Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1540-1573*, cit. (vedi nota 1), p. 88.

66 In Santa Maria del Parto è tuttavia presente una *Crocifissione* di Teodoro d'Errico esposta su un altare a sinistra: Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento: 1573-1606*, cit. (vedi nota 1), pp. 64, 83, nota 147. La perduta *Ultima Cena* viene così descritta dal Celano: «Nella cappella che siegue vi è una bellissima tavola colla Cena del Signore assieme con i suoi apostoli» (giornata IX, p. 76). L'opera è ancora ricordata da G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, III, Napoli, presso i fratelli Terres, 1789, p. 160 (ed. cons. a cura di M.P. Lauro, in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2013): «Nella cappella che siegue vi è una bella tavola antica rappresentante la Cena di Nostro Signore cogli apostoli, degna di essere osservata». Lo stesso attesta L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834, II, p. 127. Del dipinto si rinvia le tracce in epoca successiva. Anche Morisani, *Letteratura artistica*, cit. (vedi nota 23), p. 104, nota 5, tende a identificare il «Teodoro» citato da Capaccio con Teodoro d'Errico.

67 Si rinvia a S. De Mieri, *Nuove ricerche su Cornelis Smet, Wenzel Cobergher e Pietro Torres*, in *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli*, atti del convegno (Roma, 20-21 settembre 2018), a cura di G. Capitelli, T. De Nile, A. Witte, in c.d.s.

l'attenzione di Capaccio dimostrata nei confronti dei dipinti di Wenzel Cobergher nella cappella del vescovo Alfonso de Herrera, all'interno della chiesa di Santa Maria di Piedigrotta: «Alterum templum D. Mariae ad Cryptam est sacrum, Cryptae Pausilypanae conterminum [...]. Aedes in eo templo ab Arianorum antistite ex canonicorum familia est condita, et tribus tabulis pictis Dominicae Passionis a Vincentio Belgio perspicua reddita est»<sup>68</sup>.

La menzione in argomento è la prima conosciuta in area napoletana delle opere di Cobergher, pittore e architetto di spicco, attivo a Napoli dal 1580 al 1597, che ebbe notevoli interessi per il collezionismo di reperti antichi, in particolare monete, e si dedicò allo studio degli edifici classici dell'Urbe e dell'area partenopea, della pittura e della scultura antica; i frutti di tali ricerche sarebbero dovuti confluire in un impegnativo trattato, composto da quattro libri, che non vide mai la luce<sup>69</sup>. Purtroppo non si conosce con esattezza quale fosse l'assetto originario della cappella della Passione in Santa Maria di Piedigrotta; né il fin qui ignorato referto del libro di Capaccio contribuisce a chiarire la questione. L'unica certezza è che l'ancona montata sull'altare della cappella fu la tela con il *Calvario*, ora sistemata su una parete a sinistra dell'altare maggiore del tempio (fig. 8). A commissionarla, nella seconda metà del nono decennio del Cinquecento, era stato lo spagnolo Alfonso de Herrera (1509-1603), dal 1585 vescovo di Ariano, diocesi di patronato regio, tra le più ambite in Campania dopo quella di Salerno. Il presule, la cui commossa effigie compare ai piedi della composizione, apparteneva alla congregazione dei canonici regolari lateranensi, insediati dal Quattrocento nel complesso conventuale di Santa Maria di Piedigrotta. Herrera mantenne uno stretto legame con questa istituzione religiosa napoletana<sup>70</sup>, dove volle far erigere la cappella dedicata alla Passione di Cristo che avrebbe accolto le sue spoglie. Diversi documenti consentono di stabilire che la decorazione del sacello fu realizzata tra il 1588 e il 1591<sup>71</sup>, ma non è ancora chiara la disposizione assunta dai quadri di Cobergher.

68 Sempre a proposito della medesima cappella Capaccio aggiunge: «Aliquot ibidem sunt epitaphia, quae cum in solo fuerint collocata, oblivioni rerum memorias facile tradiderunt, quas ipse scriptis servare pium existimavi. Et discant, qui monumenta ponunt, in eminentioribus locis collocare, ne characteres pedibus terantur, et paucos post annos familiarum memoria pereat, veluti multis in locis mea aetate perijt» (Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. [vedi nota 24], pp. 381-382).

69 Sull'artista cfr. S. De Mieri, *Wenzel Cobergher tra Napoli e Roma*, "Prospettiva", 146, 2012, pp. 68-87; Id., *Matteo di Capua e l'ambiente artistico partenopeo*, in *Arti e lettere a Napoli*, cit. (vedi nota 53), pp. 302-303, con il rinvio alla bibliografia precedente.

70 Giulio Cesare Capaccio, a proposito del sepolcro di Virgilio, ubicato nei pressi della chiesa di Piedigrotta, ricorda pure che «Si veggono le rovine di fabbrica di mattoni, in mezzo a cui, narrava prima che morisse Alfonso di Heredia vescovo di Ariano, della famiglia di canonici regolari, che nel monasterio di Santa Maria di Piedigrotta habitava, ch'erano nove colonnette che sostenevano un'urna di marmo dentro la quale erano le ceneri di quel poeta, con un distico che recita Donato, *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc Parthenope, cecini pascua, rura duces*. [...] Ma l'istesso vescovo affermava che l'urna, le colonne et alcune statuette furono tolte dal cardinal di Mantova protettore dei canonici, e che dall'istesso o furono mandate a Mantova o furono lasciate in Genova, ove morì» (Capaccio, *La vera antichità di Pozzuolo*, cit. [vedi nota 59], p. 10; Id., *Neapolitanae Historiae*, cit. [vedi nota 24], pp. 389-390).

71 De Mieri, *Wenzel Cobergher*, cit. (vedi nota 69), pp. 69-71.

Infatti, diversamente da Capaccio, D'Engenio Caracciolo riferirà che le opere da lui dipinte erano cinque e non tre: «La tavola della Cappella del vescovo d'Ariano, in cui è la Passione del Signore, e così pure le quattro piccole tavole che qui sono furon fatte da Vincenzo Corbergher Fiamengo, illustre pittore e singolar matematico, che assistè appresso l'Arciduca d'Austria»<sup>72</sup>.

Continuando la lettura delle *Neapolitanae Historiae*, ci si imbatte in un altro passo interessante fin qui sfuggito agli studi. Trattando della chiesa di Santa Maria a Cappella Vecchia l'erudito, primo tra gli scrittori napoletani, e in netto anticipo rispetto alla *Napoli sacra* di D'Engenio Caracciolo, non tralascia infatti di menzionare un'opera molto ammirata, commissionata dall'abate Fabrizio de Gennaro, vale a dire l'altare maggiore di quel sacro edificio: «Tres in eo templo marmoreae statuæ sunt D. Ioanni, D. Benedicto et D. Virgini dicatae, Hieronymi S. Crucis opera, quæ inter memorabilia Neapoli habentur»<sup>73</sup>. Le sculture in questione (fig. 9), tra le più tarde prodotte da Girolamo Santacroce, entro la metà degli anni Trenta del XVI secolo, sarebbero approdate nel Seminario arcivescovile napoletano dal 1971, in seguito alla dismissione della chiesa<sup>74</sup>.

È assai sorprendente come sia stata fin qui del tutto ignorata la rilevante descrizione della certosa di San Martino che è possibile leggere nel ponderoso libro “capacciano”<sup>75</sup>. Si tratta di un brano che consente di spiegare alcuni aspetti non secondari sugli interventi artistici compiuti in particolare per volere del colto priore Severo Turboli, tra i committenti maggiormente rappresentativi nell'ambiente partenopeo, aperto all'immissione a Napoli di opere d'arte di provenienza allogena. Non v'è dubbio che Capaccio avesse intrattenuto un rapporto intenso con il priore certosino, del quale, purtroppo, si

72 D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, cit. (vedi nota 57), p. 660. In ogni caso, è certo che da questa cappella proviene l'*Ecce Homo* ora collocato in alto a destra nella navata centrale della chiesa. Nello stesso sacello forse erano esposte anche le più piccole tele con l'*Elevazione della croce* e il *San Disma* (quest'ultimo, fin qui mai segnalato) conservate in un deposito della chiesa e ascrivibili alla cerchia o alla bottega del pittore di Anversa. Ciò sembrerebbe essere confortato dalla testimonianza di Celano, il quale allude alle composizioni minori in cui erano «espressi altri Misteri della stessa Passione» (Celano, *Notizie del bello*, cit. [vedi nota 62], IX, pp. 51-52). L'assetto originario dei dipinti di Cobergher fu scompaginato nel 1723, quando il titolo della cappella venne trasferito nell'altare del transetto, in *cornu Evangelii*. Una *Flagellazione* e un *San Disma* sono ancora ricordati nell'Ottocento come dipinti del fiammingo «Henzel» (corruzione evidente di Wenzel): G. Scherillo, *La reale chiesa di Santa Maria di Piedigrotta*, “Annali Civili del Regno delle Due Sicilie”, XLVIII, 1853, p. 36; G.B. Chiarini, *Aggiunzioni a C. Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, V, Napoli 1860, p. 608; Galante, *Guida sacra*, cit. (vedi nota 62), p. 258; De Mieri, *Wenzel Cobergher*, cit. (vedi nota 69), pp. 70-71.

73 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), pp. 399-400, dove sono trascritte anche alcune importanti iscrizioni presenti nella chiesa. Il passo di D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, cit. (vedi nota 57), p. 654, è il seguente: «Quel medesim abbate [i.e. Fabrizio de Gennaro] qui fe' far l'altar maggiore, ove si veggono tre bellissime statue de pregiati marmi, una di San Benedetto, una di San Giovanni Battista e nel mezzo della Reina dell'universo, di rara scoltura, il tutto fu opera di Girolamo Santa Croce».

74 Sull'insieme, ricordato rapidamente anche dal Vasari, cfr. F. Strazzullo, *L'antica badia di S. Maria a Cappella Vecchia a Napoli*, Napoli 1986, pp. 23-27; Naldi, *Girolamo Santacroce*, cit. (vedi nota 63), pp. 115-117, 183-185.

75 Cfr. nota 80.

sa ancora molto poco<sup>76</sup>. Questa vicinanza è testimoniata dalla lettera indirizzata dallo storico al «padre don Severo», pubblicata nel *Secretario*, da cui si evince un'intesa intellettuale tra i due<sup>77</sup>. L'occasione della missiva era stata appunto l'arricchimento con nuovi testi, provenienti da tutta Europa, della biblioteca del monastero, ma Capaccio non trascura il ricordo degli abbellimenti voluti da Turboli nel suo monastero. Che il poligrafo frequentasse la comunità certosina è inoltre confermato da una seconda lettera, anch'essa già presente nell'edizione del *Secretario* del 1589, indirizzata a un tal «don Hippolito certosino», dove l'autore esprime il rammarico per la partenza del religioso da San Martino, con il quale aveva stabilito un legame di sincera amicizia<sup>78</sup>.

Severo Turboli fu priore della certosa napoletana tra il 1583 e il 1597, e poi ancora nel biennio 1606-1607<sup>79</sup>. Solo grazie agli studi basati su nuovi rinvenimenti documentari è stato possibile comprendere alcuni aspetti delle importanti iniziative da lui promosse, di cui Capaccio era ben al corrente<sup>80</sup>. Scrivendo agli inizi del Seicento, in una

76 Lo spessore culturale del priore di San Martino è suggerito dall'accoglienza da lui offerta a Torquato Tasso durante una delle sue soste a Napoli sul finire del Cinquecento, in compagnia dell'amico Orazio Feltro (C. Modestino, *Della dimora di Torquato Tasso in Napoli negli anni 1588, 1592, 1594. Discorsi tre*, Napoli 1863, p. 147). Sul religioso, originario di Massa Lubrense, cfr. R. Tufari, *La certosa di San Martino in Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Napoli 1854, pp. 10, 142-143, nota 26 e la bibliografia indicata nelle note successive.

77 Capaccio, *Il segretario*, cit. (vedi nota 10), ed. 1589, p. 155. La lettera è stata già rapidamente segnalata da Gaeta, *L'idea di nobiltà*, cit. (vedi nota 10), p. 296, nota 18.

78 Capaccio, *Il segretario*, cit. (vedi nota 10), pp. 176-177.

79 Cfr. B. Tromby, *Storia critico-cronologica, diplomatica del patriarca san Brunone e del suo ordine cartusiano. In cui si contiene l'origine, i progressi ed ogni altro avvenimento monastico o secolare ch'ebbe qualche rapporto col medesimo*, X, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1779, pp. 371-372, 379-380, 406, 413-414, 425, 429, 433-434. Tufari, *La certosa di San Martino*, cit. (vedi nota 76), p. 303, ritiene che il priorato del Turboli iniziasse nel 1581. Su Turbolo è fondamentale il breve profilo tracciato da G.B. Persico, *Descrizione della città di Massa Lubrense*, Napoli, per Francesco Savio, 1644, p. 72, ripreso da C. De Lellis, *Aggiunta*, cit. (vedi nota 57), IV, c. 210r.

80 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), pp. 414-418: «Templum in eo monte D. Martino episcopo dicatum, et carthusianorum coenobio cultum, quod undique Neapolis veneratur. Eius aedificationem alii Carolo II tribuunt anno 1325. [...] Gesualdorum ibi monumenta, et Leonardi de Afflicto. Iulius II Pont. Max. ne in D. Martini templum mulieres ingrederentur edixit anno 1506 a Pio V confirmatum. Aedem tamen extra valuas aedificarunt anno 1590 ut mulieres adeuntis sollemnitatis praecipue die, qui concursu omnium civium celeberrimus esse solet, sacrorum quoque commoda habeant. Monachi eremiticam vitam degunt; silentio utuntur fere perpetuo; etsi dentur sermonibus dies aliqui. Cellas habent ad solitudinem ferendam civitatis specularices, nitidas, hortulis animi causa ornatas. Nusquam arbitror ingenuos homines beatorum vitam degere, nusquam commodius quieti se posse tradere. In Sacratio, praeter sacrum supellectile nobilissimum, duo nimis praeclara elucunt; pictura, in ligneo emblemate admirabilis, quam nec tota habet Italia, opus ex Augusta huc advectum. Et quae Iosephus Arpinas recentibus in parietum crustis effinxit; tum etiam Thomae Laureti, Pauli Veronensis, Mutiani tabulae elegantes. Nobilium pictorum praeterea tabulae pictae, inter quas Lucae Ianuensis opus erat illud eximium Coenae Dominicae nocturno lumine effictae, quam Ioanni Alfonso Pimentello Benaventi comiti, proregi, dono dederunt, relicto exemplo. Addo et statuas, quibus Neapolis non habet illustriores. Severi Turboli monachi, qui multos annos praefecturam obtinuit, studio et diligenter summa impensa et labore comparata sunt. Hic mutata templi facie ampliorem coenobii et templi structuram reddidit, ornatiores cellas effecit, pulcherrima bibliotheca auxit, quam ex intima Germania huc advehendam curavit. Effici haec omnia potuerunt eius industria, et divitiarum commodo atque illud admiratione dignum est, viginti dotationis uncias eo crevisse, ut ad vigintimillia aureorum, et vino, et frugibus, et pecore, et pecunia provenerint».

fase in cui Turboli era nuovamente a capo della comunità monastica, l'autore, dopo aver riportato in breve la storia del monastero di fondazione angioina e un elenco di reliquie lì presenti, coglie nuovamente l'occasione per celebrare, questa volta più estesamente, le imprese artistiche sostenute durante il suo primo, lungo priorato, svelandone particolari molto rilevanti.

Risulta così altamente significativo il riferimento agli armadi lignei della sagrestia annessa alla chiesa, di cui Capaccio sottolinea la bellezza e l'originalità nel contesto italiano (figg. 10-11). Pur non rammentando i nomi degli artefici di questo straordinario monumento dell'arte della tarsia, un vero e proprio *unicum* nell'Europa di quegli anni, lo storico rivela di conoscere la matrice teutonica delle tarsie colorate, un aspetto tecnico su cui si è fatto luce solo di recente. Di questo manufatto, che Massimo Ferretti ha giustamente considerato «l'ultimo sorprendente episodio cinquecentesco di decorazione ad intarsio ligneo»<sup>81</sup>, Capaccio quindi parrebbe cogliere la sua vera specificità, quella di essere stato realizzato con tarsie tinte, una tecnica davvero rara negli arredi sacri dell'epoca e più in voga negli "stipi" di manifattura tedesca. Infatti, oggi sappiamo che questi armadi vennero richiesti da Turboli nel 1584 a specialisti della tarsia lignea non italiani ma di stanza a Napoli, il fiammingo Teodoro de Voghel e il frisone Lorenzo Duca e nell'atto di allogazione si evince che quest'ultimo si impegnò a far lavorare i legni da adoperare per le tarsie in Germania, nella città di Augusta. In seguito, nel 1588, i pannelli intarsiati vennero montati entro una struttura intagliata dai napoletani Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante<sup>82</sup>. Inoltre, già da tempo è noto che le storie vetero e neotestamentarie nei pannelli dell'alzata e le prospettive architettoniche sugli sportelli del bancone vennero desunte da incisioni di Bernard Salomon, Virgil Solis e Hans Vredeman de Vries<sup>83</sup>.

Capaccio riporta anche i nomi di alcuni importanti artisti coinvolti nel cantiere certosino. Desta interesse il ricordo del pittore siciliano Tommaso Laureti (1530 circa-1602), attivo nell'Urbe dal 1581, il quale, come ha chiarito una recente scoperta d'archivio, nel giugno del 1587 aveva ottenuto la commissione di ben 53 dipinti raffiguranti *Scene della Passione di Cristo, Putti con simboli della Passione, Santi, Sibille e Profeti* e un' *Annunciazione* per la decorazione della sagrestia e di un ambiente annesso, da realizzare entro il 1590<sup>84</sup> (figg. 12-13).

81 M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni, momenti, indagini, Forme e modelli*, IV, Torino 1982, p. 560.

82 S. De Mieri, *Lorenzo Duca, Teodoro de Voghel e le tarsie degli armadi della Certosa di San Martino a Napoli*, "Prospettiva", 139-140, 2010, pp. 151-166; Gaeta, De Mieri, *Intagliatori*, cit. (vedi nota 11), in particolare pp. 56, 84, 90, 94-97, 112-113, 187-189. Qui si troverà il riferimento anche alle altre fonti, come il testo di Giovan Battista del Tufo, in cui viene evidenziata la rarità e l'insolita soluzione di tali tarsie. A questa fonte vanno aggiunti anche Pflaumern, *Mercurius Italicus*, cit. (vedi nota 62), p. 353 (con la corretta individuazione dell'origine tedesca degli armadi) e le *Addizioni* di G. de Magistris a F. de Magistris, *Status rerum memorabilium, tam ecclesiasticarum quam politicarum, ac etiam aedificiorum fidelissimae civitatis Neapolitanae...*, Neapoli, ex typographia Lucae Antonii de Fusco, 1678, p. 480.

83 De Mieri, *Lorenzo Duca*, cit. (vedi nota 82), p. 155, con il rinvio alla bibliografia precedente.

84 L. Sickel, *Ein unbeachteter Gemäldezyklus von Tommaso Laureti in der Sakristei der Certosa di San*

I documenti precisano che Laureti, in quello stesso periodo impegnato nella decorazione del Palazzo dei Conservatori a Roma, giacché non era riuscito a rispettare i tempi di consegna della vasta impresa, qualche anno dopo, nel 1591, quando aveva realizzato solo cinque dipinti (la *Flagellazione*, l'*Incoronazione di spine*, l'*Ecce Homo*, l'*Andata al Calvario* e l'*Annunciazione*), vide ridimensionato il suo incarico, che alla fine si sarebbe concretizzato nell'esecuzione delle lunette con *Profeti* e *Sibille* e poco altro, mentre la volta dell'ambiente avrebbe accolto di lì a breve gli affreschi del Cavalier d'Arpino (1596)<sup>85</sup>. E della presenza nel monastero del Cesari – autore anche degli affreschi del coro della chiesa (1589-1592 circa) – non manca di far menzione Giulio Cesare Capacio, dando il via alla fortuna critica del celebre pittore nelle fonti partenopee<sup>86</sup>.

A partire dalla fine del Seicento, le guide napoletane avrebbero creato non poca confusione sulla spettanza dei dipinti che ornano le pareti della sagrestia, e cioè sulle quattro *Storie della Passione* e sulle lunette con *Sibille* e *Profeti* (figg. 12-13). È Pompeo Sarnelli nel 1688 (e non Celano, come spesso si ripete)<sup>87</sup> il primo a riferire le scene cristologiche a un non altrimenti noto «Bisaccione»; l'autore, inoltre, riporta che nello stesso ambiente il «Christo legato alla colonna» era di «Luca Cangiati, che non ebbe pari in disegno»<sup>88</sup>. Poco dopo anche Celano parla di un «quadro del Signore legato alla

*Martino in Neapel*, "Kunstchronik", LXIX, 2016, 8, pp. 421-427; Id., *Tommaso Laureti nella sagrestia della certosa di San Martino a Napoli. Un progetto ambizioso 'rubato' da Giuseppe Cesari d'Arpino*, in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti 2020-2021*, Napoli 2021, pp. 50-67. In generale, su Laureti vedi I. Dettmann M.A., *Leben und Werk des Malers und Architekten Tommaso Laureti (1530-1602)*, Zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin, Berlin 2016.

85 Sichel, *Ein unbeachteter*, cit. (vedi nota 84), pp. 426-427. Il nome di «Tommaso Siciliano» in relazione alla sagrestia di San Martino compare anche nel manoscritto *Viaggio da Roma a Napoli* (1616) di monsignor Giovan Battista Confalonieri (Archivio Segreto Vaticano, Fondo Confalonieri), da tempo oggetto di studio di Sabina de Cavi, la quale ne sta curando l'edizione. Qui, però, come chi scrive ha avuto modo di rilevare nel corso di un ciclo di seminari (*Napoli 1616. Conventi, insule e monasteri a Napoli negli occhi di Monsignor Confalonieri [1561-1648]. III parte*, Laboratorio didattico della Facoltà di Lettere, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 14 dicembre 2016, *Cori, soffitti e armadi di sacrestia nella Napoli del Confalonieri*), oltre alla menzione degli armadi intarsiati della sagrestia, si segnalano un *Crocifisso* del Laureti posizionato sulla porta della sagrestia e un'*Annunciazione*, affiancata da una *Presentazione al Tempio* e da una *Visitazione* (queste ultime quasi certamente identificabili con le tele ascritte a Flaminio Torelli ora nel vano di passaggio tra la sala del Capitolo e il Parlatorio), sull'altare dello stesso ambiente, problematicamente riferite a Pomarancio. All'interno del testo di Confalonieri è interessante il ricordo di un *San Giovanni Battista* e di un *San Lorenzo* del Cavalier d'Arpino, posizionati in due cappelle della chiesa, identificabili con le tele attualmente conservate rispettivamente nelle chiese napoletane dei Santi Marcellino e Festo e dei Santi Severino e Sossio (su queste opere, senza che si accenni però alla loro provenienza da San Martino, cfr. H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, p. 317, n. 78, p. 324, n. 88). Sul Confalonieri e Napoli si rinvia a S. De Cavi, *Natura e arte nel diario di un viaggio a Napoli di Monsignor Giovan Battista Confalonieri (1616)*, in *Nature and the Arts in Early Modern Naples*, a cura di F. Fehrenbach e J. van Gastel, Berlin-Boston 2020, pp. 59-79.

86 Sui lavori del Cesari per la certosa cfr. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari*, cit. (vedi nota 85), pp. 22-26, 60-63, 66-72, 242-245, n. 22, p. 254, n. 30, pp. 290-292, n. 62, pp. 297-303, n. 64.

87 R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973, p. 96, nota 56; Sichel, *Ein unbeachteter*, cit. (vedi nota 84), p. 422.

88 P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura de' buoni scrittori, e colla propria diligenza*,

colonna con due manigoldi di Luca Cangiasi» e di «quattro quadri con diversi misteri della Passione del Signore assai considerati e di stima, del Bisaccioni»<sup>89</sup>. La notizia di un'opera di Cambiaso nella sagrestia della certosa napoletana rimbalza a Genova, dove Carlo Giuseppe Ratti, nelle aggiunte alle *Vite* di Raffaello Soprani (1768), scrive: «In Napoli, entro la chiesa de' certosini, un Cristo flagellato alla colonna»<sup>90</sup>. La situazione si complica ancora di più a metà Ottocento con Raffaele Tufari, il quale, dopo aver nominato le quattro tele del Bisaccioni, non registrando più nella sagrestia la *Flagellazione* presunta del Cambiaso, finisce per estendere l'attribuzione al pittore genovese delle «dieci lunette ad olio, in cui sono dipinti Profeti e Sacerdotesse»<sup>91</sup>.

Nonostante le corrette osservazioni di Bertina Suida Manning e William Suida nel 1958, che tendono ad escludere la presenza di Cambiaso nella sagrestia napoletana<sup>92</sup>, la critica ha continuato a ribadire la matrice genovese delle tele in argomento. È Raffaello Causa, infatti, nel 1973 ad ascrivere per primo, sia pur con qualche dubbio, l'intero ciclo a Lazzaro Tavarone, allievo di Cambiaso<sup>93</sup>. Lo studioso, inoltre, riconosce la tela del grande maestro ligure ricordata dalle fonti nella rovinata *Flagellazione* dei depositi di San Martino, sul cui retro, durante un restauro della fine degli anni Sessanta del Novecento, sarebbe emersa la scritta «Cangiasi»<sup>94</sup>; l'opera, però, sottoposta a un ulteriore intervento in anni successivi, avrebbe svelato le iniziali di Luca Giordano<sup>95</sup>.

Ad ogni modo, che una lontana eco della presenza di un'opera di Cambiaso nella certosa partenopea si riverberasse ancora alla fine del Seicento, pare in un certo senso

Napoli, a spese di Antonio Bulifon, 1688, p. 392 (ed. cons. a cura di F. De Rosa, A. Rullo, S. Starita, in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2014).

89 Celano, *Notitie*, cit. (vedi nota 62), VI (a cura di F. Loffredo), p. 35. Vedi inoltre D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli, nella nuova stampa del Parrino, 1700, p. 124 (ed. cons. a cura di P. Santucci e F. Loffredo, in [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it), 2007); Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, cit. (vedi nota 66), p. 110, e D'Afflitto, *Guida*, cit. (vedi nota 66), p. 86.

90 R. Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi [...] in questa seconda edizione rivedute, accresciute ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, I, Genova, nella stamperia Casamara, 1768, p. 95.

91 Tufari, *La certosa*, cit. (vedi nota 76), pp. 78, 277-278; Chiarini, *Aggiunzioni* a Celano, *Notitie*, cit. (vedi nota 72), IV, 1859, p. 717. Invece, Galante, *Guida*, cit. (vedi nota 62), p. 273, rammenta solo le quattro tele sulle pareti del Bisaccione.

92 Luca Cambiaso: *la vita e le opere*, a cura B. Suida Manning e W. Suida, Milano 1958, pp. 142-143, dove si individua l'origine romana dei dipinti.

93 Causa, *L'arte nella Certosa*, cit. (vedi nota 87), pp. 32, 37, 96, nota 56, con la proposta di datazione intorno al 1594, «al tempo del rientro dalla Spagna». Il riferimento a Tavarone, con l'ipotesi di riconoscere anche la presenza di Cambiaso nella *Flagellazione*, compare pure in Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento: 1573-1606*, cit. (vedi nota 1), pp. 187-189.

94 R. Causa, *Musei napoletani. Restauri alla Certosa*, "Arte illustrata", IV, 39-40, 1971, pp. 16-27; Id., *L'arte nella Certosa*, cit. (vedi nota 87), p. 96, nota 55.

95 L. Arbace, *Gli inventari ritrovati dal Borzelli (1913) e dallo Strazzullo (1983)*, in *Museo della Certosa di San Martino. Il Quarto del Priore*, a cura di L. Arbace, F. Capobianco, R. Pastorelli, Napoli 1986, pp. 24, 31, nota 21; Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606*, cit. (vedi nota 1), pp. 188, 192, nota 56; O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 2000, I, p. 257, n. A44, II, p. 483, fig. 112. In ogni caso, pur volendo accogliere l'ipotesi che il dipinto giordanesco si trovasse inizialmente nella sagrestia certosina, è quanto meno curioso che Celano, che ebbe tra i suoi consulenti proprio Luca Giordano, ignorasse la vera paternità dell'opera.

confortato dalla importante segnalazione da parte di Capaccio proprio in quel luogo di un' *Ultima Cena*, a lume di notte, del pittore genovese: «Nobilium pictorum praeterea tabulae pictae, inter quas Lucae Ianuensis opus erat illud eximium Coenae Dominicae nocturno lumine effictae, quam Ioanni Alfonso Pimentello Benaventi comiti, proregi, dono dederunt, relicto exemplo»<sup>96</sup>.

L'opera, quindi, non più presente nel monastero nella fase in cui le *Neapolitanae Historiae* vennero composte, sarebbe stata donata dai padri al viceré Juan Alonso Pimentel Enríchez, VIII conte e V duca di Benavente (in carica dal 1603 al 1610), personalità ben nota al poligrafo e che fece incetta di opere d'arte nel contesto partenopeo<sup>97</sup>. Nel manoscritto *Vitae Proreges Neapolis*, Capaccio peraltro lamenta: «Quisquid toto Regno numismatum aut lapidum erat in potestatem redegit. Quisquid eximiae picturae reliquum fuerat abstulit»<sup>98</sup>. La conferma di quanto trasmesso dallo storico giunge dagli inventari dei beni appartenuti al Benavente, collezionista, come si sa, di antichità classiche, di sculture e manufatti di vario tipo e di dipinti di notevole pregio, primo fra tutti il *Martirio di sant'Andrea* del Caravaggio ora nel Cleveland Museum of Art<sup>99</sup>. Le

96 Cfr. nota 80.

97 Su di lui vedi maggiormente M. Simal López, *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa Solariega*, Benavente 2002, pp. 33-55, 88-101. Cfr. pure A. Denunzio, *Per due committenti di Caravaggio a Napoli: Nicolò Radolovich e il viceré VIII conte-duca di Benavente (1603-1610)*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 179-193. Sui legami tra Capaccio e il Benavente cfr. Cubicciotti, *Vita di Giulio Cesare Capaccio*, cit. (vedi nota 2), pp. 93-94; Caracciolo, «*Regal pensier*», cit. (vedi nota 4), pp. 154, 205-206. A proposito del conte di Benavente, si segnala che il viceré acquistò per 500 ducati, «con licenza di nostro signore papa Clemente 8», un'«immagine del nostro Salvatore» («et de questo ne sta una copia in casa assai simile all'originale») dal monastero di Santa Teresa degli Scalzi di Napoli, fondato agli albori del Seicento. Il dipinto era stato ricevuto in dono dai padri carmelitani nel 1604 dal reggente Martos Geriostola: *Platea magna*, Archivio di Stato di Napoli, Corporazioni religiose soppresse, 285, s.d. (forse inizi XVIII secolo), cc. 58, 62-63. Dal documento, fin qui ignorato dagli studi, si apprende anche che lo stesso benefattore aveva donato ai carmelitani scalzi la «Schiadatione di Nostro Signore» («di gran valore et stima per esser opera di Andrea Salerno»), collocata sin dal 1603 nella cappella di Francesco Longobardo e identificabile con il dipinto di Andrea da Salerno ora a Capodimonte, un altro dipinto con l'*Ecce Homo*, «ancora assai bono, con altri [...] quadri», e «uno scrittorio pieno di medaglie antique, quali furono vendute dal signor Michel Vaez al signor Principe di Conca per ducati 1544, come si vede da certe fedì di procura fatte per mano di notar Vincenzo di Troiano».

98 G.C. Capaccio, *Vitae Proreges Neapolis*, ms XXVII C 14, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, cc. 164r-164v, dove oltretutto aggiunge, con particolari gustosi e ancora una volta nominando Luca Cambiaso, ma in relazione alla sottrazione di opere illustri dovute a Caterina de Zunica, moglie del viceré Ferdinando de Castro: «Siquidem praeclaras tabulas pictas a Raphaele, Titiano, Luca e Genua, Alberto Durero aliisque illustribus pictoribus tulerat Catherina e Zunica Ferdinandi e Castro uxor, quae illud palam dicere solebat "Hispanos vere barbaros esse", penes quos nihil esset illustris picturae praeter pauca quae nostri Itali in Escuriam contulerunt. Quod vero parvulis status delectabatur, omnes Deos Penates ex aere ad II millia coegit. Cumque regem (sic eius scurra appellabatur) interrogasset an antiquioribus Diis delectaretur? Respondit "Notengan niedo estos de Napoles, por que vuestra excellentia les ha hurtado todos los diablos". At quoniam his rebus curiosius delectabatur, et ab earum ignoratione detinebatur, ait nihil magis cum penituisse quam antiquitati operam non dedisse, quam ad multa dignoscenda sibi emolumento futuram cognoscebat».

99 M.C. Terzaghi, *Caravaggio a Napoli: un percorso*, in *Caravaggio Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, 12 aprile-14 luglio 2019), a cura di M.C. Terzaghi, Milano 2019, pp. 38-39 (con il rinvio alla bibliografia).

opere portate dall'Italia, inizialmente concentrate nella fortezza di Benavente, migrarono in seguito nelle residenze di famiglia a Madrid e a Valladolid<sup>100</sup>. Un «inventario de "pinturas grandes" de la Fortaleza de Benavente» del 1611 registra la presenza di «un quadro grande que la Cena original con su cornisa de ebano»<sup>101</sup>. Ben più esplicito è invece il *Folio en el que se enumeran las mejores pinturas que el X conde-duque tenía en el palacio de Valladolid*, del 1653 circa, in cui è descritto, subito dopo «El martirio de s. Andrés o s. Felipe quadro grande de mano de Micael Anguel Carauachio», l'«Otro quadro grande de la Cena de Christo con sus Apóstoles de mano de Luqueto»<sup>102</sup>. «Luqueto» è infatti la denominazione di Cambiaso che ricorre nelle fonti spagnole<sup>103</sup>.

Nel sia pur breve riferimento, al di là della consapevolezza del prestigio dell'artista genovese, Capaccio si dimostra capace di cogliere l'aspetto stilistico più rimarchevole del disperso dipinto, l'utilizzo della luce artificiale, che contrassegna in particolare la produzione più avanzata di Cambiaso. Risulta pertanto plausibile, sulla base di questa osservazione, che l'opera fosse giunta da Genova nell'ultima fase di attività del pittore, qualche tempo prima della partenza per la Spagna nel 1583, in un periodo che potrebbe antecedere di poco l'inizio del primo priorato di Severo Turboli o, al più tardi, coincidere con l'avvio dello stesso (1583)<sup>104</sup>.

Lo stringato giudizio sul Cambiaso espresso da Capaccio si va così ad aggiungere alla fortuna critica più antica dell'artista genovese, poco dopo gli scritti di Giovan Paolo Lomazzo (1585; 1587; 1590) e Giovan Battista Armenini (1587), e prima di quelli di Agostino Tassoni (1620), Giulio Cesare Gigli (1615) e Giovan Battista Marino (1619)<sup>105</sup>. È degno d'attenzione che il poligrafo meridionale sia uno tra i primi a soffermarsi, probabilmente sulla scorta della codificazione teorica del «Che cosa sia lume» di cui si discute nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* di Lomazzo, sul «nocturno lumine» utilizzato dal maestro<sup>106</sup>.

100 Simal López, *Los condes-duques de Benavente*, cit. (vedi nota 97), p. 101 e ss.

101 Ivi, p. 189 (doc. n. 10).

102 Ivi, p. 236 (doc. n. 21). Simal Lopez (p. 105, nota 436) cita anche da un altro inventario: «otro lienço muy grande de la Cena de Nuestro Señor con sus discipulos orixinal de Luqueto con moldura de ebano, lo tasaron en tres mill y quinientos reales»; inoltre, aggiunge che l'opera «fue una de las pinturas por las que se interesò Felipe IV», rinviando a E. García Chico, *El palacio de los Benavente*, "Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid", XVIII, 1946, p. 20.

103 *Luca Cambiaso: la vita e le opere*, cit. (vedi nota 92), pp. 256-259.

104 Sul periodo finale di Cambiaso, insieme alla citata monografia dei Suida (vedi nota 92), pp. 202-206, cfr., in estrema sintesi, L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova 1995, pp. 211-272; Id., *Luca Cambiaso: idea, pratica, ideologia*, in *Luca Cambiaso: un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale-Galleria di Palazzo Rosso, 3 marzo-8 luglio 2007), a cura di P. Boccardo, F. Boggero, C. Di Fabio, L. Magnani, Cinisello Balsamo 2007, pp. 45-61.

105 Cfr. *Luca Cambiaso: la vita e le opere*, cit. (vedi nota 92), pp. 254-261; G.C. Sciolla, *Fortuna e sfortuna di Luca Cambiaso*, in *Luca Cambiaso*, cit. (vedi nota 104), pp. 141-144; *Antologia delle fonti e della critica*, a cura di G. Cipolla e J. Cooke, Ivi, p. 154.

106 G.P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, II, Firenze 1974, p. 191. Sui "notturni" di Cambiaso cfr. in particolare G. Bora, *Cambiaso "lombardo"*, in *Luca Cambiaso*, cit. (vedi nota 104), pp. 137-138; M. Calì, *Aggiunte ai notturni di Luca Cambiaso*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. Var-

La fama raggiunta dal Cambiaso in terra spagnola, dove fu impegnato nei lavori di decorazione del monastero dell'Escorial nell'ultimo biennio della sua vita (1583-85), dovette sollecitare le mire collezionistiche del duca di Benavente, il quale, ricevendo in dono l'*Ultima Cena* certosina, avrebbe così sottratto alla capitale del viceregno un'opera che, ancora da ritrovare<sup>107</sup>, era senz'altro tra le più significative allora presenti nelle chiese cittadine.

Al momento è difficile dire altro sul disperso quadro napoletano del Cambiaso, forse concepito per il refettorio della certosa o per qualche altro ambiente. Pare difficile infatti ipotizzare una sua collocazione nella chiesa del monastero, considerato che, intorno al 1590, ancora negli anni del primo priorato del Turboli, in essa dovette approdare la grande *Ultima Cena* firmata «HEREDES PAVLI/ CALIARI VERONE. S/ FACIEBANT» sistemata nel coro (fig. 14), e di cui Capaccio ugualmente risulta informato<sup>108</sup>.

Quanto alla presenza nella certosa di un'opera di Girolamo Muziano a cui si allude nelle *Neapolitanae Historiae*, e non registrata in altre fonti, nulla invece si può aggiungere<sup>109</sup>. La testimonianza però è considerevole e contribuisce ad arricchire il

gas, A. Migliaccio, S. Causa, Napoli 2011, pp. 207-216; L. Magnani, *Luca Cambiaso. Intuizioni luministiche a Genova*, in *Caravaggio e i genovesi: committenti, collezionisti, pittori*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo della Meridiana, 14 febbraio-24 giugno 2019), a cura di A. Orlando, Genova 2019, pp. 24-33.

107 Nessuna menzione di un dipinto con questa iconografia si riscontra negli studi spagnoli dedicati all'artista. Cfr. in particolare F. Collar de Cáceres, *Nuevas pintura de Luca Cambiaso en España*, "Archivo Español de Arte", LXX, 1997, 277, pp. 88-95; A. Pérez de Tudela, *La recepción de obras de Luca Cambiaso en el Monasterio de El Escorial*, in *La "maniera" di Luca Cambiaso: confronti, spazio decorativo, tecniche*, atti del convegno (Genova, 29-30 giugno 2007), a cura di L. Magnani e G. Rossini, Genova 2008, pp. 45-53; J.L. Cano de Gardoqui García, *Luca Cambiaso: nuevos datos sobre sus herederos*, "Archivo Español de Arte", LXXXVIII, 2015, 351, pp. 299-303, con il rinvio alla bibliografia iberica precedente.

108 Causa, *L'arte nella Certosa*, cit. (vedi nota 87), p. 53; C. Gould, ad vocem *Caliari (famiglia)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVI, Roma 1973, p. 700; Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento: 1573-1606*, cit. (vedi nota 1), p. 280, nota 29; T. Dalla Costa, *Gli "Haeredes Pauli Caliari Veronensis": nuove chiavi di lettura su un'impresa collettiva*, in *Il 'Convito in casa di Levi' di San Giacomo alla Giudecca. Un restauro tra Paolo Veronese e i suoi eredi*, a cura di M. Molteni e E. Napione, Treviso 2015, pp. 87, 88. Il dipinto si colloca dopo il 1588, data di morte di Paolo Veronese. Il fratello di Paolo, Benedetto (1535/1538-1598), e i figli Gabriele (1568-1631) e Carlo (1570-1596) furono i responsabili di una «sigla collettiva», nota con la formula «Haeredes Pauli Caliari Veronensis», talvolta «Heredes», come nel caso di San Martino. Va ricordato che a Napoli, un altro prodotto di questa peculiare bottega è la *Madonna con il Bambino* circondata da cherubini nel telone di Francesco Caselli sull'altare maggiore di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento: 1573-1606*, cit. [vedi nota 1], p. 280, nota 29; G. Porzio, *Ordine teatino e contesto artistico napoletano nel Seicento: Francesco Maria Caselli, Gaspare Del Popolo e una nota su Diana Di Rosa*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, a cura di D.A. D'Alessandro, II, Napoli 2012, p. 586). Un altro dipinto, di primo Seicento, che reca evidenti radici veronesiane è l'*Incontro tra san Gioacchino e sant'Anna e i santi Giacomo e Giorgio* custodito nella chiesa di Santa Maria della Consolazione a Ercolano (cfr. scheda OAI1500093318, con erronea datazione al XIX secolo).

109 Tuttavia non va trascurato che l'anonima biografia del Muziano (1584-1585), pubblicata da Ugo Procacci, ricorda genericamente opere dell'artista mandate a Napoli, facendo cenno a «sette San Franceschi della medesima attitudine, l'uno dietro all'altro» (*Una "vita" inedita del Muziano*, in *Scritti in onore di Giuseppe Fiocco*, "Arte Veneta", VIII, 1954, p. 251; P. Tosini, *Girolamo Muziano: 1532-1592. Dalla Maniera alla Natura*, Roma 2008, pp. 187, 368, 382). È possibile però che l'invio ai certosini di uno o più dipinti da parte del Muziano si collochi tra il 1584, epoca a cui risale la suddetta fonte, e il 1592, anno della scomparsa del pittore, e dunque nella prima fase del priorato di Turboli.

quadro delle conoscenze sull'aspetto del complesso, in ispecie della chiesa, prima delle trasformazioni sei e settecentesche.

Nel descrivere il contesto partenopeo extra urbano Capaccio non trascura uno dei maggiori monumenti allora ancora visibili, alle porte della città, la celebre ma sfortunata villa di Poggioreale, già da tempo in abbandono<sup>110</sup>. Anche in questo caso la critica, che si è estesamente interessata degli aspetti architettonici della perduta residenza aragonese, ha rare volte considerato la breve ma non trascurabile descrizione riportata da Capaccio<sup>111</sup>. Basandosi sulle informazioni già riportate da Vasari, l'autore riferisce, oltre che delle responsabilità della fabbrica di Giuliano da Maiano, voluta da Alfonso duca di Calabria, della presenza degli affreschi realizzati «da Piero del Donzello e Polito suo fratello»<sup>112</sup>, e che, ad onta dei danni subiti, risultavano ancora leggibili<sup>113</sup>. Ma è rilevante anche il ricordo delle teste in terracotta invetriata che ornavano la struttura, ormai molto danneggiate<sup>114</sup>, e della rappresentazione con lo stesso materiale dei simboli della sirena e dell'ermellino, accompagnati dalle scritte «Decorum» (e non «Deorum») e «Malo mori quam foedari», che compaiono anche in alcune monete di re Ferrante d'Aragona<sup>115</sup>.

110 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), p. 435. Dopo un cenno ai giardini annessi al complesso si legge: «Structurae exemplar edidit Iulianus e Maiano Alfonso Calabriae Duci charo. Idemq. Iulianus pingendum curavit a Petro Donzello et Polito eius fratre. Reliqua in parietibus picturae aliqua pars est, in qua optimi pictoris elucet industria, et Regulorum a Rege defectio. Erant quoque ex creta doctissime efficta capita, quae sacrilegarum manuum iniurias pertulerunt. Ex creta etiam integrum Sirenis symbolum extat, cuius pedes alter osculatur, alter admiratur aspectum, quae Neapolitanae urbis amplitudini maxime convenire videntur. Aliud Ferdinandi symbolum prospicies, Armellinum scilicet animal quod ne coeno foedetur, libenter se capiendum venatoribus tradit, in quo duo epigrammata leguntur; alterum, DEORUM, quasi divinum sit non turpi macula foedari; alterum, MALO MORI QUAM FOEDARI». Una breve descrizione del complesso tornerà anche nel *Forastiero*, cit. (vedi nota 9), pp. 267-268.

111 Tra i pochi a considerare il passo di Capaccio: G. Fusco, *Riflessioni sulla topografia della città di Napoli nel Medio Evo*, «Rendiconto della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», 1864, pp. 223-224; Morisani, *Letteratura artistica*, cit. (vedi nota 23), pp. 101-102 (senza commento); P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze 2014, p. 43, nota 45 (con il rinvio ad altri autori).

112 Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 60), p. 351.

113 Tra gli affreschi, come ricorda lo stesso Capaccio, ricorrevano *Episodi della congiura dei baroni*. Una delle ultime menzioni di tali dipinti, ormai quasi del tutto rovinati, ricorre nel giornale di viaggio di Tommaso Puccini: M.C. Mazzi, *Paesi, figure e gallerie d'arte: il soggiorno napoletano di Tommaso Puccini*, in *Libri per vedere*, cit. (vedi nota 23), pp. 259-260. Sul soggiorno di Pietro e Polito del Donzello a Napoli, cfr. F. Sricchia Santoro, *Pittura a Napoli negli anni di Ferrante e di Alfonso duca di Calabria. Sulle tracce di Costanzo de Moyssis e di Polito del Donzello*, «Prospettiva», 159-160, 2015, in particolare pp. 63-74, che, trascurando il passo di Capaccio qui esaminato, cita il breve riferimento agli affreschi di Poggioreale di Benedetto Di Falco e quello più esteso del manoscritto seicentesco di Camillo Tutini, il quale ne parla come dell'«historia della Congiura di Marino Marzano che voleva ammazzare detto re [i.e. Ferrante I]» (C. Tutini, *De' pittori, scultori, architetti, miniatori et ricamatori napoletani e regnicoli*, a cura di L. Giuliano, Matera 2021, pp. 6, 14-15, 31). Per i perduti murali cfr. pure Modesti, *Le delizie ritrovate*, cit. (vedi nota 111), pp. 82-83, 129, 132.

114 Modesti, *Le delizie ritrovate*, cit. (vedi nota 111), p. 43, nota 45, pp. 51-52, testo a cui si rinvia complessivamente per la bibliografia.

115 G.M. Fusco, *Intorno all'ordine dell'Armellino da re Ferrante I d'Aragona all'arcangelo san Michele dedicato. Ragionamento*, Napoli 1844, in particolare pp. 14, 18, 27-29; R. Garrucci, *Osservazioni e memorie*, «Annali di numismatica», I, 1846, pp. 194-195; L.R. Clark, *Collecting Art in the Italian Renaissance Court. Objects and Exchanges*, Cambridge 2018, pp. 181-182.

Nel testo di Capaccio non mancano notazioni significative, intrecciate costantemente con gli episodi storici fondamentali, su altri monumenti dell'area vesuviana o delle isole del golfo, come dimostrano ad esempio le brevi descrizioni della medievale chiesa di Santa Maria del Pozzo a Somma Vesuviana, del santuario della Madonna dell'Arco<sup>116</sup> e del palazzo d'Avalos a Procida, progettato da Benvenuto Tortelli e portato a compimento da un architetto molto prossimo al Capaccio, Giovan Battista Cavagna<sup>117</sup>. Tra le pagine più significative, infine, occorre considerare anche quelle dedicate all'ampia e multiforme collezione del principe di Conca Matteo di Capua in quegli anni concentrata nel castello di Vico Equense<sup>118</sup>.

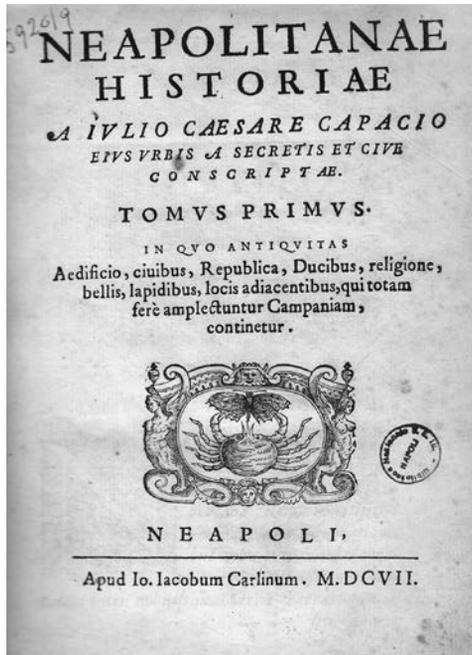
In conclusione, il testo del Capaccio qui esaminato, svela un'importanza tutt'altro che marginale per gli studi storico-artistici dell'ambito partenopeo. È netta l'impressione che il più fortunato *Forastiero*, pubblicato insieme a un dialogo intitolato *Incendio di Vesuvio* per i tipi di Giovan Domenico Roncagliolo nel 1634, anno della scomparsa dell'accademico ozioso, abbia oscurato le *Neapolitanae Historiae*, che invece, come si è provato a dimostrare in questo scritto, registrano inaspettatamente notizie di prima mano di notevole rilevanza. Spesso, tali informazioni, quando riferibili a contesti trattati nell'uno e nell'altro libro, appaiono diverse o – ed è il caso in particolare della certosa di San Martino – arricchite da particolari che Capaccio nel suo ultimo volume avrebbe del tutto tralasciato.

116 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), p. 460: «Duo in ea regione templa sunt insignia, alterum D. Mariae et Puteo sacrum, a regina Ioanna aedificatum, cupressis, hortisq. et nemore consitum. Diebus Dominicae Resurrectionis eo Neapolitani proficiscuntur. Forum ibi indicitur comparata e Summa cohorte militum, inter quos plerumque discordiae oriuntur. Alterum D. Mariae ab Arcu, miraculis celebre, cui praesunt arctioris observantiae Dominicani, post contentiones quae inter Nolanum episcopum et Mirandae comitem intercesserant, uterque enim ius suum tueri conabatur. [...] In eo coenobio (ad magnificum enim aedificium redacta est aedicula) Beatae Virginis imago est, cuius ex ore lignei globi ictu quo ludens quidam impie percusserat, sanguis vivus prodijt. Quapropter Neapolitani quotidie, complanata et latiore via reddita eodem Comite iubente, maxima frequentia, summa cum veneratione locum adeunt». Su Santa Maria del Pozzo a Somma Vesuviana cfr. G. Fiengo, *La chiesa e il convento di S. Maria del Pozzo a Somma Vesuviana*, "Napoli nobilissima", IV, 1964-1965, pp. 125-132. Per l'affresco della *Madonna dell'Arco*, di cui Capaccio è uno dei primi storici a trattare, e che verrà poco dopo attribuito ad Agostino Tesauro da F. De Pietri, *Dell'Historia napoletana*, Napoli, nella stampa di Giovan Domenico Montanaro, 1634, p. 202, vedi P. Giusti, P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, Napoli 1988, pp. 191, 279-281; M. Miele, *Le origini della Madonna dell'Arco. Il «Compendio dell'istoria, miracoli e gratie» di Arcangelo Domenici (1608). Introduzione, testo, note e illustrazioni*, Napoli-Bari 1995, pp. 199-204; T.M. Violante, *Madonna dell'Arco. Storia del santuario e del convento*, Napoli 2009, pp. 17-19.

117 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), p. 586: «Plano in scopulo admirabilis, ut in aedium area, quas cardinalis Aragoneus aedificavit, trocho commodissime ludatur. Angusto oppidum situ, in quo ad septingentorum capitum census habitus est. Arce a Benvenuto Tortella delineata, a Ioanne Baptista Cavagno architectis absoluta». Capaccio, dunque, qui e non nel *Forastiero* attribuisce per la prima volta al Tortelli e al Cavagna il palazzo d'Avalos a Procida, come emerge in S. Di Liello, *Giovan Battista Cavagna. Un architetto pittore fra classicismo e sintetismo tridentino*, Napoli 2012, p. 95, testo al quale si rinvia per un'analisi dell'edificio (pp. 95-113).

118 Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit. (vedi nota 24), pp. 498-499. Queste pagine, riprese in gran parte da Modestino, *Della dimora*, cit. (vedi nota 76), pp. 126-129, sono state valorizzate indipendentemente da A. Zezza, *Otio iuventutis dicatum. Le residenze e le collezioni di Matteo di Capua come crocevia della vita culturale napoletana tra Cinque e Seicento*, in *Arti e lettere a Napoli*, cit. (vedi nota 53), pp. 84-85, e da De Mieri, *Matteo di Capua e l'ambiente artistico*, cit. (vedi nota 69), p. 302, nota 38.

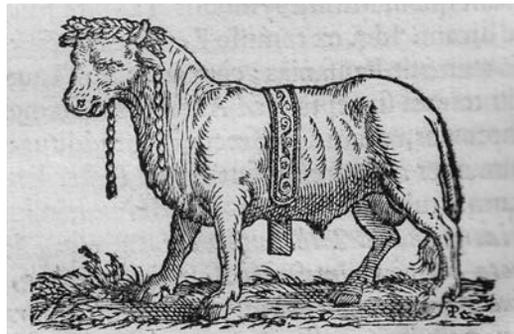
Ciò rende necessario rivendicare alle *Neapolitanae Historiae*, ancor prima della pur fondamentale *Napoli sacra* di Cesare d'Engenio Caracciolo, lo *status* di fonte primaria per la ricostruzione dei giudizi e la trasmissione di dati non reperibili altrove sul patrimonio d'arte della capitale del vicereame, di cui l'erudito fu appassionato e profondo conoscitore.



1. Giulio Cesare Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, frontespizio, Neapoli, apud Io. Iacobum Carlinum, 1607



2. Giulio Cesare Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, pagina iniziale del libro II, Neapoli, apud Io. Iacobum Carlinum, 1607



3. Felice Paduano (?), *Genio di Augusto*, incisione, in G.C. Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, 1607

4. Felice Paduano (?), *Toro con ornamenti sacrificali* (già nella raccolta Carafa), incisione, in G.C. Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, 1607



5. Monogramma F.P. (Felice Paduano?), particolare della figura 3



6. Giovan Angelo Montorsoli e collaboratori, *Sepolcro di Iacopo Sannazzaro*, 1537-1541, Napoli, Santa Maria del Parto

7. Leonardo Grazia da Pistoia, *San Michele Arcangelo*, quinto decennio del XVI secolo, Napoli, Santa Maria del Parto

8. Wenzel Cobergher, *Calvario*, 1588-1591 circa, Napoli, Santa Maria di Piedigrotta



9. Girolamo Santacroce, *San Giovanni Battista*; *San Giovanni Battista*; *Madonna con il Bambino*; *San Benedetto*, entro il 1535 circa, Napoli, Seminario Arcivescovile, da Santa Maria a Cappella Vecchia

10. Napoli, sagrestia della certosa di San Martino (foto di Fabio Speranza, per gentile concessione della Fototeca della Direzione Regionale Musei Campania)





11. Lorenzo Duca, Teodoro de Voghel, Nunzio Ferraro, Giovan Battista Vigliante, *La distruzione di Babilonia; Santi e angeli*, particolare degli *Armati*, 1584-1588, Napoli, certosa di San Martino, sagrestia

12. Tommaso Laureti, *Salita al Calvario*, 1587-1591, Napoli, certosa di San Martino, sagrestia (foto di Fabio Speranza, per gentile concessione della Fototeca della Direzione Regionale Musei Campania)



13. Tommaso Laureti, *Profeta*, 1587-1591, Napoli, certosa di San Martino, sagrestia



14. "Haeredes Pauli Caliarum", *Ultima Cena*, 1588-1589 circa, Napoli, certosa di San Martino, chiesa (foto di Fabio Speranza, per gentile concessione della Fototeca della Direzione Regionale Musei Campania)



## POLICENTRISMO E MUNICIPALISMO NELLE RIME “ECFRASTICHE” DI DANIELE GEOFILO PICCIGALLO

Francesco Lofano

Sorprende come una rimarchevole fonte per l'arte figurativa italiana tra XVI e XVII secolo sia rimasta sostanzialmente sconosciuta alle ricerche storiografiche sul tema. È il caso delle *Rime* di Daniele Geofilo Piccigallo (fig. 1). Il volume fu pubblicato nel 1609 a Venezia per i tipi di Domenico e Giovan Battista Pulciano. Sul suo autore, alla pari della sua singolare silloge, si registrano progressi storiografici più che esigui. Poche risultano, infatti, le informazioni su costui: nacque a Mesagne, nell'alto Salento, nel 1581 e vi morì nel 1640, affiancando l'attività letteraria a quella di medico<sup>1</sup>. Il suo percorso letterario fu tuttavia innervato di interessi e sollecitazioni non periferiche saldate anche dai suoi spostamenti dei quali conosciamo soltanto alcune traiettorie, i quali restano peraltro testimoniati da uno scambio di sonetti con il conterraneo Cataldo Antonio Mannarino<sup>2</sup>. Sappiamo che certamente dimorò a Napoli, probabilmente su invito del concittadino Pompeo Falcone, dove verosimilmente si trattenne nel primo lustro del Seicento, ancorché non potranno escludersi altre soste nel decennio successivo<sup>3</sup>. Qui pubblica la *Breve relatione come fu trovata, e de i primi miracoli che fece S. Maria Mater Domini in Mesagne*, apparsa nel 1605<sup>4</sup> e dedicata al rinvenimento miracoloso dell'icona della Vergine divenuta ben presto protettrice della cittadina pugliese, e successivamente le commedie *L'infido amico* e *La Rosmena*, rispettivamente nel 1606<sup>5</sup> e nel

1 L'unico esiguo profilo moderno sull'autore è in A. Profilo, *Vie, piazze, vichi e corti di Mesagne. Ragione della nuova denominazione* [Ostuni 1894], ristampa anastatica con introduzione, appendice, indice e tavole di D. Urgesi, Fasano 1993, pp. 171-172.

2 C.A. Mannarino, *Rime*, Napoli, Tarquinio Longo, 1617, p. 295: «Al Signor DANIELE Geofilo Piccigallo / Daniel del celeste, e del terreno / Saver amico, ancor non era a fine / il verde April dei tuoi begli anni, e spine / Non appariranno in volto, o cure in seno; / Quando partisti per trovar terreno, / Onde trar possi gloria, e nel confine / D'Italia (vago ardir) giugnesi in fine / Or del remo al periglio, ed or del freno. [...]».

3 Interessante elemento relativo alle relazioni napoletane del Piccigallo potrebbe essere costituito da una missiva indirizzatagli da Marco Antonio Quirini Crocifero nella quale l'autore allude a un'iniziativa svolta in suo favore dal salentino, per una «dimanda fatta all'Illustrissimo Duca d'Atri», cfr. M.A. Quirini Crocifero, *Lettere*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1613, p. 57. La lettera non è datata ma reca il toponimo del destinatario: «Pietra Bianca» da identificare con una località sita nell'attuale comune di Portici.

4 Il libretto fu pubblicato per i tipi di Giovan Battista Sottile. In anni recenti (2017) va registrata la ripubblicazione di un estratto della *Relazione* curato da G. Iaia e C. Saracino, con prefazione di D. Urgesi.

5 La *Prefatoria* con dedica a Giovanni Maria Giunti che precede il testo de *L'infido amico* è conclusa con la dicitura «Napoli 15 di giugno 1606». La prima edizione fu pubblicata a Napoli per i tipi di Tarquinio Longo; la commedia dovette godere di un certo successo come prova la ristampa napoletana nel 1619.

1620<sup>6</sup>. Nella capitale del viceregno dovette stringere anche rilevanti legami intellettuali, come adombra il sonetto di Giovan Battista Basile, disposto nella sezione finale delle *Rime* recante «Rime di varii Bellissimi Ingegneri in lode del Signor Piccigallo»<sup>7</sup>. La sua affiliazione alla fiorentina Accademia della Crusca, riferita dal concittadino Epifanio Ferdinando il Giovane e fugacemente ripresa dalla storiografia locale, non ha ottenuto alcun riscontro documentario, pur tuttavia essa potrebbe echeggiare la notizia di contatti epistolari con alcuni membri del sodalizio toscano o persino una sua sosta nella città medicea<sup>8</sup>. D'altra parte, secondo percorsi non ignoti all'élite intellettuale pugliese, saranno da congetturarsi uno o più soggiorni lagunari, come testimonia la dedica presente nelle *Rime* al presule veneziano Vettor Ragazzoni, al tempo arcivescovo di Zara<sup>9</sup>, siglata dall'indicazione: «Vinegia di primo settembre 1609».

La raccolta appare vistosamente debitrice del celebre e omonimo modello mariniano – pubblicato, com'è noto, presso i torchi dell'editore Ciotti nella stessa Venezia<sup>10</sup> – a partire dall'allestimento tematico interno: essa è infatti similmente articolata in *Amorose*, *Boscherecce*, *Sacre*, *Lugubri* e *Varie*. Tuttavia, l'omaggio all'*exemplum* mariniano si rivela non soltanto mero esercizio d'occasione – quasi gemmato dalla comune e prestigiosa città d'edizione<sup>11</sup> – ma, come si dirà, esso pare semmai qualificare assai più profondamente la silloge del salentino, se si considera l'inattesa, consistente presenza di componimenti di argomento figurativo. Giova peraltro sottolineare che si tratta di un inserto nient'affatto comune a queste date nel pur vivace e composito

6 La commedia turchesca *Rosmena* fu pubblicata a Napoli dai tipi di Lazzaro Scoriggio.

7 D. Geofilo Piccigallo, *Rime*, Venezia, Domenico e Giovan Battista Pulciano, 1609, p. [100].

8 La notizia è recata nel manoscritto di Epifanio Ferdinando il Giovane attualmente in collezione privata, ricordato in Profilo, *Vie, piazze, vichi e corti di Mesagne*, cit. (vedi nota 1), p. 171. Un'accurata verifica presso l'archivio dell'Accademia ha tuttavia permesso di confutare la veridicità della stessa informazione. La frequentazione di membri della stessa Accademia trova tuttavia riscontro nel sonetto di «Don Giulio di Morra Accademico della Crusca detto l'Incognito» presente in Geofilo Piccigallo, *Rime*, cit. (vedi nota 7), [p. 98].

9 Vettor Ragazzoni, che rivestì l'incarico di arcivescovo della città croata tra il 1604 al 1615, fu energico prelado proveniente da un'importante casata del patriato veneto, essendo figlio del celebre conte Giacomo Ragazzoni e nipote dell'omonimo prelado Vettor, che svolse importanti incarichi alla corte pontificia. Su costui si veda: C. Eubel, *Hierarchia catholica*, IV, Roma 1935, p. 207, ma anche le notizie contenute in G. Gallucci, *La vita del clarissimo Signor Iacomo Ragazzoni conte di S. Odorico [...]*, Venezia, Giorgio Bizzardo, 1610, pp. 107, 112. Ringrazio Giampiero Brunelli per queste indicazioni.

10 Cfr. G.B. Marino, *Rime*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1602; Id., *Rime*, Venezia, Giovan Battista Ciotti, 1604. Sulle *Rime* del Marino, cfr. E. Russo, *Marino*, Roma 2008, pp. 57-68. Sulle varianti delle due edizioni si veda la nota di M. Slawinski a G.B. Marino, *La lira* [Venezia 1614], Torino 2008, II, pp. 207-211. Le prime cinque sezioni della prima parte delle *Rime* mariniane del 1602 sono state pubblicate con commento in edizione moderna: G.B. Marino, *Rime amorose*, a cura di O. Besomi e A. Martini, Modena 1987; Id., *Rime marittime*, a cura di O. Besomi, C. Marchi, A. Martini, Modena 1988; Id., *Rime boscherecce*, a cura di J. Hauser-Jakubowicz, Modena 1991; Id., *Rime lugubri*, a cura di V. Guercio, Modena 1999; Id., *Rime eroiche*, a cura di O. Besomi, C. Marchi, A. Martini, Modena 2002.

11 Ha osservato Emilio Russo come, nel giro di pochi anni, tra il 1600 e il 1602 «Ciotti aveva stampato le raccolte di Casoni, Filippo Alberti, Ongaro, i madrigali di Leoni, aveva ristampato le poesie di Grillo e Guarini e pubblicato le *princeps* delle rime di Stigliani, raccogliendo l'avanguardia poetica accanto ai primi due giorni del Mondo creato tassiano», cfr. Russo, *Marino*, cit. (vedi nota 10), p. 57.

contesto della lirica secentesca e “marinista” meridionale e in special modo salentina<sup>12</sup>, se si tiene conto che l’avvio di un precipuo interesse verso i testi figurativi può datarsi verso la fine del secondo decennio per farsi innegabilmente più consistente soltanto nella seconda metà della successiva decade<sup>13</sup>. Essi dovranno, in qualche misura, ritenersi esito, come si dirà, dei succitati soggiorni veneziani e partenopei del poeta oltre che della sua origine salentina.

Il primo dei componimenti è, infatti, un sonetto dedicato a una *Pietà* di Fabrizio Santafede, da identificarsi con la pala collocata nella cappella del Monte di Pietà di Napoli<sup>14</sup> (fig. 2). Inscrivibile all’interno di una *koinë* caratterizzata da un pietismo

12 Notevole risulta l’incremento storiografico su molte delle personalità della letteratura salentina d’età barocca, avviato in larga misura, a partire dagli anni Settanta del Novecento, dagli studi di Gino Rizzo. Per il mesagnese Gianfrancesco Maia Materdona ancora fondamentale è l’edizione moderna delle sue *Opere*, a cura di G. Rizzo, Lecce 1989, da integrare con E. Russo, ad vocem *Maia Materdona Gianfrancesco* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 520-524, con altra bibliografia. Sul manduriano Ferdinando Donno, cfr. soprattutto: F. Donno, *Opere*, a cura di G. Rizzo, Lecce 1979, da integrare con M.T. Biagetti, ad vocem *Donno Ferdinando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma 1992, pp. 210-213, con altra bibliografia. Sul grottagliese Giuseppe Battista, cfr. da ultimo: *Cultura e poesia tra Grottaglie e Napoli. Giuseppe Battista (1610-1675)*, atti del convegno (Grottaglie, 14 ottobre 2010), a cura di R. Quaranta, Manduria 2011, con ampia bibliografia precedente. Su Antonio Bruni si vedano: G. Rizzo, *Antonio Bruni di Manduria e le sue opere e Nota bibliografica e filologica*, in A. Bruni, *Epistole eroiche*, a cura di G. Rizzo, Galatina 1993, pp. 9-47 e 48-63; notevole è stato l’incremento di studi sul poeta manduriano negli ultimi anni sul quale, cfr. S. de Cavi, *Le incisioni di Mattaus Greuter per le Epistole Heroiche di A. Bruni (1627-1628)*, “Annali dell’Istituto di Studi Storici”, XV, 1998, pp. 93-285; L. Geri, *Le Epistole Heroiche di Antonio Bruni tra Umoristi e Caliginosi*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di C. Gurreri e I. Bianchi, Avellino 2015, pp. 173-193; si vedano inoltre i riferimenti al letterato pugliese, ad indicem, nei volumi di: E. Bellini, *Umanisti e Lincei: letteratura e scienza a Roma nell’età di Galileo*, Padova 1998; Id., *Agostino Mascardi tra ars poetica e ars historica*, Milano 2002; Id., *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa 2009; E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova 2005; Id., *Marino*, cit. (vedi nota 10). Per la letteratura latina secentesca e per altre personalità del Salento, cfr. M. Leone, *Geminae voces. Poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina 2007. Per un inquadramento del fenomeno si veda pure: G. Rizzo, *La cultura letteraria: identità e valori*, in *Storia di Lecce*, II, *Dagli Spagnoli all’Unità*, a cura di B. Pellegrino, Bari 1995, in particolare pp. 720-757.

13 Com’è stato appurato in sede storiografica, le più antiche significative testimonianze di questo interesse, nella produzione lirica napoletana, sono contenute nell’edizione del 1617 delle *Odi* di Giovan Battista Basile (peraltro accresciuto dall’edizione del 1627). Per queste osservazioni sulla produzione efrastica in area napoletana, cfr. S. Schütze, *Pittura parlante e poesia taciturna: il ritorno di Marino a Napoli, il concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica*, in *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, atti del convegno (Firenze, 1990), a cura di E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, Bologna 1992, pp. 209-226; Id., “Die sterbende Mutter des Aristeides”. *Ein Archetypus abendländischer Affektdarstellung und seine Retitition durch Cesare Fracanzano*, “Jahrbuch des Kunshistorischen Museum Wien”, 4-5, 2004, pp. 165-189; V. Lotoro, *La fortuna della Gerusalemme liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma 2008, in particolare pp. 11-32. Per i poeti salentini dovrà considerarsi cruciale il 1625 quando viene pubblicata la *Ghirlanda* di Antonio Bruni, poemetto in sestine dedicato al duca di Urbino Francesco Maria della Rovere, celebrato quale vigoroso difensore della fede e raffinato raccogliatore d’arte. Sulla questione di Bruni, poeta efrastico, rinvio a D. Caracciolo, *L’elogio d’artista nella Roma barocca: il caso di Antonio Bruni*, “Storia della critica d’arte. Annuario della S.I.S.C.A.”, 2018, pp. 209-238.

14 Cfr. *infra* Appendice, 1. Il sonetto è l’unico sin qui segnalato dalla storiografia moderna, cfr. S. De Mieri, ad vocem *Santafede, Fabrizio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, pp. 362-366, in particolare p. 363. Per la *Deposizione* del Santafede, cfr. ultimi: P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606. L’ultima maniera*, Napoli 2001<sup>2</sup>, p. 262, regesto documentario, p. 335; T. Scarpa, in *La collezione d’arte del San Paolo Banco di Napoli*, a cura di A. Coliva, Cinisello Balsamo 2004, pp. 68-69.

devozionale percorsa da accenti acutamente tridentini, il sonetto rientra nella prima parte della raccolta nella quale sono distribuite poesie d'occasione e di tema religioso e costituisce, allo stato attuale delle ricerche, una spia di rilievo significativo sulle relazioni intellettuali del pittore attivo nella capitale vicereale. La cronologia della grande pala, commissionata nel 1601 e licenziata nel 1603, appare assai prossima alla presumibile stesura del sonetto legata al soggiorno napoletano del Geofilo Piccigallo. Questo elemento, unitamente alla crescente dimensione intellettuale maturata dal pittore, potrebbe legittimare l'ipotesi di un rapporto diretto con il poeta, immatricolando il testo all'interno di quel processo della vicenda del Santafede caratterizzato da una progressiva «promozione dell'immagine dipinta e del suo produttore» che conduce quest'ultimo «ad un gradino culturale diverso, ad una funzione di altro profilo sociale e intellettuale»<sup>15</sup>.

È tuttavia la seconda sezione intitolata: *Madrigali, canzoni e stanze* a offrire la maggiore concentrazione di componimenti indirizzati a opere d'arte. Questo significativo nucleo di testi di tema figurativo si apre con due madrigali dedicati ad altrettante statue di soggetto mitologico-antiquario, vistosamente pretesti per sviluppare riflessioni di ordine metaletterario e moraleggiante e con ogni verosimiglianza da considerarsi quali invenzioni letterarie. Se il primo è dedicato a un *Orfeo scolpito in marmo*, celebrato secondo il consumato paradigma delle capacità psicagogiche della poesia, il secondo si riferisce a una *Statua di Zopiro*. Si tratta del noto patrizio persiano, il quale ingannò gli abitanti di Babilonia, fingendosi vittima di Dario, allo scopo di favorire la conquista della ricca città orientale da parte dell'esercito persiano e per questa ragione giustiziato dagli stessi babilonesi<sup>16</sup>. Scoperto omaggio ad alcuni elementi strutturali del canzoniere mariniano, i due componimenti sia per la loro disposizione, al principio del nucleo "ecfrastico", sia per il loro tessuto tematico riecheggiano i tre madrigali del poeta napoletano dedicati a una *Statoa di Nerone* e a un *Anfione di marmo*<sup>17</sup>. Caratterizzati da un dispositivo retorico ingenuamente

15 Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli: 1573-1606*, cit. (vedi nota 14), p. 261. Com'è noto, a questa singolare dimensione intellettuale, più volte evidenziata dalla storiografia moderna, concorrono molti elementi quale la raccolta di «marmi curiosissimi» in suo possesso testimoniata da varie fonti, cfr. G.C. Capaccio, *Il forastiero*, Napoli 1634, pp. 67, 85. Bernardo De Dominicis riferisce inoltre della presenza nella sua collezione di alcuni disegni di Raffaello e Michelangelo, cfr. Id., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, III, I, Napoli 2003, pp. 872-874. A ciò si aggiunga la sua attività ritrattistica, nota e celebrata dai coevi letterati napoletani, sulla quale da ultimo cfr. P. Leone de Castris, *Il ritratto nella pittura del Cinquecento a Napoli*, in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (25 marzo-4 giugno 2006), a cura di N. Spinosa, Napoli 2006, pp. 84-95, in particolare pp. 89-90. Non si dimentichi, infine, la commissione – documentata nel 1626 – relativa alla «soprintendenza nella statua et sepoltura» di Giovan Battista Marino che verosimilmente non fu portata a termine per la sopraggiunta morte dell'artista, cfr. F. Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*, I, *Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze 2012, pp. 214-217, 416.

16 Cfr *infra* Appendice, 2, 3.

17 Marino, *Rime* [1602], cit. (vedi nota 10), pp. 132-133, nn. CXXXXIV, CXXXXV, CXXXVI.

teatralizzante – la personificazione che parla di sé – i madrigali del salentino rinunciano ancora alle complesse riflessioni estetologiche mariniane. Sul piano stilistico, in particolare nel secondo, l'organizzazione scandita da incalzanti interrogative, appare debitrice di talune esperienze del petrarchismo meridionale. Per comprendere questi aspetti, si leggano le prime terzine dei due testi:

Quel musico son'io  
Che col soave canto  
Tolsi Euridice mio da quel gran pianto [...]

Che simulacro è questo? Io son Zopiro  
Fidel Amico, vivo in tante doglie,  
Quai son elle? Ond'io ascolto. Onde respiro [...]

Ancorché siano talora da ritenersi frutto di collegamenti attributivi infondati, verosimilmente esito di tradizioni collezionistico-familiari, i componimenti successivi sono da giudicarsi senza dubbio modellati su opere ammirate dal salentino nel corso dei suoi viaggi lungo la Penisola. Ciò che accomuna le liriche restano ancora una volta le cadenze controriformate volte a privilegiare gli aspetti pietistici delle opere, innervate di ampie e dolenti descrizioni dei soggetti, in luogo di riflessioni di più marcata natura estetica. Questi elementi rivelano tutti i limiti dell'orizzonte culturale del salentino: l'assenza di un più audace misurarsi con il linguaggio della pittura cede il posto a un'occasione per discutere di aspetti di più schietta marca religiosa. A testimonianza di una temperie culturale ancora largamente cinquecentesca, non mancano nelle stesse prelievi testuali tassiani come accade al v. 4 del madrigale intitolato *Per una Imagine d'una Donna, che piangeva il suo figliuolo innocente ucciso da gli Ebrei in tempo d'Erode di mano di Gerolamo Coreggio* che echeggia un verso delle *Rime d'amore* del poeta sorrentino<sup>18</sup> o parimenti ai versi 1 e 6 del madrigale intitolato *San Sebastiano di Carlo Sellitto dipintor celebre Napolitano*<sup>19</sup>. In particolare, quest'ultimo sarà da porsi in relazione con la pala d'altare ricordata con toni elogiativi dalle fonti e assegnata al pittore caravaggesco (quasi) concordemente dalla storiografia antica partenopea, la quale era destinata alla cappella di Giovan Domenico Fontana eretta nella chiesa

18 Si tratta del sintagma «d'amoroso ardore» che ricalca T. Tasso, *Rime*, a cura di B. Basile, Roma 1994, I, pp. 220-221, n. 210, v. 9; pp. 268-269, n. 276, v. 8.

19 Si tratta del verso: «Incominciaro a saettar gli arcieri» che ricalca testualmente il verso di T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVII, 68, v. 1 e del noto sintagma «casto petto» che echeggia Tasso, *Rime*, cit. (vedi nota 18), p. 21, n. 18, v. 1; pp. 294-295, n. 320, v. 6; pp. 858-859, n. 864, v. 1. Sulla poesia napoletana manierista, rinvio ai classici: G. Ferroni, A. Quondam, *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma 1973; A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo*, Bari 1975.

di Sant'Anna dei Lombardi e oggi considerata perduta o irrintracciabile<sup>20</sup>. Come sottolineato per la tela del Santafede, anche in questo caso ci troviamo di fronte a una ricezione poetica assai prossima all'esecuzione dell'opera, essendo quest'ultima databile intorno al 1604, circostanza che potrebbe spingerci ad ipotizzare legami personali con l'artista. Essa, peraltro, assume un valore piuttosto significativo poiché resta l'unica testimonianza fin qui emersa, nell'articolata trama dei percorsi della lirica ecfastica meridionale, di un testo poetico dedicato al Sellitto.

Come accennato, lo sfondo delle liriche pare aggrumarsi, in particolare, intorno a due grandi centri urbani legati ai percorsi del medico-poeta. Se la Napoli dei primi anni del secolo sembra far da sfondo ai due componimenti dedicati alle pale di Carlo Sellitto e Fabrizio Santafede, la tradizione pittorica veneziana vi compare attraverso tre liriche dedicate a due opere di Jacopo Palma il Giovane e Tiziano: si tratta di una *Incredulità di Tommaso* e di un *Martirio di san Lorenzo*<sup>21</sup>. D'altra parte, benché non vi siano indizi che consentano sicure identificazioni con opere note dei due maestri, nondimeno la prima sarà cautamente da collegarsi a un'acquaforte del Palma (fig. 3) la cui cronologia potrebbe non discostarsi troppo dalla fine del primo decennio<sup>22</sup>; il secondo dipinto potrebbe porsi più agilmente in relazione con la celebre pala raffigurante il *Martirio di san Lorenzo* (fig. 4), posta, fino alla metà del XVIII secolo, nella chiesa di Santa Maria Assunta dei Crociferi a Venezia e successivamente trasferita nella vicina chiesa dei Gesuiti<sup>23</sup>. Non sono chiari invece i contorni che spiegano la presenza di tre componimenti dedicati ad altrettante opere recanti altisonanti attribuzioni a Correggio, Michelangelo e Luca Cambiaso<sup>24</sup>. Si tratta di una *Madre piangente per il figlio ucciso nel corso del massacro degli Innocenti* ascritta al pittore emiliano<sup>25</sup>, di

20 Sulla pala e sulle sue vicende critiche rinvio alla scheda di D. De Conciliis e V. Pacelli, in *Mostra didattica di Carlo Sellitto. Primo caravaggesco napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 1977), a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1977, pp. 115-117, n. 15. In occasione della medesima mostra veniva presentata un'opera erratica di analogo soggetto, proveniente dalla sagrestia di Santa Maria di Monte Oliveto, considerata in quella circostanza non riferibile al catalogo sellittiano, giudizio condiviso anche di recente da G. Porzio, *Carlo Sellitto 1580-1619*, Napoli 2019, pp. 13, 18, nota 7.

21 Cfr. *infra* Appendice, 6, 8, 9.

22 La maggiore difficoltà che osta all'identificazione qui dubitativamente proposta è costituita dalla cronologia della stampa che non presenta significativi elementi che ne consentano una esecuzione *ante* 1609 (data di pubblicazione delle *Rime*); sull'incisione cfr. M.J. Zucker, in *The Illustrated Bartsch, 33 (Commentary). Formerly vol. 16, part. 1*, a cura di H. Zerner, New York 1979, p. 292, n. 2; A.M. Petrioli Tofani, in *Stampe italiane dalle origini all'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, giugno-settembre 1975), a cura di A.M. Petrioli Tofani, Firenze 1975, pp. 52-53, n. 75; M. Bury, *The print in Italy 1550-1620*, London 2011, p. 174. D'altra parte, occorre ricordare che, allo stato attuale delle ricerche, non si conoscono dipinti certi del Palma raffiguranti l'*Incredulità di Tommaso*, come attestato dalle fondamentali indagini di S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984; *Palma il Giovane. 1548-1628. Disegni e dipinti*, a cura di S. Mason Rinaldi, Milano 1990.

23 Sulla celebre opera del cadorino si veda da ultimo: *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, a cura di L. Puppi e L. Lonzi, Crocetta del Montello 2013, con ampia bibliografia precedente.

24 Cfr. *infra* Appendice, 4, 7.

25 Il nome del pittore «Gerolamo» appare vistosamente errato; non è irragionevole ipotizzare che la

una *Santa Caterina* riferita al Buonarroti e di un *Martirio di santo Stefano* del pittore genovese. Le prime due opere descritte saranno da giudicarsi frutto di attribuzioni inattendibili: com'è noto, infatti, non esistono notizie circa testi figurativi effigianti tali soggetti ascrivibili al pittore parmense o all'artista fiorentino. Resta comunque da chiedersi se la *Santa Caterina* celebrata dal Geofilo Piccigallo non possa collegarsi al dettaglio raffigurante la martire di Alessandria incluso all'interno del *Giudizio sistino* o a una xilografia raffigurante il *Supplizio di santa Caterina*, oggi ragionevolmente considerata eseguita su modello di Giorgio Vasari, innegabilmente intrisa di umori michelangioteschi, la quale compare nella celebre *Vita di Catherina Vergine* di Pietro Aretino, pubblicata a Venezia nel 1540<sup>26</sup>. Nel testo la materia religiosa ancora una volta appare soverchiante rispetto a ogni anelito ecfrastrico.

Crudel empio Tiranno  
Perché tanto t'adiri  
ver l'innocente, e casta Verginella?  
Che quasi umil agnella  
sopporta i gran martiri  
Massenzio non t'ammiri?  
Ch'al tormentar di questa aucella pura  
Si spezza il ferro, e sua fierezza indura.

Il madrigale celebrante il *Martirio di santo Stefano* del Cambiaso dovrà invece essere posto in relazione all'incisione del 1608 eseguita da Raffaello Schiaminossi sulla base di un modello dell'artista ligure (fig. 5), a conferma di una familiarità con le incisioni maturata dall'autore<sup>27</sup>.

Andrà sottolineato che, sebbene non si possa parlare di un'autentica "coscienza" storiografica delle scuole pittoriche italiane – fenomeno che s'andava configurando con più organica consistenza proprio in quest'età<sup>28</sup> –, non v'è dubbio che nella silloge

confusione onomastica nasca dall'assonanza con il celebre cardinale Girolamo da Correggio (1511-1572), sul quale cfr. G. Fragnito, ad vocem *Correggio, Girolamo da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 450-454.

26 Sulle incisioni del volume dell'Aretino, si veda da ultima la scheda ad esse dedicate da E. Parlato, in *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 27 novembre 2019-1° marzo 2020), a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, Firenze 2019, p. 198, n. 4.4.

27 Non vi è traccia nelle fonti, né nel *corpus* pittorico sin qui radunato dell'artista genovese di dipinti effigianti il *Martirio di santo Stefano*. L'incisione è dedicata dall'editore Pietro Stefanoni al cardinale Jacopo Sannesio. Alla stessa sono stati collegati due disegni autografi, giudicati «indiretti», uno transitato sul mercato antiquario londinese e un secondo conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 13788), cfr. *Luca Cambiaso: la vita e le opere*, a cura di B. Suida Manning e W. Suida, Milano 1958, p. 172, n. 4.

28 È noto come una coscienza storica legata alle scuole di Napoli e Bologna, che s'andranno innestando sulle tradizionali scuole pittoriche italiane (Firenze, Roma, Venezia, Genova), andrà maturando soltanto nel corso del XVII secolo. Sul problema si vedano a titolo introduttivo: F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia* (introduzione alla "Storia dell'arte in Italia" Utet), Torino 1982; M. Collareta, ad vocem *Scuola*, in

di tema figurativo si avverta, sia pure in una forma embrionalmente amatoriale, una consapevolezza del policentrismo delle vicende artistiche del Paese. D'altra parte, come si dirà, tali dinamiche si saldano, al pari di un organismo bifronte, a una esaltazione municipalistica che si addentella all'interno di quel fitto processo rappresentato dalla nuova storiografia di tema locale che, tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del secolo successivo, si delinea con estrema vivacità in molti centri del Mezzogiorno, manifestandosi quale espressione di autocoscienza civica, di «prodotto non tanto (e non solo) letterario, quanto di espressione di una identità cittadina, di una partecipazione alle dinamiche di una “nazione napoletana”»<sup>29</sup>.

L'ultimo artista celebrato dal Geofilo Piccigallo è il salentino Giovan Pietro Zullo. A questi sono indirizzati due madrigali di differente estensione. Si tratta di un *petit maître*, attivo a cavaliere tra XVI e XVII secolo, poco noto agli studi, la cui fama è rimasta comprensibilmente confinata all'interno del circuito dell'erudizione locale<sup>30</sup>. Allo stesso sono stati da tempo riferiti alcuni dipinti di attardata cultura manierista, tutti conservati in edifici chiesastici ubicati nell'area brindisina, tra i quali l'*Adorazione dei pastori* custodita nella chiesa matrice di Mesagne, la *Presentazione al Tempio* della chiesa di San Domenico a Oria, la *Natività di Maria* della chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi, il restauro della *Vergine con Bambino* del santuario di Santa Maria Mater Domini a Mesagne; più di recente nuove tele ne hanno arricchito il *corpus*, come attesta la scoperta del *San Carlo Borromeo in preghiera* e del *Battesimo di Cristo* entrambe conservate nella chiesa matrice di Torre Santa Susanna. I componimenti sono dedicati a una *Maddalena* – oggi non identificabile – e alla summenzionata *Vergine con Bambino* di Mesagne, nota come *Santa Maria Materdomini*<sup>31</sup>. Le ragioni che spiegano questa singolare inserzione

*Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di E. Castelnuovo e B. Toscano, V, Torino 1994, pp. 129-131. Sui processi che caratterizzano questa coscienza storiografica tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo, cfr. S. Pierguidi, “Non vuole che s'introducano tavole forestiere”. Il confronto fra artisti forestieri e scuole pittoriche nelle pale d'altare della seconda metà del Cinquecento, “*RoSA Rivista on line di Storia dell'Arte*”, 10, 2008, pp. 129-145; Id., “In tempo che 'l fratello aveva riportato a Bologna la buona maniera di Lombardia”. I Carracci e Bologna al crocevia delle scuole pittoriche, “*Annali di critica d'arte*”, 7, 2011, pp. 191-226; Id., *Napoli, Madrid e Salamanca. Tre casi di antologie delle scuole pittoriche tra Spagna e Vicereame*, “*Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*”, 2016, pp. 21-29; Id., *Gloriose gare. La coscienza storica delle scuole pittoriche italiane*, Trento 2020, con altra bibliografia.

<sup>29</sup> A. D'Andria, *Identità svelate. La parabola dell'antico nelle storie locali del Mezzogiorno moderno*, Manduria-Bari-Roma 2018, p. 18. Accanto al volume del D'Andria, sulla questione resta indispensabile anche *Il libro e la piazza. Le storie locali dei Regni di Napoli e di Sicilia in età moderna*, a cura di A. Lerra, Manduria-Bari-Roma 2004.

<sup>30</sup> Le prime aperture sul pittore sono legate a due pionieristici interventi di A. Gambacorta, *Giampiero Zullo, pittore di Mesagne (1557-1619)*, “*Tempi Nostri*”, XIII, 1967, pp. 6-16; Id., *Giampiero Zullo. Pittore di Mesagne (1557-1619)*, “*Almanacco salentino*”, 1970-1972, pp. 255-260. Sullo stesso si veda inoltre M.S. Calò, *Pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969, pp. 193-194. Un recente intervento riepilogativo della questione è quello di D. Ble, Praeclarissimus Pictor. *Giampiero Zullo pittore della Controriforma*, “*Parola e Storia*”, 29, XV, 21, 2021, pp. 81-95, al quale spetta il merito di aver segnalato e riferito all'artista le due tele di Torre Santa Susanna.

<sup>31</sup> Si vedano i madrigali in *infra* Appendice, 11, 12. Sull'icona mariana di Mesagne restaurata dallo Zullo, cfr. da ultimo A. Bellanova, A. Nitti, *Il Santuario di Mater Domini Mesagne*, Mesagne 1993, p. 74.

all'interno dell'altisonante "rassegna figurativa" del letterato pugliese dovranno ricercarsi all'interno dell'ordito di relazioni personali che, con ogni verosimiglianza, erano andate instaurandosi tra il poeta mesagnese e il suo concittadino pittore, intreccio di rapporti che non dovette peraltro sottrarsi ad ambiziose dinamiche di ordine campanilistico, caratteristiche di una cittadina innegabilmente periferica ma contrassegnata da un vivace sviluppo urbano legato ai nuovi processi feudali<sup>32</sup>. Le fonti riferiscono che la citata pala raffigurante l'*Adorazione dei pastori* afferiva verosimilmente alla cappella della famiglia Geofilo Piccigallo<sup>33</sup>; inoltre si è già ricordata la *Breve relatione come fu trovata, e de i primi miracoli che fece S. Maria Mater Domini in Mesagne*. Si tratta di un *pamphlet* di cultura controriformata, non privo di tratti municipalistici, dato alle stampe in occasione della consacrazione del nuovo santuario dedicato alla Vergine, avvenuto nel 1605, con il quale si celebrava il ritrovamento dell'icona ad affresco di cultura tardobizantina, per il cui restauro fu incaricato lo stesso Zullo.

L'intreccio di vicende di estrazione municipalistica rende ora più chiara una singolare circostanza. Il pittore risulta, infatti, tra il primo e il terzo decennio del secolo, al centro di una singolare fortuna poetica che ne fa un caso speciale nelle vicende figurative pugliesi, peraltro piuttosto avare di testimonianze di tipo "ecfrastico". Costui è infatti celebrato in versi da tre altri poeti conterranei d'età barocca: se alcuni dei componimenti sono stati già segnalati in sede storiografica, altri sono del tutto sconosciuti<sup>34</sup>. Si tratta del succitato Cataldo Antonio Mannarino<sup>35</sup>, dell'oscuro Donato Antonio Cito<sup>36</sup> e del più celebre Gianfrancesco Maia Materdona<sup>37</sup>. Il primo dedica al

32 Sullo sviluppo urbanistico e sulle vicende politiche di Mesagne in questa stagione, rinvio a L. Greco, *Storia di Mesagne in età barocca*, I-III, Fasano 2000-2002.

33 La pala, ancora esistente, si presenta oggi quale esito di una stratificata vicenda di interventi e restauri sei-settecenteschi. Massimo Guastella, ripercorrendone le vicende critiche e le fonti antiche, ritiene che essa fu ultimata alla morte dello Zullo (1619) dall'allievo (e forse congiunto) Andrea Cunavi; in seguito (1782) la stessa fu ampliata da un altro artefice locale – identificato in Domenico Pinca – che vi aggiunse il registro superiore nel quale una «gloria d'angeli» sorveglia la scena al di sotto, cfr. Id., *Gli arredi sacri della Collegiata mesagnese*, in *La Chiesa Matrice di Mesagne fra storia e restauri. Mostra di documenti e manufatti*, Oria 1996, pp. 63-107, in particolare pp. 85-86, n. 24, con bibliografia precedente.

34 I testi di Mannarino e Maia Materdona sono ricordati in Calò, *Pittura del Cinquecento in Terra di Bari*, cit. (vedi nota 30), p. 194 e riportati integralmente da Gambacorta, *Giampietro Zullo [1970-1972]*, cit. (vedi nota 30), pp. 256-257, 258.

35 La fortuna critica del poeta è andata crescendo negli ultimi tre decenni a partire dal pionieristico: C.A. Mannarino, *Storie di guerrieri e di amanti*, a cura di G. Distaso, Fasano 1995, al quale sono seguiti i contributi di M. Leone, ad vocem *Mannarino, Cataldantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, pp. 70-72; Id. *Sulla scena barocca le due Susanne del Mannarino tragediografo*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei lumi*, a cura di S. Castellanata e F. Minervini, Bari 2009, pp. 585-602.

36 Sul poeta di Martina Franca le notizie restano assai esigue e sono ricavabili principalmente dalla sua raccolta *Rime* pubblicata a Napoli nel 1619 per i tipi di Tarquinio Longo. Membro della napoletana accademia degli Oziosi con lo pseudonimo di «negletto», come si evince dal frontespizio della silloge, è parimenti affiliato all'accademia romana degli Umoristi. Risulta, inoltre, in amichevoli rapporti sia con il Maia Materdona sia con il Mannarino; ciò è adombrato dal sonetto encomiastico indirizzato dal Cito al Maia Materdona e dai due sonetti dello stesso Materdona e del Mannarino dedicati all'amico poeta, cfr. Ivi, pp. 84, 445.

37 Sul poeta si veda la bibliografia citata a nota 12.

pittore due sonetti: *Priega 'l Sig. Gio. Pietro Zulli celebre Pittore fra' Salentini, ch'essendo d'una stessa Patria con Sua Donna voglia fargline un ritratto* e *Torna a pregare 'l Sig. Gio. Pietro Zulli che voglia fargli 'l ritratto di sua Donna*, entrambi pubblicati nella raccolta *Rime* del 1618. Il secondo indirizza all'artista cinque sonetti encomiastici, intessuti di ridondanti accostamenti a celebri artisti d'età classica e logori *topoi* mitologici, disposti nella sua unica silloge poetica pubblicata a Napoli nel 1619<sup>38</sup>. Maia Materdona, infine, titola analogamente un suo madrigale: *Al Sig. Giampietro Zulli. Per un Ritratto della Sig. Donna Ippolita Materdona Campitella, Gentildonna tarantina, madre dell'autore*, presente nelle *Rime* del 1632<sup>39</sup>. Testimonianza di un'emblematica, progressiva secolarizzazione del gusto, i testi consentono vieppiù di leggere in filigrana la penetrazione dell'esperienza mariniana nel Mezzogiorno<sup>40</sup>. È evidente infatti che i paradigmi tardocinquecenteschi siano stati superati da un più deciso aggiornamento sugli *exempla* della lirica barocca. Risulta infine chiaro che il *genius loci* salentino dovette godere di un certo credito presso il *milieu* letterario locale e per quanto paradossale oggi possa sembrarci la memoria della sua vicenda artistica più che alla sua qualità pittorica sembra potersi affidare alle tracce poetiche in suo onore.

#### APPENDICE

La presente trascrizione è stata realizzata seguendo un criterio largamente conservativo. Questi i criteri seguiti: poiché gli accenti usati sono sempre gravi, senza una distinzione grafica del timbro delle vocali, è stata ristabilita l'opposizione fra i due tipi acuto e grave; sono stati inoltre eliminati gli accenti e gli apostrofi contrari all'uso moderno; è stata mantenuta l'ortografia del testo, fatta eccezione per *u* e *v*. I nessi *tio*, *tia*, *ttio*, *ttia*, *ntio*, *ntia*, sono stati rettificati secondo l'uso moderno in *zio*, *zia*, *nzio*, *nzia*. Sono state eliminate le *h* etimologiche (per le voci del verbo avere nelle quali l'uso moderno non lo prevede e per lemmi come *heroe*, *hora*, *huomini*).

38 D.A. Cito, *Rime*, Napoli, Tarquinio Longo, 1619, pp. 177-180; il primo dei sonetti è intitolato: *Al Signor Giovan Pietro Zulli Pittore Eccellente*, i successivi quattro recano il più generico *Allo stesso*.

39 Il madrigale si inserisce all'interno di un nucleo di tema efrastico assai nutrito, che comprende ventun componimenti, ancora foriero di nuove riflessioni, il quale include testi in onore di notevoli personalità della pittura italiana tra manierismo e barocco, da Ambrogio Figino a Guido Reni, cfr. Maia Materdona, *Opere*, cit. (vedi nota 12), pp. 212-219, CCXVIII-CCCXVIII; per il madrigale dedicato a Zullo, cfr. Ivi, p. 219, CCCXVIII.

40 Sulla questione si veda il recente: *Intorno alla Galeria di Marino. Scritture efrastiche fra '600 e '700*, a cura di D. Caracciolo, F. Lofano, M. Rossi, G. Tallini, Bologna 2022.

[1, p. 12]

*Alla Pietà di mano di Fabricio Santafede  
nella Cappella del Monte della Pietà di Napoli*

Mirate estinto il parto mio Celeste  
Lo sdegno or cessa, e l'ira dei Giudei;  
Poiché con lancia, e chiodi acuti, e rei;  
T'han fatto o Re del Ciel piaghe funeste.  
Non sono le Sacre mani, o Figlio, queste,  
Che fabricaro i Cieli? E questi Ebrei  
Cibar di manna? E riportar trofei  
De lor nemici a le maggior tempeste?  
Questo è il premio c'hai Figlio, e la mercede  
Per ridur l'uomo al glorioso impero  
Tanto 'l cor t'accende, e il cor ti preme?  
O vera intemmerata, e SANTAFEDE,  
Che spieghi sì divin l'alto mistero,  
Che chi mira, s'ammira, piange, e geme.

[2, p. 44]

*Orfeo scolpito in marmo*

Quel Musico son'io  
Che col soave canto  
Tolsi Euridice mia, da quel gran pianto,  
E 'l dolce suon di quei concordi carmi  
Seguivano gli animali, le piante, e i marmi,  
Et 'or, che son custode,  
Di questi, chiari, e liquidi Cristalli,  
Fra queste ombrose valli  
Risun l'antica lode,  
E questa lira accordo al bel concento,  
Del fugitivo argento,  
Ch'al gorghegiar di queste fresche linfe,  
Et al bel suon Pastori e Ninfe.

[3, p. 44]

*Statua di Zopiro*

Che Simulacro è questo? Io son Zopiro  
Fidel Amico vivo In tante doglie,  
Quai son elle? Ond'io ascolto, onde respiro  
La man per Dario mio tronca, e raccoglie;  
E qual Cità dietro la statua io miro  
De Babilonij son l'opime spoglie:  
Che vuoi tu dir? Che per l'amico avrei  
Dato l'ultimo fine a giorni miei.

[4, p. 45]

*Per una immagine d'una donna, che piange  
va il suo figliuolo innocente ucciso da gli ebrei  
in tempo d'Erode di mano di Gerolamo Corregio*

Stagna da gli occhi il pianto  
Donna, che 'l figlio anciso?  
Stringi nel sen, c'or è nel Paradiso;  
E quelle stille di sanguigno umore,  
Saranno fiamme d'amoroso ardore:  
Già, ch'ei diletto, e gioia  
Dimostra aver del mal benché si muoia.  
Dunque à figlio sì bello  
Madre pietosa dà pietoso avello,  
E scrivi Poi. Qui giace in fragil veste  
L'innocente fanciullo, Campion Celeste.

[5, p. 45]

*San Sebastiano, di Carlo Sellitto  
Dipintor Celebre Napolitano*

Incominciaro a saettar gli Arcieri  
Dardi spietati, e fieri,  
Quando legato stretto,  
e gli occhi al Ciel rivolto

Manca il Santo accolto  
Mille ferri pungenti al casto petto.  
Ei per volar al Ciel a i propri strali  
Levò le penne, e se ne fermò l'ali.

[6, p. 46]

*Per l'infedeltà di San Tomaso Apostolo  
Opera di Giacomo Palma*

D'infideltà fedele,  
Porge Tomaso il dito  
Nel sacro lato di Giesù ferito,  
E benché appar si vergognoso in atto  
Il troppo amor già lo conduce al tatto,  
Tocca tremante, e vede  
La man sanguigna, a l'or saldò la fede;  
perché fu grand'Amore,  
Toccar la piaga, e 'n tenerirsi il core.

[7, p. 46]

*Il martirio di santo Stefano protomartire  
di mano di Luca da Genova*

Questo santo Levita  
Sotto nembo de sassi?  
Vedi nel Ciel, chi sta per dargli aita  
E si pietoso fassi  
Di quei Tiranni dispietati, e fieri,  
Che i suoi santi pensieri,  
Spiega si dolcemente  
Per quella cruda gente,  
Che prega, impetra, e tal voce risuona.  
Non castigar perdona  
Signor, che quel che fanno  
Quelli Ministri semplici non fanno.

[8, p. 47]

*Martirio di San Lorenzo del Cavalier  
Tiziano Vecellio*

Qual Nocchier travagliato  
Dall'onda procellosa  
Giungendo al porto, ivi anelante posar  
Tal fu Lorenzo santo  
Dopo tante fatiche  
Si ristuora nel foco, e spiega il canto,  
Ma le squadre nemiche  
S'ammiran tutte, che 'n soavi accenti  
Ei si trastulla in quelle fiamme ardenti,  
Bench' al suo amor fu poco,  
Con la forza del cor vincere il foco.

[9, p. 47]

*Per lo medesimo*

Fenice, o Salamandra  
Sei tu che prendi in giuoco  
Lo star qui mezzo à questo ardente foco.  
Anzi sei Serafino  
Ardente sempre dell'amor divino  
Perché t'infiamma il core  
Più quel di dio, che questo fiero ardore.

[10, p. 48]

*Il Martirio di santa Caterina Verg. e Mart.  
di Michelangelo Buonarotti*

Crudel empio Tiranno  
Perché tanto t'adiri  
Ver l'innocente, e casta Verginella  
Che quasi umil agnella  
Sopporta i gran martiri,  
Massenzio non t'ammiri;

Ch'al tormentar di quella Ancella pura  
Si spezza il ferro, e tua fierrezza indura.

[11, p. 48]

*Per una Imagine del Madalena di Gio.  
Pietro Zullo dipintor celebre  
di Mesagne*

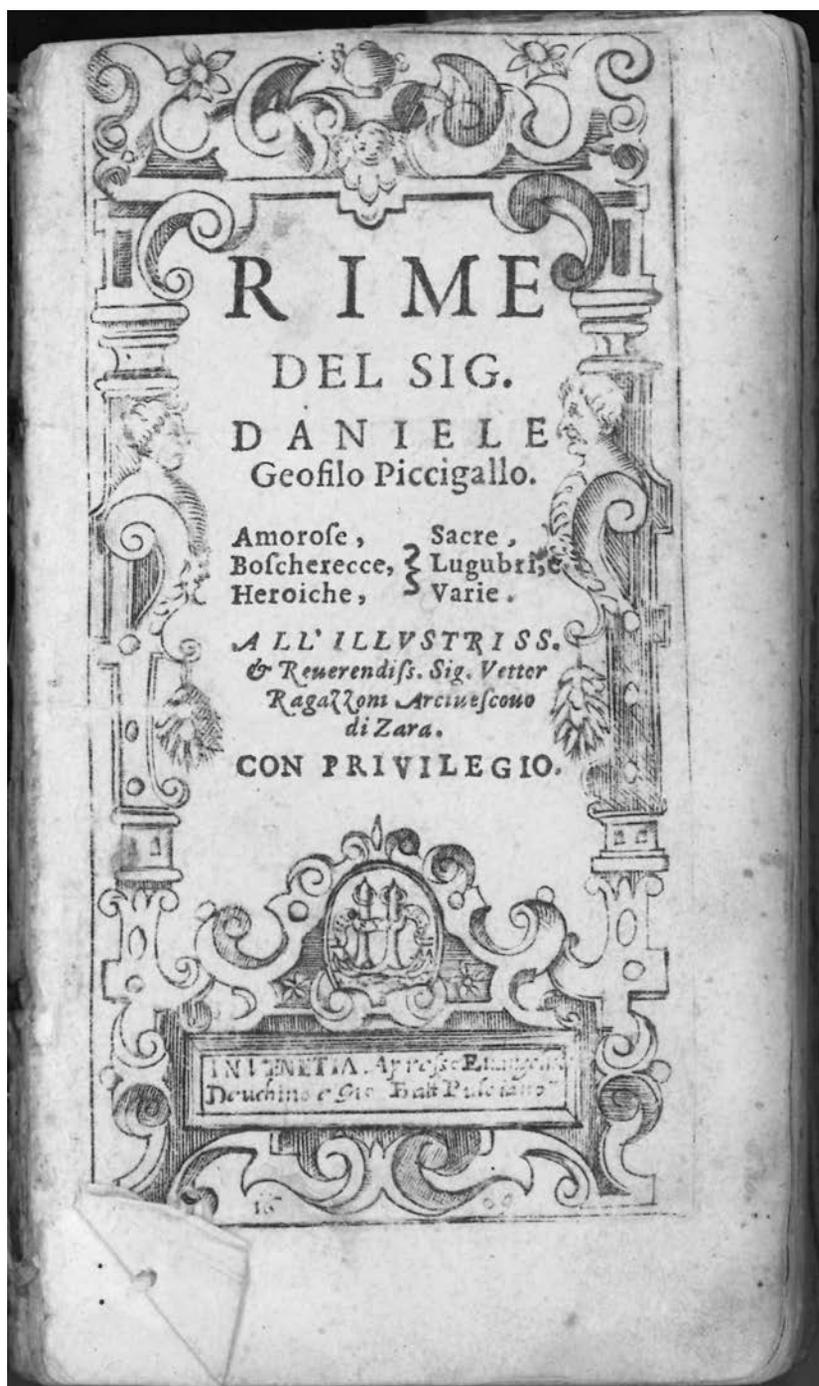
Vedi come pentita  
Bella stassi, e romita  
Questa felice Ancella,  
E molto rea del suo gran mal s'appella,  
Che 'l bel petto percote  
Di caldo umor bagnando ambe le gote;  
Lagrima fortunate  
D'amor santo infocate,  
Voi messagier del suo pentito core,  
Che Dio placaste del commesso errore.

[12, p. 96]

*A Santa Maria Mater Domini di Misagne  
di mano del Zullo*

Alma del Ciel Regina  
Madre di dio, e sposa  
Tu, c'or ne stai infra Celesti Cori  
Più di tutti beata, e gloriosa  
Benigna a c'or s'inchina  
Oggi qui mostra tue grazie, e favori,  
Volgi tuoi lumi santi  
Madre del verbo eletta  
Da quel sommo Fattor, rege e Monarca  
A quei, che questo albergo oggi ricetta  
Al solito non parca  
Mostrat'or, come hai fatto a tanti, e tanti  
Tu, che quelle gran lampe  
De la Luna, e del Sole,

Di splendor vinci, e fiammeggianti stelle  
Or volgi de tuoi lumi a quel che vuole  
Un sguardo a' verginelle  
E a' casti giovanetti al cuor si stampe  
Tant'amor, che poi questi  
Non lugubri, e funesti  
Cantino carmi, ma tue lodi tante  
Che son quante le stelle, e arene quante.



1. Frontespizio di Daniele Geofilo Piccigallo, *Rime*, Venezia, Domenico e Giovan Battista Pulciano, 1609 (courtesy Biblioteca Malatestiana di Cesena)



2. Fabrizio Santafede, *Deposizione*, Napoli, cappella del Monte di Pietà



3. Jacopo Palma il Giovane, *Incredulità di Tommaso*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-12.214

4. Tiziano Vecellio, *Martirio di san Lorenzo*, Venezia, chiesa dei Gesuiti

5. Raffaello Schiaminossi (da Luca Cambiaso), *Martirio di santo Stefano*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. W, 6.6





VEDERE CAPPELLA SANSEVERO:  
LA “GERARCHIA DEL BELLO” E LA RICEZIONE ESTETICA DEL MONUMENTO  
NELLE GUIDE DI NAPOLI DEL XVIII E XIX SECOLO

Gianpasquale Greco

*Il contesto*

La vicenda critica della cappella Sansevero (fig. 1) è quella propria di un monumento così noto e dal fascino oggi più vivo che un tempo, da essere stata da tempo ampiamente espressa. Talmente tanto da esondare anche in una pubblicistica non scientifica né tantomeno storico-artistica, con un quantitativo di titoli a carattere esoterico, cabalistico e speculativo che forse nemmeno lo stesso Raimondo di Sangro avrebbe immaginato. La riesamina di genuini studi sul tema, che vede come suoi apripista i contributi di Marina Causa Picone e di Rosanna Cioffi<sup>1</sup>, suggerisce però ancora una curiosa e inesplorata direzione d'indagine. Si tratta della ricezione del monumento attraverso una specifica testimonianza a stampa: le guide napoletane del Sette e Ottocento. È infatti con l'editoria tardobarocca che si forma quell'opinione critica che fa da vulgata alla comunicazione “larga” dell'edificio, rispetto alle magari più nobili ma meno note testimonianze di visitatori eccezionali come Antonio Canova o il marchese de Sade.

L'avvicendamento dei testi periegetici, fatto di influenze fisiologiche che sfiorano il plagio (o talvolta lo applicano spudoratamente)<sup>2</sup>, creano un'opinione conoscitiva non

1 Sulla cappella si vedano almeno: M. Causa Picone, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959; Id, *La virtù di marmo. Un museo della scultura barocca. Breve nota di quel che si vede in Casa del Principe di Sansevero*, “FMR. Edizione italiana”, IX, 83, 1990, pp. 9-40; R. Cioffi, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica* [1987], Salerno 1994; Ead., *Una proposta interpretativa per l'iconografia della Cappella Sansevero*, in *Modelli di lettura iconografica*, a cura di M.A. Pavone, Napoli 1999, pp. 323-341; Ead., *Due francesi in viaggio a Napoli: l'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero*, in *La Campania e il Gran Tour*, a cura di R. Cioffi et alii, Roma 2015, pp. 329-340; Ead., *Arte e scienza nella Napoli del Settecento. Le ‘macchine anatomiche’ del Principe di Sansevero*, “Napoli Nobilissima”, ser. 7, I, 1, gennaio-aprile 2015, pp. 38-45; Ead., *Arte, illuminismo e massoneria tra la Cappella Sansevero e il Palazzo Reale di Madrid*, “Napoli Nobilissima”, ser. 7, III, 2-3, maggio-dicembre 2017, pp. 75-88; Ead., *Storie e leggende di un principe e della sua cappella: da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce*, “Napoli Nobilissima”, ser. 7, V, 1, gennaio-aprile 2019, pp. 36-47; Ead., *Febbraio 1780, Canova a Napoli: in visita con Giannantonio Selva alla Cappella S. Severo*, in *Canova e l'antico*, a cura di G. Pavanella, Napoli 2019, pp. 43-52.

2 Esplicito in tal senso è il costante, “normale” e dichiarato appropriarsi dei testi del genere del periegeta Domenico Antonio Parrino, che dice di non aver «copiato ad literam, come taluno ha fatto, e tu potrai, se vorrai, confrontarlo; ma a guisa d'ape, volando a tanti fiori, ne ho estratto un poco di miele per radolcire con questo il tuo palato»: *Napoli città nobilissima*, Napoli 1700, [c. XI]. Il più articolato e complesso caso di “plagio” nell'ambito periegetico, è anche il meno noto, è quello compiuto da Giovan Battista Chiarini ai danni delle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* di Carlo Celano, su cui G. Greco, *Giovan Battista Chiarini “un immamorado – sbadato – di Napoli”: storia degli equivoci attorno alla peggio fatta e alla più nota edizione delle Notizie del Celano da Benedetto Croce ad oggi*, “Ricerche di Storia dell'Arte”, 132, 2020, pp. 87-92.

per questo necessariamente sempre omogenea ed estranea a dibattiti estetici, anzi. Alla base del processo c'è un insolito criterio esplorativo del monumento, proposto da tre testi settecenteschi che pongono comuni basi di un percorso di visita "irregolare", dove il climax estetico diviene il metro preromantico di un'altrimenti "ordinata" scansione spaziale. Questo profilo estetico del "ciondolare" in cappella Sansevero trae per lo più le sue origini dalla penna dello stesso Raimondo di Sangro, ma ne getta molto oltre la portata.

Scopo di questo studio è analizzare proprio le origini di questo fenomeno, definirne i caratteri generici, provare a offrirne la portata temporale e il dibattito scaturito, fino a intuire quanto la ricezione odierna e la fruizione del monumento ricalchino ancora – consapevolmente o meno – quel cliché creatosi allora.

### *Le origini nel tardo Settecento*

Non primo per stampa ma per ricchezza di informazioni è il commento di Salvatore Palermo, editore e curatore della terza riedizione delle *Notizie* di Carlo Celano, nel 1792<sup>3</sup> (fig. 2).

La descrizione della cappella Sansevero, che compare nella Giornata III ed è strettamente connessa ai giudizi artistici di Palermo altrove espressi, ne è anche l'acme critica, giacché realizzata con un andamento non lineare all'interno del monumento, ma gerarchico, conducendo il visitatore da un punto all'altro, in modo da creare una sorta di ascesa estetica<sup>4</sup>.

L'intera aggiunta è suddivisibile in dieci passaggi principali, a cominciare dalla fondazione del monumento e interventi successivi, prima entro il 1613, con Alessandro di Sangro, poi dalla metà del Settecento, con Raimondo.

Segue la descrizione sommaria degli interni, con la menzione del monumento a Cecco di Sangro, «che, armato di elmo e corazza, esce colla spada in mano da una cassa ferrata: opra stimatissima di Francesco Celebrano»; e che tuttavia resta assai marginalmente descritto, nonostante l'effetto scenico portentoso, che altre volte fa pronunciare Palermo più diffusamente per questo genere di artifici.

Immediatamente seguono le sculture laterali della navata, con gentiluomini di casa Sangro e loro congiunte. Il lettore viene poi condotto in sagrestia, dov'è informato delle future installazioni dei sepolcri per la discendenza di Vincenzo di Sangro, primogenito di Raimondo.

3 Sull'edizione del 1792 e sulle precedenti ristampe si veda C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli. Edizione critica della ristampa del 1792 con le aggiunte del 1724 e del 1758-59*, a cura di G. Greco, Napoli 2018. Sui criteri redazionali ed estetici di Salvatore Palermo: G. Greco, *Èthos, pathos, rovinismo e magia: il giudizio artistico di Salvatore Palermo nelle aggiunte all'edizione 1792 delle "Notizie" di Carlo Celano*, "Rara volumina", XXII, 1-2, 2018, pp. 53-64.

4 L'intero passaggio è in Celano, *Notizie del bello*, cit. (vedi nota 3), pp. 247-249.

Nuovamente in chiesa, Palermo descrive le cappelle laterali, prossime all'altar maggiore, dedicate a Santa Rosalia e Sant'Odorisio. Poi ritorna alla porta maggiore, con la descrizione delle sculture allegoriche nei pilastri, prima dalla parte destra e poi dalla sinistra, sempre ricominciando dall'ingresso. La densità e la complessità del corredo monumentale non permettono però annotazioni che vadano oltre il soggetto e l'autore, per ciascuna opera.

Terminato il doppio giro, il lettore si trova nuovamente innanzi all'altare maggiore, e la descrizione di Palermo si concentra sui già acquisiti capolavori, «i due miracoli di scultura, uno del Corradini, l'altro del Queiroli», sui quali ritornano spunti critici:

Quel del primo [...] rappresenta la madre del nominato principe Raimondo, figurata in una statua della *Pudicizia*, virtù che sommamente rilucé in questa dama, coverta con un velo trasparente, sotto al quale rassembrano tutte le fattezze del corpo: maniera di scolpire ignota alla Grecia stessa, giacché i veli sono stati dagli antichi solamente dipinti, non mai scolpiti; l'altro [...] rappresenta il padre del principe stesso, figurato in una statua del *Disinganno* [...] Questa statua rappresenta un uomo involuppato in una rete, da cui tenta distrigarsi coll'ajuto del proprio intelletto: la rete sta quasi tutta isolata, senza che tocchi la statua. È da osservarsi l'atteggiamento dell'uomo che cerca uscir dalla rete, per concludere esser questa un capo d'opera dell'arte.

La maniera di scolpire così «ignota alla Grecia stessa» può leggersi come consapevole iperbole letteraria, essendo evidente la sua infondatezza anche al più occasionale osservatore di antichità del XVIII secolo, con ben ampi brani antichi e già avanzati studi antiquari con cui confrontarsi<sup>5</sup>; figura retorica rafforzata dall'esaltazione per il virtuosismo tecnico nella rete del *Disinganno*, e che volentieri strizza l'occhio alle dicerie «alchimistiche» già circolanti sui monumenti in cappella.

Non è un caso che Palermo definisca le opere «miracoli» in modo esclusivo, come mai altrove nelle sue aggiunte alle *Notizie*. Inoltre è chiaro l'aver ereditato il cliché dalla sua principale fonte sulla cappella: la *Breve nota* stampata nel 1766 (fig. 3), dove la *Pudicizia* è definita «opera in vero singolare, giacché né i greci né i romani scultori hanno giammai velato i volti interi delle loro statue»<sup>6</sup>.

Successiva tappa, a ridosso delle due sculture, è l'altare maggiore. La grande pala in marmo è attentamente descritta, con particolare attenzione per la Vergine con il Cristo morto, con le Marie e San Giovanni, «scolpiti in una maniera assai espressiva». Altro punto saliente è la volta dell'altare, definita «meravigliosa» e osservata ancora

<sup>5</sup> Su cui cfr. Cioffi, *Arte, illuminismo e massoneria*, cit. (vedi nota 1), p. 75.

<sup>6</sup> *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero don Raimondo di Sangro, nella città di Napoli*, [s.l. ma Napoli] 1766, pp. 8-9. Parte dei medesimi giustizi estetici e dei cliché letterari sono già ravvisabili in G. Origlia, *Istoria dello Studio di Napoli*, Napoli 1753-1754, II, pp. 364-368.

una volta nei suoi virtuosistici espedienti tecnici: «Ella è dipinta in un perfetto piano, eppure nel suo centro figura una cupola che riceve il lume dal suo cupolino, cosa che inganna l'occhio»<sup>7</sup>.

Penultimo passaggio, raccordante il tema dell'inganno ottico, è il pavimento di tarsie marmoree bicrome di Francesco Celebrano, da Palermo già notato per il suo effetto di finto rilievo, sebbene non finito all'altezza del 1792 e mai più terminato.

Infine, tutti gli accenti sono posti sul *Cristo velato* e sulle “macchine anatomiche”, venendo l'aggiunta – anche stilisticamente, nel suo climax – ai vertici:

Ma il fin qui descritto viene forse, e senza forse, superato da due meravigliose opere; la prima da una scoltura del nostro Giuseppe Sanmartino, in cui ha superato sé stesso: dinota questo un Cristo morto disteso sul cataletto e coperto da un velo trasparente, come la *Pudicizia* del Queiroli, che si propose d'imitare, ma che a giudizio degli'intendenti lo superò. Non solo si ammira in esso la trasparenza del velo, ma l'artificiosa negligenza del lenzuolo ove posa il divin cadavere, e l'espressiva positura della statua, sembrando veramente un morto; l'altre sono due scheletri di donna e uomo, lavorati per iniezione, cui sono dinotate tutte le arterie e le vene del corpo umano, coperti con una rete di argento; ma supera ogni umana credenza lo scheletro d'un feto che morì insiem colla madre, di cui è lo scheletro della femina. Questo è vicino alla madre, la quale sta in piedi, e fa girarsi intorno per osservarsene le parti, e sta il bambino colla placenta aperta, dalla quale esce l'intestino ombelicale, che va ad unirsi al feto nel suo proprio luogo; e tutte le parti di questo stupendo lavoro, forse inimitabile, sono osservabili nelle più minute cose, e fin il cranio del picciol feto; e la lingua della madre si apre, e se ne osservano i vasi sanguigni, opera stupenda di Giuseppe Salerno, medico anatomico palermitano.

Entrambe le opere, sebbene diverse nei materiali e nella funzione, sono intese come sculture e messe sullo stesso piano estetico del “meraviglioso”. Il *Cristo velato* è posto ai vertici della produzione sanmartiniana; è particolarmente notato per l'elaborazione del velo da cui prende il nome, trattato con l'espressione di «artificiosa negligenza» – qui singolarmente utilizzata, ma comune al linguaggio poetico ed erudito, ad esempio in Torquato Tasso o in Antonio Genovesi<sup>8</sup> – così come, nuovamente, per «l'espressiva positura», laddove «espressione» assume più un valore descrittivo, di mimetica rassomiglianza al reale – «sembrando veramente un morto» –, che di amplificazione degli affetti.

Le “macchine anatomiche”, da Palermo definite «scheletri», sono descritte prendendo a piene mani il *leitmotiv* alchimistico già propagandato nella *Breve nota*<sup>9</sup>, di cui utilizza il passaggio al limite tra la parafrasi e il plagio.

<sup>7</sup> Simili osservazioni già ravvisabili nella *Breve nota*, cit. (vedi nota 6), p. 11.

<sup>8</sup> Cfr. G. Bergantini, *Della volgare elocuzione, illustrata, ampliata, facilitata*, Venezia 1740, I, p. 594.

<sup>9</sup> *Breve nota*, cit. (vedi nota 6), pp. 19-22.

Completivamente l'intervento di Palermo, nonostante le acquisizioni *tout-court* dalla *Breve nota*, non sminuisce la congettura critico-estetica, che attribuisce correttamente quasi tutte le opere di cui indica l'autore, e costruisce un percorso "gerarchico" originale, non ripreso dalle fonti.

Riscontrabile è certo il debito con gli analoghi passaggi nelle recenti guide di Giuseppe Sigismondo e Giuseppe Maria Galanti<sup>10</sup>, ma è invero riscontrabile più una interdipendenza formale e sostanziale tra i tre testi, che non delle *Notizie* verso gli altri due.

Le guide, infatti, possono essere elevate "a sistema" per la propaganda della percezione del monumento e delle categorie estetiche con le quali è tutt'oggi fruita la cappella<sup>11</sup>. A tutto l'Ottocento, ad esempio, diverse guide di Napoli, più o meno significative, riprendono, miscelandoli, gli analoghi passaggi, perpetuandone idee e stereotipi ancora noti<sup>12</sup>.

E, a sua volta, il "sistema" prosegue in qualche modo le intenzioni dello stesso Raimondo di Sangro: «In mezzo di questo tempietto appunto, ove sarà collocata la statua di marmo al naturale di Nostro Signor Gesù Cristo morto, involta in un velo trasparente pur dello stesso marmo, ma fatto con tal perizia che arriva ad ingannare gli occhi de' più accurati osservatori, e rende celebre al mondo il giovine nostro napoletano signor Giuseppe Sanmartino»<sup>13</sup>.

### *La ricezione nella prima metà dell'Ottocento*

Il numero di guide ottocentesche di Napoli è decisamente alto. Superiore forse anche alla somma di tutti i titoli noti dal XVI secolo. Risultato possibile non solo per le possibilità della tecnologia industriale ma anche per l'emersione di un turismo "borghese", fatto di soggiorni sempre più fugaci, che richiedevano alle periegesi lo sforzo di ottimizzare l'indicazione ordinata di un gran numero di attrazioni asciugando nel contempo

10 Rispettivamente: G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, II, pp. 20-25; G.M. Galanti, *Breve descrizione della città Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792, ed. critica a cura di M.R. Pelizzari, Cava de' Tirreni 2000, pp. 192-194.

11 Fa eccezione P. Sarnelli, *Nuova guida de' forestieri*, Napoli 1772, pp. 125-133. Il testo eredita il cliché dei veli e l'immagine di Raimondo di Sangro alchimista e "mago". Tuttavia, risalendo a ben prima della sistemazione della cappella voluta dagli eredi del principe, quel climax estetico condiviso, e conseguentemente quel percorso di visita, non si è ancora formato. Cosa che, se da un lato rende la *Nuova guida* una testimonianza della chiesa meno nota, poiché *ante litteram* rispetto alle guide più tarde, dall'altro, di conseguenza, non permette di prenderla in considerazione in questa sede. Le cose non cambiano nemmeno nella ristampa del 1782, dagli eredi di Saverio Rossi, pp. 133-144.

12 Ad esempio, prendendo a campione il cliché della scultura dei veli presso gli antichi: M. Vasi, *Itinerario istruttivo da Roma a Napoli*, Roma 1816, Giornata V, p. 121; F. Gandini, *Viaggi in Italia*, Cremona 1832, VII, p. 72; G.B. de Ferrari, *Nuova guida di Napoli, dei contorni, di Procida, Ischia e Capri*, Napoli 1826, p. 131; G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze 1880, p. 235.

13 Raimondo di Sangro, *Lettera a Giovanni Giraldo*, in *Lettres écrites par monsieur le Prince de Sain Sevère de Naples à monsieur l'abbé Nollet de l'Académie des Sciences*, Napoli 1753, cit. in *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di A. Beniscelli, Milano 2011, p. 672.

la prosa all'essenziale<sup>14</sup>. Il fenomeno è certo lento. Così com'è lenta e talvolta sincopata la ricezione del climax estetico creatosi sul finire del Settecento.

Ad apertura di secolo, infatti, la nuova edizione della *Guida* di Pompeo Sarnelli, divenuta ormai un *pastiche* arbitrariamente riadattato dagli stampatori, e qui specificamente da Nunzio Rossi, riporta una descrizione del monumento completamente dissonante<sup>15</sup>. Stesa su ben nove pagine, offre un cammino eterogeneo rispetto alle altre guide in genere, andando dalla cappella al palazzo e viceversa, senza porre in evidenza nessuno di quei cliché estetici che caratterizzano le guide successive, e appena focalizzando l'acme della qualità di Corradini, Queirolo e Sanmartino rispettivamente nella *Pudicizia* (fig. 4), nel *Disinganno* (fig. 5) e nel *Cristo velato* (fig. 6).

La seconda testimonianza è di Domenico Romanelli, nel 1815<sup>16</sup>. Questi riprende la questione dei veli scultorei, ma sostiene di averla letta ne *Il voyage en Italie* di Joseph-Jérôme De Lalande. Altro riferimento di Romanelli è Pietro Napoli Signorelli<sup>17</sup>, ma nonostante le sue fonti l'autore non esprime un proprio convincimento effettivo. Non accenna poi alle cosiddette macchine anatomiche, e dunque non condivide quell'itinerario a climax di Palermo, Galanti e Sigismondo.

Appena un anno dopo, Mariano Vasi scrive in modo opposto al Romanelli<sup>18</sup>. Questi riprende quasi alla lettera il dettato di Palermo, in alcuni punti anch'egli al limite tra la parafrasi e il plagio. Il climax estetico è sì condiviso ma eccettua le macchine anatomiche, nient'affatto menzionate. È perciò tutto basato sulla produzione artistica, senza alcuna interferenza con quella scientifica, che Palermo invece risolve in giudizio unico.

Gli anni Dieci e Venti si concludono con tre sole e poco rilevanti menzioni<sup>19</sup>, eccettuato Giovan Battista Ferrari<sup>20</sup>. L'autore, che nel frontespizio dice di rifarsi a Mariano Vasi, eredita pienamente il cliché settecentesco, ponendo alla fine della sua accurata descrizione della cappella «due miracoli della scultura», ovvero la *Pudicizia* e il *Disinganno*. Quasi riprende alla lettera il motivo dei veli ignoti nella scultura antica e, dopo

14 Sul tema si veda almeno P. Fardella, *L'Ottocento*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, a cura di F. Amirante, F. Angelillo, P. D'Alconzo, P. Fardella, O. Scognamiglio, E. Stendardo, Napoli 1995, pp. 115-156; L. Di Mauro, *Il patrimonio storico-artistico nelle guide tra '800 e '900*, in Ivi, pp. 315-331.

15 P. Sarnelli [ma Nunzio Rossi], *Guida de' forestieri per la città di Napoli*, Napoli 1801, pp. 140-149.

16 D. Romanelli, *Napoli antica e moderna*, Napoli 1815, pp. 117-121.

17 P. Napoli Signorelli, *Vicenda della coltura nelle Due Sicilie*, Napoli 1786, V, pp. 537-538.

18 Vasi, *Itinerario istruttivo*, cit. (vedi nota 12), pp. 111-114.

19 A. De Jorio, *Indicazione del più rimarcabile in Napoli e contorni*, Napoli 1819, p. 82. Nella brevissima annotazione, in meno di una pagina, De Jorio ricalca sostanzialmente il percorso tardo settecentesco, ridotto a un suggerimento di visita e privo di riferimenti alle macchine anatomiche; F. Marzullo, *Guida del forestiere per le cose più rimarchevoli della città*, Napoli 1823, pp. 148-151. Marzullo riprende il cliché dei veli, ma non condivide il percorso gerarchizzante di Palermo, né informa sulle macchine anatomiche; M. Perrino, *Dettaglio di quanto è relativo alla città di Napoli dalla sua origine sino al presente*, Napoli 1830, p. 67. Il breve cenno offerto dalla guida, in meno di una pagina, si esaurisce in una segnalazione curiosa sulle cosiddette "macchine anatomiche".

20 De Ferrari, *Nuova guida di Napoli*, cit. (vedi nota 12), pp. 129-132.

aver citato il *Calvario*, per ultimo descrive il *Cristo velato*, reputato di pari qualità di *Pudicizia* e *Disinganno*, ma ritenuto erroneamente iniziato da Corradini e terminato da Sanmartino.

Unica menzione negli anni Trenta è in Luigi d'Afflitto<sup>21</sup>. Riaffiora qui il cliché dei veli, a proposito di Antonio Corradini, e sebbene l'autore non condivida il percorso estetico a climax, e non citi le macchine anatomiche, lascia per ultimo allo spettatore la visita del *Cristo velato*. Questo è descritto come l'apogeo dell'intera cappella, e d'Afflitto riferisce di come Antonio Canova ne avesse tentato l'acquisto.

Il decennio successivo si risolve tutto con tre significative pubblicazioni del 1845. Francesco Saverio Bruno punta l'accento sulla *Pudicizia* e il *Disinganno* con il consueto lessico dei «miracoli dell'arte» e di «portento», ma non c'è accenno alle macchine anatomiche<sup>22</sup>; Erasmo Pistolesi invece si rifà alla constatazione di Galanti, secondo il cui un tale monumento sarebbe frutto del lavoro di un «privato», Raimondo di Sangro. L'autore ne segue pienamente la traccia, ponendo in massimo rilievo il *Disinganno* e la *Pudicizia* e ricalcando il cliché dei veli «ignoti alla Grecia». Al vertice c'è però, consuetamente, il *Cristo velato*. Nessun accenno alle macchine anatomiche, invece<sup>23</sup>. Negli otto autori della *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze* qualcosa cambia<sup>24</sup>. La descrizione qui si fa scorrevolissima, quasi ridotta al minimo elenco di opere, rese in un cenno descrittivo e ad un ancor più breve ed occasionale cenno di giudizio. La situazione varia, però, a proposito del *Cristo velato*, presentato per ultima e più importante attrazione del percorso. Inoltre, il più saliente dato della guida è l'esser scaturita dal Settimo Congresso Scientifico degli Italiani del 1845 e segnalata per il particolare concorso di intellettuali per autori, che finirono per influenzare le guide successive<sup>25</sup>.

### *La ricezione nella seconda metà dell'Ottocento*

Gli anni Cinquanta si riassumono nella corposa *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, al cui cantiere editoriale sovrintese Gaetano Nobile, e i cui testi furono elaborati parte da Achille de Lauzières e parte da Raffaele

21 L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834, I, pp. 151-155.

22 F.S. Bruno, *L'osservatore di Napoli*, Napoli 1845, pp. 287-289.

23 E. Pistolesi, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni per vedere con nuovo metodo la città*, Napoli 1845, pp. 278-280.

24 *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli 1845, I, pp. 407-409.

25 Nella squadra di scrittori anche Stanislao d'Aloe, autore nello stesso anno di una sua propria guida in francese. Lì trasforma quei pareri già espressi nella *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*. L'acme del percorso è ancora il *Cristo velato* e nessun accenno è dato alle macchine anatomiche: *Naples, ses monuments et ses curiosités* [1845], Napoli 1860, pp. 67-68.

D'Ambra. L'intervento sulla cappella Sansevero è molto denso<sup>26</sup>. I tratti salienti sono, per primo, il bisogno di difendere il *Disinganno* da una polemica che lo voleva opera di un'epoca "decaduta", salvata dall'arrivo di Antonio Canova. È poi finalmente storicizzato il tema dei veli nel *Disinganno*, ammettendo che il primato di questa tecnica fosse già greco. In ultimo, si precisa anche che le due, assieme al *Cristo velato*, sono le opere maggiormente ammirate dagli spettatori. Premettendo nel testo di voler scrivere come una guida, anziché come una storia dell'arte, gli autori dichiarano di non volersi soffermare troppo in giudizi. Dedicano però un certo spazio al *Cristo velato* piuttosto per mitigare una polemica. Anzitutto smontano la diceria "alchemica" del velo reale pietrificato, precisando che la scultura sia di un solo pezzo. Poi cercano di costruirvi un giudizio che né sia quello dei contemporanei di Sanmartino, che lo posero «sopra degli stessi greci maestri», esagerandone dunque il merito, né quello dei facili affascinati dal virtuosismo tecnico puro, ma stucchevole. Infine indicano come la sottigliezza del sudario non raggiunga mai quella reale di un velo, e che i cuscini e il materasso su cui il *Cristo* giace non poterono essere reali, quindi anacronistici e antistorici. Si tratta del primo giudizio davvero critico sull'opera, nel genere periegetico, che abbandona la retorica del sublime per far posto a un parere filologico. Resta poi un brevissimo cenno alle "macchine anatomiche", definite «scheletri», di cui riportano le già famose leggende sulla loro tetra origine.

Rispetto a questo corposo intervento resta sì assai descrittivo ma senza nessun indirizzo critico il passaggio di Giovanbattista Chiarini nella sua edizione delle *Notizie* di Carlo Celano<sup>27</sup>, laddove però sussiste lo schema a climax, presentando per ultime opere il *Disinganno*, la *Pudicizia* e il *Cristo velato* – quest'ultimo con una lunga descrizione.

Altrettanto marginale, e unico per gli anni Sessanta, è Alessandro Novelli<sup>28</sup>. Il suo passaggio sulla cappella è uno stringatissimo intervento fatto solo di associazione nomi-opere in cui il *Cristo velato* è definitivo «meraviglioso». Nessun cenno poi alle macchine anatomiche.

Nemmeno negli anni Settanta l'assai nota *Guida sacra della città di Napoli* di Genaro Aspreno Galante, anch'egli come Carlo Celano canonico del duomo napoletano, offre particolari spunti critici<sup>29</sup>. L'autore riprende il termine "miracoli" a proposito del *Disinganno* e della *Pudicizia*. Del *Cristo velato* dice anche lui essere tutto d'un solo pezzo di marmo e lo reputa «inapprezzabile». Nell'effetto della velatura, pone Sanmartino al di sopra di Corradini, ma capace solo di emulare i greci. Ne difende inoltre l'opera dai detrattori, appoggiandosi al giudizio di Canova, che «esibì qualunque prezzo» per acquistarlo, inutilmente.

26 G. Nobile, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli 1855-1857, I, pp. 220-225.

27 G. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal canonico Carlo Celano*, Napoli 1865-1860, III, tomo II, Giornata II, pp. 443-468.

28 A. Novelli, *Guida della città di Napoli e contorni*, Napoli 1861, pp. 56-57.

29 G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, pp. 159-163.

Il *leitmotiv* del climax continua a essere presente perciò anche come sottotesto e, entrando negli anni Ottanta, perfino in contributi esteticamente avversi al patrimonio storico-artistico della cappella. È il caso di Carlo Tito Dalbono<sup>30</sup>. Il periegeta, infatti, critica aspramente il patrimonio della cappella, appartenente a un'epoca "negativa" per l'arte, ma ne esemplifica la vetta di qualità a solo vantaggio della scultura, giacché «la sua celebrità [della cappella Sansevero] consiste in certe statue che, rappresentando un'epoca di corruzione, rappresentano però il genio del secolo e scoprono già un più libero modo nel campo visibile della scultura. Qui la scultura vincere intende la pittura, associando all'invenzione la imitazione di una parte del reale, e la pittura che si osserva nella volta è davvero assai meschina cosa». Il tono della sua disamina è abbastanza sbrigativo, riassumendo il grosso del patrimonio artistico in una premessa. L'affermazione «veniamo ora alle tre statue celebri» la dice lunga sulla metabolizzazione del climax. Queste sono la *Pudicizia*, il *Disinganno* e il *Calvario* dell'altare maggiore. Solo dopo il *Calvario* appare il *Cristo velato*. Ad ogni modo, Dalbono ne premette la descrizione con un «se vi piacerà vedere altro squisito lavoro di arte, guardate il Cristo deposto e coperto del suo sudario». Il commento poi è assai stringato, ma è significativo l'aver riportato che, a lavoro consegnato, «Napoli esultasse, e molte storie si narrarono, quali son passate già nel dominio della tradizione».

Gli anni Ottanta offrono risultati meno interessanti. Un primo intervento è quello di Lorenzo Polizzi<sup>31</sup>, che dà risalto alla *Pudicizia* e al *Disinganno*, e pone al di sopra di Corradini Sanmartino, difendendo l'attribuzione tradizionale del *Cristo velato*. Un secondo è di Benedetto Pellerano<sup>32</sup>. L'asciuttissima descrizione della cappella premette tutte le sculture "allegoriche" in una derivazione scolastica berniniana. Pellerano indica unicamente il *Disinganno* come opera principale e cita anche la *Pudicizia* e il *Calvario*. Interessante la citazione del *Cristo velato* perché riposto nella cripta, secondo l'intento originale. È però probabile che fosse lì temporaneamente riposto per motivi di sicurezza, dati i lavori in cappella in corso (i guasti di un temporale), come ricorda lo stesso Pellerano, che suggerisce al suo visitatore di elargire almeno una lira di mancia al custode per visitare la cappella chiusa.

30 C.T. Dalbono, *Nuova guida di Napoli e dintorni (sistema misto)* [1876], Napoli 1875, pp. 33-37.

31 L. Polizzi, *Guida storico-monumentale della città di Napoli e suoi dintorni di Luigi Galanti. Modificata ed ampliata da Lorenzo Polizzi*, Napoli 1882, p. 392; lo stesso è autore anche della *Guida della città di Napoli e suoi dintorni* [1875], Napoli 1885, dove alle pp. 98-99 trovano menzione particolare unicamente il *Disinganno* e il *Cristo velato*, quest'ultimo consuetamente lasciato per ultimo oggetto da ammirare.

32 B. Pellerano, *Guida di Napoli e dintorni* [1884], Napoli 1904, pp. 98-99.

La ricognizione fin qui tentata<sup>33</sup> si conclude con un testo che esula dal genere periegetico, o almeno formalmente, trattandosi di una serie di articoli. Più precisamente di un testo diviso in otto sezioni, di Fabio Colonna di Stigliano, apparso su “Napoli nobilissima” a partire dal febbraio 1894 e recentemente ristampato in monografia<sup>34</sup>: *La Cappella Sansevero e d. Raimondo di Sangro*. Rispetto alla periegesi “pura” la differenza è solo editoriale, poiché l’autore visita il luogo e ne scrive esattamente come periegeta, avendo in mente un pubblico non solo di lettori ma di “turisti”.

Il testo va ancor più considerato per due ragioni. La prima è che Colonna di Stigliano fu tra gli ultimi fortunati autori a visionare il luogo prima del cedimento strutturale e geologico che nel settembre 1889 portò la cappella a essere puntellata, chiusa e non più visitabile per anni. La seconda è che l’autore è quasi una “cartina tornasole” della sedimentazione dei cliché perpetuatisi nelle guide dell’Ottocento – e ne è al contempo occhio interno – che arrivano fino a lui solidi, nonostante questi sia un detrattore della cappella. Lo si capisce in appena pochi passaggi. Quando giunge il momento di esaminare Queirolo, Corradini e Sammarino scrive: «Abbiamo dinanzi il *Disinganno* del Queirolo, ma di questo gruppo, come delle due statue, la *Pudicizia* e il *Cristo morto*, parleremo insieme più appresso; e faremo loro quest’onore – dulcis in fundo – perché è per esse specialmente che da ogni parte si accorre a visitare la cappella Sansevero»<sup>35</sup>. Poco più avanti invece la stroncatura sulla cappella, dove l’autore rincara la dose: «E peggio ancora sarà quando dovremo in seguito parlare delle tre statue famose, che per la loro bizzarria vengono qui specialmente ammirate, mentre senza dubbio sono i più singolari e i più esagerati campioni dell’arte barocca»<sup>36</sup>. Colonna di Stigliano mantiene la parola dedicando loro una sezione intera del suo saggio, appunto sotto il titolo de *Le tre statue famose*. Queste vengono presentate sempre precedendo la coppia *Disinganno-Pudicizia* e seguendo il *Cristo velato*. A tal proposito l’autore è risolutivo: «Così che anche qui, come per la scultura del Queirolo, l’arte è divenuta artificio e la pazienza s’è sostituita all’ingegno. Tuttavia la *Pudicizia* entusiasmò anch’essa al più alto grado i contemporanei. Le guide del tempo ne parlano con stupore e meraviglia, il Signorelli la dice l’opera classica del Corradini, la *Breve nota* la riconosce “opera invero singolare giacché né i greci né i romani scultori hanno giammai velato i volti

33 Resta fuori dalla ricognizione, perché irreperibile nell’OPAC nazionale, in quello del Polo di Napoli e in altri cataloghi particolari (consultati il 22 gennaio 2022) la *Nuova guida speciale per la visita dei principali monumenti della città*, Napoli 1887, a cura di Antonio Muro, ma analizzata da Fardella, *L’Ottocento*, cit. (vedi nota 14) e giudicata come meritevole testo.

34 F. Colonna di Stigliano, *Raimondo di Sangro. Vita e leggenda del Principe di Sansevero*, a cura di G. Pesce, Napoli 2019.

35 Ivi, p. 116.

36 Ivi, p. 124.

interi delle loro statue”»<sup>37</sup>. Quanto al *Cristo velato*, Colonna di Stigliano è testimone dell’ormai consolidata fruizione estetica che ne fa l’acme del climax: «Essa [l’opera] attende il visitatore, ansioso di vederla dopo che la facile parlantina del custode gliene ha già contate le meraviglie»<sup>38</sup>.

Quel Novecento apertosi con la chiusura del monumento, si apprestava a portarsi dietro un bagaglio ormai condiviso e metabolizzato di riferimenti estetici e criteri di visita passati dall’essere congettura letteraria a moderna leggenda metropolitana.

37 Ivi, pp. 132-133.

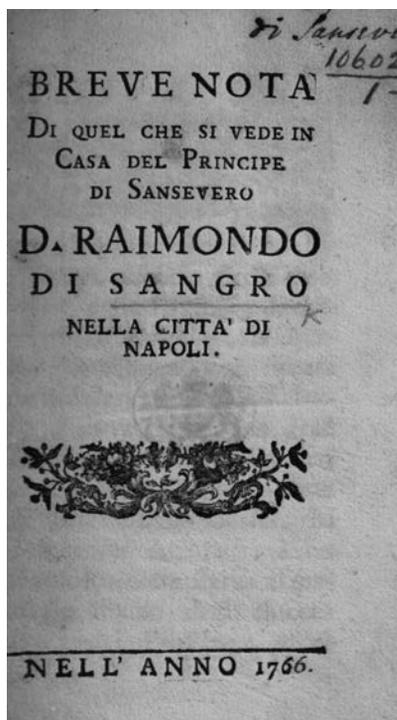
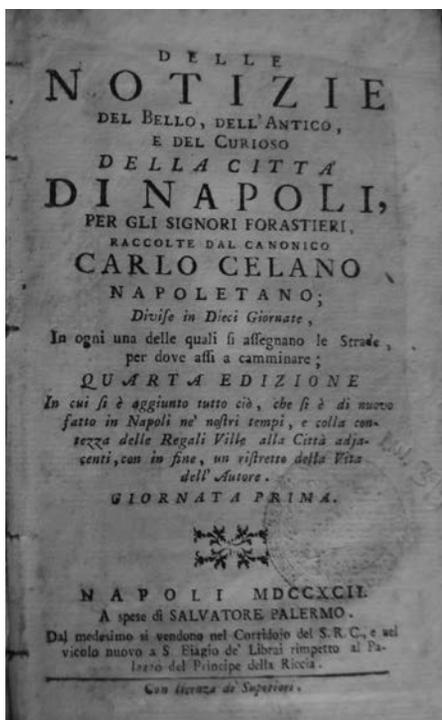
38 Ivi, p. 136.



1. Napoli, cappella Sansevero, XVII-XVIII secolo

2. Frontespizio di Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* [Giornata I], Napoli 1792

3. Frontespizio di *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero don Raimondo di Sangro, nella città di Napoli*, [s.l. ma Napoli] 1766





4. Antonio Corradini, *La Pudicizia*, 1752, Napoli, Museo Cappella Sansevero



5. Francesco Queirolo, *Il Disinganno*, 1753-1754, Napoli, Museo Cappella Sansevero

6. Giuseppe di Sammartino, *Cristo velato*, 1753, Napoli, Museo Cappella Sansevero





# LETTERATURA ARTISTICA



FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO E MARCANTONIO RAIMONDI:  
EPIGRAMMI INEDITI DI ANTONIO TEBALDEO SOPRA UNO DEI PIÙ ANTICHI  
RITRATTI DI PIETRO ARETINO (CON UN'APPENDICE DI TESTI SUL RITRATTO  
DI GIULIA GONZAGA)\*

Diletta Gamberini

Spregiudicato quanto infaticabile propagandista di se stesso, Pietro Aretino fu notoriamente personaggio capace di sfruttare tutte le potenzialità autopromozionali insite in un'accorta strategia di costruzione e diffusione della propria immagine artistica<sup>1</sup>. Già un contemporaneo come Anton Francesco Doni poteva così evidenziare, in una lettera allo stesso flagello dei principi, la meraviglia prodotta dall'aver potuto osservare le fattezze dell'interlocutore riprodotte in «marmo, di basso rilievo, naturale, in cameo, piccolo; in medaglia, in oro, argento, rame, ottone, piombo e cera»<sup>2</sup>. Nella missiva, questa ideale galleria di anonimi ritratti realizzati in quasi ogni possibile *medium* offerto dalla scultura, dall'oreficeria e dalla medaglistica preludeva alla menzione ammirata delle effigi in pittura «di mano del mirabil Tiziano, di fra Bastiano dal Piombo, e d'altri valenti pittori», ma anche degli «altri modi stampati infiniti» con cui l'immagine del letterato era stata divulgata «per insino nelle Cassette da Pettini, in Rame, in Busso, in Pero,

\* La ricerca qui pubblicata si inserisce nell'ambito del mio progetto *The Epigrammatic Gaze: The Italian Rediscovery of the "Planudean Anthology" and the Transformation of the Renaissance Culture of Viewing Art*, svolto presso il Zentralinstitut für Kunstgeschichte grazie a un finanziamento della Deutsche Forschungsgemeinschaft. Ringrazio Ulrich Pfisterer per i preziosi commenti a una precedente versione dell'articolo, e Antonio Geremicca per avermi gentilmente fornito in anteprima il testo del suo saggio sul ritratto aretiniano di Marcantonio Raimondi.

1 Il tema è stato oggetto, soprattutto negli ultimi anni, di grande attenzione critica. Per un'aggiornata e puntuale panoramica dello stato dei lavori si vedano ora soprattutto i contributi raccolti nei volumi *"Pietro pittore Arretino": una parola complice per l'arte del Rinascimento*, a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, Venezia 2019 e, degli stessi curatori, *"Inchiostro per colore": arte e artisti in Pietro Aretino*, Roma 2019 (in particolare, sul tema dell'uso del ritratto, il saggio di E. Parlato, *"L'auttorità, che tiene la S.V. con gli uomini famosi oggidì": le strategie del ritratto*, pp. 319-340), e *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 27 novembre 2019-1° marzo 2020), Firenze-Milano 2019; nonché R.B. Waddington, *Titian's Aretino: A Contextual Study of all the Portraits*, Firenze 2018, e A. Geremicca, *"Per non iscoppiar tacendolo": Pietro Aretino ritratto da Tiziano per Cosimo I de' Medici (e il confronto con Pierfrancesco Riccio)*, in *Essere uomini di "lettere": segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di A. Geremicca ed H. Miesse, Firenze 2016, pp. 127-144, con bibliografia pregressa. Di una sorta di «bombardamento mediatico [...] in cui la ritrattistica, in tutte le sue forme, giocò un ruolo essenziale» parla il recente contributo dello stesso A. Geremicca, *Marcantonio Raimondi e il ritratto inciso di "Pietro Aretino poeta famosissimo"*, in *Marcantonio Raimondi. Il primo incisore di Raffaello*, a cura di A. Carboni Baiardi e M. Faietti, Urbino 2021, pp. 229-246, in particolare p. 231.

2 Questa e le seguenti citazioni provengono da *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di P. Procaccioli, Roma 2004, II, pp. 386-387. Sul documento si rimanda alle considerazioni di G. Genovese, *Il primo libro delle "Lettere" di Pietro Aretino e una medaglia di Leone Leoni*, in *"Con parola brieve e con figura". Emblemata e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni e S. Volterrani, Pisa 2008, pp. 199-228, in particolare p. 203; Id., *"D'oro, d'argento, di rame et false": Le "Medaglie" di Anton Francesco Doni*, "Intersezioni", 2014, 1, pp. 35-52, in particolare pp. 35-36, e Geremicca, *Marcantonio Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 231.

Grande, Bronzo, e piccolo», sì da fare di lui un uomo «per tutte le storie, registrato per tutti i libri, e amato, temuto, riverito, onorato in tutti i luoghi».

Il documento doniano, *sine data* ma pubblicato nelle pagine conclusive del *Libro secondo delle lettere scritte al signor Pietro Aretino* (1552), risaliva con tutta probabilità a una fase tarda della biografia del destinatario. In questo senso, esso tracciava un trionfalistico bilancio di quello scaltro uso dei propri ritratti che l'Aretino perseguiva ormai da decenni, avendo dato alcuni tra i suoi più precoci frutti nel corso dei due soggiorni romani del letterato, prima all'epoca del pontificato di Leone X (dal 1517 al luglio 1522) e poi di quello del secondo papa di casa Medici, Clemente VII (dal novembre 1523 all'ottobre 1525)<sup>3</sup>. È a questo torno di anni che gli studi riconducono la realizzazione da parte di Marcantonio Raimondi di quell'effigie a bulino (fig. 1) cui Giorgio Vasari riservava, nella biografia giuntina dell'incisore bolognese, parole di alto elogio, riferendo come «Ritrasse anche in Roma di naturale messer Pietro Aretino poeta famosissimo, il quale ritratto fu il più bello che mai Marcantonio facesse»<sup>4</sup>. Restano però ad oggi dibattute le esatte circostanze entro cui situare la genesi dell'opera. Gli studiosi si sono infatti divisi fra coloro che hanno fatto risalire l'incisione alla prima residenza nell'Urbe del giovane letterato toscano, e dunque al periodo in cui egli gravitò prevalentemente attorno al mecenatismo di Agostino Chigi († 1520), e coloro che invece hanno riferito quella creazione ad anni prossimi a quelli segnati dal deflagrare dello scandalo dei *Modi* (1524), che videro Aretino adoperarsi presso Clemente VII al fine di ottenere la liberazione dal carcere dell'artista reo di avere riprodotto a stampa i disegni pornografici di Giulio Romano<sup>5</sup>. Particolarmente degna di nota, per la puntuali-

3 Per una ricostruzione delle coordinate cronologiche dei due periodi trascorsi dall'autore nell'Urbe, e un inquadramento delle frequentazioni con pittori e scultori da lui avviate in quei frangenti, si veda B. Agosti, *Scenari artistici romani negli scritti di Pietro Aretino*, in "Inchiostro per colore", cit. (vedi nota 1), pp. 33-42.

4 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento a cura di P. Barocchi, V, Firenze 1984, p. 11.

5 Propende per la prima ipotesi soprattutto I.H. Shoemaker in *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, catalogo della mostra (Lawrence, The Spenser Museum of Art; Chapel Hill, The Ackland Art Museum, 16 novembre 1981-15 giugno 1982), a cura di I.H. Shoemaker ed E. Broun, Lawrence-Chapel Hill 1981, pp. 150-152, n. 46. Sulla sua scorta, propone una datazione riferibile al 1517 circa anche l'anonima scheda in *Marcantonio Raimondi, Raphael and the image multiplied*, catalogo della mostra (Manchester, The Whitworth, 30 settembre 2016-23 aprile 2017), a cura di E.H. Wouk e D. Morris, Manchester 2016, p. 223, n. 86. Ha tuttavia per molto tempo goduto di maggior credito la proposta avanzata per la prima volta da H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi: étude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître; ouvrage accompagné de nombreuses illustrations*, Paris 1888, pp. 256-259, n. 234, che leggeva nella stampa il segno della gratitudine dell'incisore per colui che aveva impetrato la sua scarcerazione. Fra gli studiosi che hanno seguito questa linea, si annovera ad esempio G. Morello in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), a cura di F. Mancinelli, Milano 1984, pp. 63-64, n. 40. Lasciano invece aperta la questione della cronologia del bulino, fra gli altri, B. Talvacchia in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 1° settembre-12 novembre 1989), a cura di E.H. Gombrich, M. Tafuri, S. Ferino Pagden *et alii*, Milano 1989, pp. 279-280; E. Camesasca, *Pietro Aretino nelle stampe della raccolta A. Bertarelli*, "Rassegna di studi e di notizie", XVI, 1991-1992 [ma 1993], pp. 53-86, in particolare pp. 55-57; G. Perini Folesani, *Carmi inediti su Raffaello e sull'arte della prima metà del Cinquecento a Roma e Ferrara e il mondo dei Coryciana*, "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", XXXII, 1997-1998 [ma 2002], pp. 367-407, in particolare p. 372, e L. Wolk-Si-

tà della disamina delle occasioni della biografia aretiniana, è stata la proposta di recente avanzata da Enrico Parlato, che ha circoscritto i termini più verosimili per l'esecuzione della stampa ai mesi compresi tra la fine del 1523 e l'aprile del 1525<sup>6</sup>.

Pur replicando più volte il giudizio di valore formulato da Vasari a proposito del bulino ritraente il suo celebre concittadino, la letteratura critica moderna ha poi in molteplici occasioni sostenuto l'inattendibilità dell'asserzione secondo cui l'incisore avesse rappresentato il suo soggetto «di naturale». È stato infatti ritenuto assai più verosimile che Raimondi si basasse su un quadro, per la cui paternità sono stati spesso evocati i nomi di Sebastiano del Piombo e Giulio Romano, e con minore frequenza anche quelli di Raffaello, Tiziano e Francesco Salviati<sup>7</sup>. A comprovare l'ipotesi dell'esistenza di un dipinto come modello del bulino raimondiano interviene ora una sequenza di nove epigrammi latini, la quasi totalità dei quali viene qui pubblicata – a quanto mi risulta – per la prima volta. Oltre a fornire un'identità all'autore del tetrastico che figura in calce al secondo stato dell'incisione con il ritratto dell'Aretino e dirimenti indizi sulla sua cronologia, questi componimenti rivestono uno straordinario interesse ai fini della ricostruzione della genesi dell'opera. Una volta analizzati nella loro struttura retorica, essi arrecano infatti decisivi elementi a sostegno di una dipendenza di quella stampa da una creazione del Luciani, tesa a immortalare chi aspirava a imporsi sulla scena romana quale fustigatore dei vizi del tempo. Presa in esame secondo una prospettiva più ampia, la serie epigrammatica configura inoltre un caso di studio in grado di far emergere alcuni dei tratti caratterizzanti dell'agonistica relazione fra *pictura* e *poesis* che maturò nei più dinamici centri culturali dell'Italia di pieno Rinascimento.

### *Testi e contesti*

Ho individuato la serie epigrammatica all'interno del cod. Vat. Lat. 2835 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Come noto fin da un lontano studio di Samy Lattès intorno alle collezioni librerie di Angelo Colocci, e illustrato più di recente e con dovizia di riscontri documentarî da Nadia Cannata, il manoscritto in questione venne assemblato a Roma nei primi anni Quaranta del Cinquecento, su iniziativa dello stesso intellettuale jesino e di Pietro Bembo<sup>8</sup>. Agendo di concerto in vista di una progettata e forse mai realizzata

mon in *Giulio Romano: arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, Milano 2019, p. 140, n. 14.

6 E. Parlato, *Le maschere di Pietro: agli esordi dell'autopromozione*, in "Pietro pictore Arretino", cit. (vedi nota 1), pp. 65-75, in particolare pp. 66-68, cui si rimanda per le prove a sostegno dell'ipotesi. La datazione proposta da Parlato è accolta anche da Geremicca, *Marcantonio Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 243.

7 Per una dettagliata rassegna delle varie tesi in merito si rimanda ai lavori di Perini Folesani, *Carmi inediti*, cit. (vedi nota 5), pp. 372-73; Parlato, *Le maschere di Pietro*, cit. (vedi nota 6), p. 74, n. 6; nonché Geremicca, *Marcantonio Raimondi*, cit. (vedi nota 1), pp. 232-246.

8 S. Lattès, *Recherches sur la bibliothèque d'Angelo Colocci*, "Mélanges de l'école française de Rome /

pubblicazione a stampa<sup>9</sup>, i due si adoperarono infatti per raccogliere nel codice parte della produzione poetica latina del loro comune amico Antonio Tebaldeo, scomparso nel 1537. Per quanto gli epigrammi in esame siano inclusi nella sezione del codice (cc. 161r-277v) che raccoglie, inframmezzata a parecchie decine di carmi del poeta ferrarese, anche una manciata di componimenti di letterati culturalmente prossimi al Tebaldeo, quali Battista Ariosto e Andrea Bresciano, non sussistono dubbi che la paternità di tali versi debba essere ascritta a quello che fu di gran lunga il più prolifico e influente tra questi rimatori<sup>10</sup>. Si vedrà, infatti, come diversi *refrains* tematici presenti nei nove epigrammi si presentino come vere e proprie marche distintive della produzione poetica dal Tebaldeo dedicata a opere d'arte, e come la stessa lingua dei componimenti esibisca vocaboli e stilemi suoi caratteristici. I medesimi componimenti furono inoltre trascritti sotto la supervisione di Angelo Colocci nei cosiddetti *Epigrammatari*, vale a dire quelle sillogi manoscritte che l'umanista marchigiano fece assemblare negli anni Trenta del Cinquecento quali raccolte rappresentative delle migliori prove della poesia epigrammatica latina tanto antica quanto moderna<sup>11</sup>. A definitiva conferma della loro paternità, le liriche figurano qui in serie di testi talvolta esplicitamente attribuiti al letterato ferrarese.

Poco sappiamo dei rapporti che intercorsero fra Tebaldeo, trasferitosi definitivamente a Roma nel 1513 e fino al trauma del Sacco (1527) uno dei maggiori animatori delle *sodalitates* letterarie dell'Urbe, e l'Aretino. Il fatto che quest'ultimo pronunciasse parole di apprezzamento per il più anziano collega nella redazione de *La Cortigiana* del 1534, e in una lettera del 1550 registrasse senza intingere la penna nel veleno il rapido tramonto di quella che un tempo era stata la straordinaria popolarità dei versi di lui,

Mélanges d'archéologie et d'histoire", XLVIII, 1931, pp. 308-344, in particolare p. 331, e N. Cannata Salamone, *Per l'edizione del Tebaldeo latino. Il progetto Colocci-Bembo*, "Studi e problemi di critica testuale", XLVII, 1993, pp. 49-76. A quest'ultimo contributo si rimanda anche per una descrizione del codice e della sua fascicolazione.

<sup>9</sup> Sulla base della testimonianza di una coeva lettera di Jacopo Tebaldi, designato editore del volume, Cannata Salamone (*ibidem*) sostiene che la raccolta approdasse in effetti alla stampa, sebbene un tale libro non ci sia poi pervenuto. Esprime invece scetticismo al riguardo M. Bernardi, *Lo zibaldone colocciano Vat. Lat. 2831. Edizione e commento*, Città del Vaticano 2008, pp. 64-77.

<sup>10</sup> Per un'utile introduzione alla parabola biografica e al profilo intellettuale del letterato si veda la voce di M. Largaiolli, *Tebaldi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCV, Roma 2019, pp. 219-223. Per la sua sterminata produzione poetica in volgare si vedano i cinque volumi delle *Rime*, a cura di T. Basile e J.J. Marchand, Modena 1989-1992. Per una parziale panoramica dei suoi componimenti latini, incentrata sui carmi composti nei primi decenni della sua carriera, si veda invece soprattutto S. Pasquazi, *Poeti estensi del Rinascimento*, Firenze 1966, pp. 5-86.

<sup>11</sup> Sui codici (perlopiù vaticani) che riportano queste raccolte, e sulla loro genesi e natura testuale, si vedano da ultimo gli studi, usciti in vista di una futura edizione critica, di N. Cannata, *Editing Colocci's Collection of Epigrams and a Few Issues in Textual Criticism*, in *Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis: Proceedings of the Sixteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Vienna 2015)*, a cura di A. Steiner Weber e F. Römer, Leiden-Boston 2018, pp. 182-196, ed Ead., *Building the Canon in 1530s Rome: Colocci's epigrammatari as a Test Case*, in *Building the Canon through the Classics*, a cura di E. Morra, Leiden-Boston 2019, pp. 146-157. Per la presenza di questi componimenti negli *Epigrammatari* colocciani si veda *infra*, nota 21.

indica tuttavia che tali rapporti dovettero essere tanto buoni da riuscire a resistere alla natura maledica di entrambi<sup>12</sup>. Gli epigrammi in esame costituiscono, in questa prospettiva, un nuovo tassello utile a ricostruire la storia delle loro relazioni, documentando come essa risalisse almeno agli anni del pontificato clementino, quando è facile ipotizzare che i due avessero modo di frequentarsi alla corte di Giulio de' Medici.

Prima di passare all'esame delle poesie, occorre tuttavia dedicare qualche altra considerazione al contesto entro cui queste verosimilmente originarono. Conviene nello specifico ripartire da un carme latino, reso noto da Giovanna Perini, che l'umanista ferrarese Lilio Gregorio Giraldi – anch'egli all'epoca di stanza a Roma – vergò sopra un'effigie di Pietro Arretino:

*Tabella Petri Arretini*

Hanc quisquis malus est, fugit tabellam.

Hanc quisquis bonus est, petit tabellam.

Arretinus in hac poeta pictus

Nimirum, paria hic refert utrisque.

(«*Quadro di Pietro Arretino*. Ogni cattivo fugge questo quadro. Ogni buono si volge a questo quadro. Il poeta Arretino dipinto in esso, in effetti, corrisponde qui perfettamente agli uni e agli altri»)<sup>13</sup>.

Nell'analizzare questi endecasillabi faleci, imperniati sull'omaggio a un'immagine che avrebbe avuto il potere quasi talismanico di attrarre a sé ogni persona virtuosa e respingere chi fosse invece macchiato dal vizio, e dunque perfetto corrispettivo di un ritrattato che faceva della denuncia della corruzione l'esibita chiave di volta della propria missione di scrittore, la studiosa prospettava la possibilità che i versi potessero riferirsi al prototipo pittorico del bulino di Raimondi<sup>14</sup>. A legittimare tale congettura era un riscontro di ordine lessicale, ovvero l'uso reiterato nel componimento del sostantivo *tabella*, tipicamente

12 Nel terzo atto della commedia aretiniana, dopo aver rammentato in termini altamente elogiativi la figura di Gianiacopo Tebaldo, il personaggio di Flamminio aggiunge infatti: «Egli è cugino, credo io, del nostro messer Antonio Thebaldeo, che, come dice il signore Unico, spirito delle Muse, farà stupire lo universo co' suoi scritti» (P. Arretino, *Cortigiana* [1525 e 1534], a cura di P. Trovato e F. Della Corte, Roma 2010, III VII 14, pp. 287-288). In una lettera a Nicolao Franciotto del luglio 1550, l'autore osservava come il ferrarese e Serafino Aquilano fossero stati «né più né manco laudati ne la età che vissero, che si laudino dal presente secolo il Sanazaro e il Bembo» (P. Arretino, *Lettere*, a cura di P. Trovato, Roma 1997, V, p. 398). Si può aggiungere che ai buoni rapporti fra i due letterati non sarà forse rimasto estraneo, all'altezza della stesura degli epigrammi ritrovati, il fatto che entrambi godessero di una protezione gonzagesca. Sulla presenza di una robusta vena satirica e maldicente nella produzione letteraria del Tebaldeo si veda infine Pasquazi, *Poeti estensi*, cit. (vedi nota 10), pp. CXV-CXVI.

13 Perini Folesani, *Carmi inediti*, cit. (vedi nota 5), pp. 372-373.

14 Ivi, note 23-24.

riferito a opere di pittura piuttosto che di carattere grafico. Dopo aver richiamato varie ipotesi attributive in merito all'artista titolare del modello della stampa, e aver sostenuto la teoria di una paternità ascrivibile a Raffaello o a qualche pittore della sua cerchia, quella disamina si soffermava ad ogni modo a registrare anche le stringenti affinità concettuali che intercorrono tra il carne di Giraldi e un ritratto dell'Aretino che Sebastiano del Piombo realizzò probabilmente tra lo scorcio del 1524 e la primavera del 1525<sup>15</sup> (fig. 2). Un dipinto che lo stesso flagello dei principi risulta aver donato alla propria città natale entro il luglio del 1526, quando il Comune di Arezzo conferì a Domenico Pecori l'incarico di realizzarne la cornice, e che ancora si conserva nel Palazzo dei Priori dello stesso capoluogo toscano, seppure assai deteriorato a causa della polimerizzazione del legante oleoso utilizzato dal Luciani<sup>16</sup>. Pur rimarcando che le differenze esistenti tra le effigi di Sebastiano e Marcantonio – dalla diversa foggia della barba e dell'acconciatura del soggetto al difforme taglio delle figurazioni (quasi di tre quarti la prima, fin soltanto all'altezza delle spalle la seconda), passando per la correlata assenza nel bulino del foglio di carta e del ramo di alloro stretti fra le dita, del cartiglio con il motto *In utrumque paratus* (*Eneide* II 61) e delle allegoriche maschere del vizio e della virtù che nel quadro accompagnano il protagonista – sembrano deporre contro l'idea di una filiazione tra le due opere, Giovanna Perini osservava infatti quanto la semantica dei versi giraldiani convergesse con quella dell'iconografia del quadro di Arezzo. Da lei sottolineata era soprattutto l'analogia fra le idee al centro del carne e le maschere presenti nel dipinto, funzionali a caratterizzare – in dialogo con la citazione virgiliana – un personaggio tanto pronto a farsi amico dei probi quanto irriducibile nella sua ostilità ai corrotti. A complicare ulteriormente la faccenda dell'individuazione dell'opera oggetto dei faleci sulla *Tabella Petri Arretini* e dello scioglimento del nodo di quale fosse l'esemplare pittorico del bulino di Raimondi, rendendo la questione «assai intricata e ben lungi dall'essere risolta»<sup>17</sup>, veniva inoltre messa in evidenza la prossimità tematica fra il carne di Giraldi e la poesia che figura in calce alla stampa dell'incisore bolognese. Una volta rilevato come la didascalia in prosa che introduce questi ultimi versi (PETRVS ARETINVS | ACERRIMVS VIRTVTVM | AC VITIORVM DEMONSTRATOR, ovvero «Pietro Aretino acerrimo disvelatore di vizi e virtù») venisse riprodotta in un secondo tempo anche a corredo della cornice lignea aggiunta al dipinto di Arezzo, la studiosa riportava e traduceva il tetrastico, formulando dubitativamente l'ipotesi che esso potesse essere frutto della stessa penna dell'effigiato e riferirsi ancora una volta al prototipo dipinto del bulino:

15 Per la definizione di questi termini *post quem* e *ante quem* si vedano in modo particolare P. Larivaille, *Pietro Aretino nella Roma di Clemente VII*, in "In utrumque paratus". *Aretino e Arezzo, Aretino a Arezzo: in margine al ritratto di Sebastiano del Piombo*, atti del colloquio internazionale per il 450° anniversario della morte di Pietro Aretino (Arezzo, 21 ottobre 2006), a cura di P. Procaccioli, Roma 2007, pp. 113-132, in particolare p. 132 e, nello stesso volume (pp. 207-225, in particolare pp. 216-218), E. Parlato, *Pietro Aretino ritratto da Sebastiano del Piombo, "stupendissimamente" descritto da Giorgio Vasari: metamorfosi delle identità aretiniane*.

16 I dati sono discussi nel dettaglio *ibidem*.

17 Perini Folesani, *Carmi inediti*, cit. (vedi nota 5), p. 372, n. 23.

Non manus artificis mage dignum os pingere, non os

Hoc pingi poterat nobiliore manu.

Pelleus iuvenis si viveret, hac volo dextra

Pingier, hoc tantum diceret ore cani.

(«Mano di artista non poteva dipingere volto più degno, né questo volto poteva venir dipinto da mano più nobile. Se il giovane Alessandro vivesse, direbbe: “Voglio esser dipinto da questa destra, voglio esser cantato solo da questa bocca”»).

Accanto all'eventualità che l'*artifex* celebrato in questi versi designasse il pittore responsabile del modello della stampa, Linda Wolk-Simon ha di recente avanzato la congettura che l'elogio riguardasse invece l'incisore bolognese, che in tal caso costituirebbe il soggetto logico dei predicati passivi *pingi* e *pingier*<sup>18</sup>. Dal canto suo, Enrico Parlato ha battuto l'accento sulla probabile valenza encomiastica del richiamo poetico ad Alessandro Magno (il «Pelleus iuvenis» del testo), mettendo questo elemento in rapporto con la medaglia che fa bella mostra di sé sul copricapo aretiniano nel bulino di Raimondi<sup>19</sup>. Sottolineando quanto l'oggetto – raffigurante un altare eretto sopra il Monte Olimpo e sormontato dal termine FIDES – immortalasse quella che dal 1519 era l'impresa di Federico II Gonzaga, egli ha altresì ricordato come il novello duca di Mantova (1500-1540) avesse avuto modo di donarne copia all'Aretino nel febbraio del 1523, in occasione di un breve soggiorno del letterato presso la sua corte<sup>20</sup>. Stante la ricostruzione del medesimo studioso, a prendere la parola negli ultimi versi che corredano la stampa di Raimondi dovrebbe quindi essere l'antico conquistatore macedone quale *alter ego* del giovane signore della città lombarda. Questi avrebbe così designato l'Aretino come il solo poeta degno di cantare la propria gloria, e un moderno Apelle forse identificabile con Giulio Romano – al servizio di Federico dall'autunno 1524 – come l'unico pittore in grado di figurare le proprie fattezze, individuando in tal modo anche un possibile candidato al ruolo di *inventor* del bulino in esame<sup>21</sup>.

Gli elementi appena richiamati ci aiutano a formulare delle ipotesi circostanziate in merito alla genesi dei nove epigrammi rinvenuti nel codice vaticano, ma anche a sgomberare il campo da supposizioni intorno all'incisione raimondiana che non reg-

18 L. Wolk-Simon, in *Giulio Romano*, cit. (vedi nota 5), p. 140, n. 14.

19 Parlato, *Le maschere di Pietro*, cit. (vedi nota 6), pp. 66-68.

20 L'affiliazione gonzaghesca della medaglia era stata segnalata per la prima volta da Bette Talvacchia in *Giulio Romano*, cit. (vedi nota 5), p. 279, e precisata anche da R.W. Waddington, *A Mask for Aretino*, in “*In utrumque paratus*”, cit. (vedi nota 15), pp. 167-180, in particolare pp. 168-169. Si veda a proposito anche Geremicca, *Marcantonio Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 243.

21 Secondo Parlato (*Le maschere di Pietro*, cit. [vedi nota 6], p. 70), considerata la genesi del bulino attorno al 1524, l'ipotesi di identificare in Giulio Romano il pittore del modello alla base dell'incisione di Raimondi «non va scartata». Sostiene questa proposta identificativa anche Geremicca, *Marcantonio Raimondi*, cit. (vedi nota 1), pp. 241-246, dopo aver escluso la dipendenza del bulino da un dipinto di Luciani.

gono all'evidenza dei nuovi testi. La sequenza poetica – integralmente costituita di distici elegiaci – si articola come una serie di variazioni sul tema del commento arguto e concettoso a un'unica opera d'arte, e si chiude con il componimento che leggiamo in calce al secondo stato del bulino dell'artista bolognese<sup>22</sup>:

[1] Clementi et Musis carus, Vitii hostis, amator  
Virtutis, Petrus miro artis munere spirat.  
Virtutem hos laeto spectat qui lumine vultus,  
Lumine qui torvo spectat, amat Vitium.

(«Caro a Clemente e alle Muse, nemico del Vizio, amatore della Virtù, Pietro respira [qui] per un mirabile dono dell'arte. Ama la Virtù colui che osserva con sguardo lieto queste fattezze, il Vizio colui che [le] osserva con sguardo bieco»).

[2] Arretinum adeo Naturae Ars aemula fecit  
Spirantem, ut Vitium non minus hunc timeat.

(«L'Arte, rivale della Natura, fece a tal punto spirante l'Aretino che il Vizio teme questo non meno [del vero]»).

[3] Haec ut muta foret, Vitium; ut vocalis imago  
Quaerebat Virtus: plus potuit Vitium.

(«Il vizio si adoperava affinché questa [effigie] fosse muta; la virtù, affinché l'immagine fosse parlante: più poté il vizio»).

[4] Quid mirum si non potuit vocem dare pictor?  
Saepe et in hoc rerum deficit ipsa Parens.

(«Quale meraviglia se il pittore non poté conferire la voce? Spesso anche in ciò viene meno la stessa Madre Natura»).

22 Per un altro esempio di sequenza omogenea di versi composti dall'autore intorno a un unico referente artistico si veda Tebaldeo, *Rime*, cit. (vedi nota 10), II.1, pp. 355-361, nn. 223-229 e III.2, p. 673, n. 656 (sopra il busto marmoreo di Beatrice de' Notari, realizzato nel 1493 da Tommaso Malvito su commissione di Ambrogio Leone da Nola, su cui si veda anche *infra*).

[5] Quantum Artis studio debes, gens postera, quae dat  
Ora tibi tanti cernere posse viri!

(«Oh gente futura, quanto sarai in debito con lo zelo dell'arte, la quale ti concede di poter vedere l'aspetto di un uomo tanto grande!»).

[6] Corporis haec peritura olim est, sed carmina, imago  
Ingenii, nulla sunt peritura die.

(«Questa effigie del corpo è un giorno peritura, ma le poesie, immagine dell'ingegno, sono imperiture»).

[7] Infectum turpi vitiorum labe figuram  
Hanc adeat mutam: vox subito exiliet.

(«Accosti questa figura muta una cosa macchiata dalla turpe sozzura dei vizi: la voce uscirà fuori all'improvviso»).

[8] Ora refert, non ingenium pictura: referre  
Ingenium rerum nec queat ipsa Parens.

(«Il dipinto restituisce l'aspetto, non l'ingegno: la stessa Madre Natura non sarebbe in grado di riprodurre l'ingegno»).

[9] Non manus artificis mage dignum os pingere, non os  
Hoc pingi poterat nobiliore manu.  
Pelleus iuvenis si viveret, "hac volo dextra  
Pingier, hoc tantum" diceret "ore cani"<sup>23</sup>.

23 Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 2835, cc. 180v-181r (secondo la moderna cartulazione meccanica in basso a destra). Si avverta che, nel pubblicare i testi tratti dal manoscritto (compresi quelli dell'appendice), si sono sciolti tacitamente i *tituli* quali segni di compendio di nasale e le cediglie per indicare dittonghi latini, si sono distinte *-u-* e *-v-* secondo le convenzioni moderne, restituite *-j-* semivocaliche con *-i-*. L'uso delle maiuscole è stato adattato ai criteri correnti (introducendo ad esempio l'iniziale maiuscola nel caso di personificazioni quali «Ars» e «Natura», «Vitium» e «Virtus», mentre «vitorum» sarà da intendersi come nome comune), così come è stata modernizzata la punteggiatura. Fra parentesi quadre si è introdotta la numerazione relativa degli epigrammi, assente nel codice. Al fine di sciogliere le difficoltà insite nell'estrema *brevitas* e nell'abbondanza di iperbatì che caratterizzano lo stile epigrammatico del Tebaldeo, nella traduzio-

Già a una rapida lettura dei testi si impongono alcune precisazioni. Innanzitutto una di ordine cronologico: come dimostra il primo epigramma della serie, i distici risalgono senza ombra di dubbio al secondo soggiorno romano dell’Aretino, quando il letterato fece parte della nutrita schiera di poeti e artisti che sperarono di godere del mecenatismo di Clemente VII. La sottolineatura dell’esistenza di un legame privilegiato tra quel papa e il soggetto dell’opera d’arte al centro dei versi fornisce però anche quello che pare essere un cruciale indizio ai fini dell’identificazione di tale referente figurativo. Dobbiamo infatti ricordare che, laddove l’effigie di Raimondi non esibisce alcun segno di fedeltà a chi era assurtò al soglio di Pietro nel 1523, un tale simbolo di affiliazione era invece elemento caratterizzante dell’iconografia del quadro di Sebastiano oggi ad Arezzo. Vasari, che in quella città ebbe modo di studiare l’opera, testimonia che il foglio che il protagonista del dipinto tiene fra le dita è «una carta, dentrovi scritto il nome di Clemente VII», sebbene lo stato semilarvale cui è ridotta la superficie pittorica faccia sì che soltanto i grafemi «LEME» e «VII» siano oggi visibili<sup>24</sup>. Altrettanto degno di nota è il fatto che Tebaldeo designi l’Aretino come personaggio «Clementi et Musis carus». La formula sembra difatti intesa a sciogliere sul piano verbale il significato simbolico anche dell’altro oggetto che il letterato stringe in mano nella tela di Palazzo dei Priori, ovvero il poetico ramo di alloro, inequivocabile segno di devozione alle Muse<sup>25</sup>.

ne si sono poi esplicitati, sempre fra parentesi quadre, quei nessi logico-sintattici che l’originale latino può omettere. Per la traduzione di [9] si veda *supra* la versione offerta da Giovanna Perini. Si tenga presente che, nel manoscritto, il primo testo della sequenza è barrato e affiancato dalla parola «Non», apparentemente di mano di Angelo Colocci. Come in molti altri componimenti del manoscritto, ciò potrebbe indicare che egli avesse a disposizione un’altra, e a suo avviso migliore, versione del carne. Come anticipato, due degli *Epigrammatari* di Colocci, il cod. Ottoboniano Latino 2860 (O) e il Vaticano Latino 3353 (V) della Biblioteca Apostolica Vaticana, recano poi gli stessi testi tebaldeani. In particolare, O riporta a c. 86v (all’interno di una sezione intitolata *Thebal[dei] Maledicta*, dedicata a testi dal carattere maldicente), il secondo distico di [1] e i due versi di [3]. A c. 161v (all’interno di una sezione intitolata *Theb[aldei] Pictura*, contenente testi iconici) si legge invece la sequenza [4]-[9] (unica variazione testuale di rilievo è qui la presenza, al v. 1 di [6], di *pictura* in luogo di *peritura*). V reca d’altro canto a c. 208r il secondo distico di [1] e i due versi di [2], e a cc. 242v-243r la sequenza [4]-[9], senza discostarsi dalle lezioni del Vat. Lat. 2835. Tratto dal cod. O, il distico [6] è stato per la prima volta pubblicato in Cannata, *Editing Colocci’s Collection*, cit. (vedi nota 11), p. 190, che riporta per il secondo verso la lezione «Ingenii nulla sunt peritur a die». In quella sede non viene però fatto riferimento alla sequenza di cui i versi fanno parte, né all’opera d’arte che essi commentano.

24 La citazione (invariata nella torrentiniana e nella giuntina) è tratta da Vasari, *Le vite*, cit. (vedi nota 4), V, p. 95. Sui rapporti fra il flagello dei principi e Giulio de’ Medici si veda Larivaille, *Pietro Aretino nella Roma di Clemente VII*, cit. (vedi nota 14), con riferimenti anche al contemporaneo servizio del letterato per Federico Gonzaga. L’attento studio del quadro di Sebastiano da parte di Vasari è comprovato dal *Ritratto di Lorenzo il Magnifico*, commissionato dal duca Alessandro al pittore aretino nel 1534. Quest’ultima opera, fortemente emblematica, reca infatti i segni di un’imitazione deliberata del dipinto di Palazzo dei Priori, a partire dalle due maschere appaiate e contrapposte messe in bella vista di fianco al soggetto. Si veda su questo C. Cieri Via, *L’immagine e il ritratto. Considerazioni sull’origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 49-91, in particolare p. 80, e P. Procaccioli, *Pietro Aretino e Sebastiano del Piombo: un’amicizia a termine e l’ombra di Michelangelo*, in “*In utrumque paratus*”, cit. (vedi nota 15), pp. 133-166, in particolare p. 139.

25 Il simbolo del lauro si lega a doppio filo alla missione aretiniana di fustigatore dei costumi che i versi sul ritratto reiteratamente esaltano, dal momento che il “divino” Pietro era all’epoca attivo come poeta quasi esclusivamente nelle vesti di caustico autore di pasquinete. Come osserva Waddington (*A Mask*, cit. [vedi nota

Assieme all'utilizzo di sostantivi quali «pictor» e «pictura» per indicare rispettivamente l'artefice e l'opera in questione, i dati appena elencati convergono a suggerire che il rimatore ferrarese commentasse nei suoi versi un'effigie dipinta, e quasi sicuramente il quadro ascritto con certezza al Luciani<sup>26</sup>. Per quanto non sia possibile escludere in via teorica che quei termini potessero essere utilizzati in senso traslato per riferirsi al mestiere dell'incisore<sup>27</sup>, dobbiamo infatti ricordare come nel Cinquecento l'arte grafica fosse molto più spesso associata all'ambito della scultura che a quello della pittura – basti a tal riguardo pensare ai tanti artisti che firmavano le proprie incisioni col verbo *SCULPSIT*.

Non sorprende, poi, che Tebaldeo potesse vergare ben nove componimenti sopra un quadro di Sebastiano del Piombo che immortalava l'Aretino in qualità di creato di Clemente VII. Possediamo infatti una fonte documentaria a riprova della familiarità che legava i personaggi chiamati in causa dai nostri versi. Mi riferisco a una lettera che lo stesso Luciani, in più occasioni ritrattista del secondo pontefice di casa Medici e legato da un'«amistà antica» al flagello dei principi, scrisse a quest'ultimo da Roma nei giorni del Sacco<sup>28</sup>. Nel testo, il pittore menzionava una missiva che in quei drammatici frangenti Tebaldeo aveva indirizzato a Carlo V a nome del papa, aggiungendo però che

19], pp. 171-172), lo stesso motto aggiunto alla cornice del quadro di Sebastiano esprime del resto l'identità letteraria di Aretino pasquinista, impegnato a mettere a nudo i vizi dei propri contemporanei.

26 Dico «con certezza» perché esistono due altri dipinti che, nella letteratura moderna, sono stati talvolta identificati come ulteriori effigi dell'Aretino realizzate dal Luciani, ma la loro attribuzione resta materia assai controversa. Uno è un ritratto, oggi disperso, che a inizio Novecento si trovava nella collezione di Ludwig Mond. Opera non firmata, era accostata all'arte di Sebastiano e identificata come immagine del flagello dei principi in una monografia di Pietro d'Achiardi (1908), e la sua iconografia può essere ricostruita piuttosto puntualmente grazie a una descrizione di Jean Paul Richter (1910). Sulla base di quest'ultimo documento, non pare però che l'effigie presentasse simboli di fedeltà a Clemente VII o marche di militanza poetica, ovvero due degli elementi che vengono esplicitamente tematizzati nei versi di Tebaldeo. Una corona di alloro è invece riemessa dal recente restauro del secondo ritratto dell'Aretino che la letteratura storico-artistica ha talvolta ricondotto a Sebastiano, vale a dire il quadro del letterato che è oggi conservato al Kunstmuseum di Basilea, e che viene oggi prevalentemente attribuito a Tiziano o alla sua cerchia. In questo caso, nel dipinto non si trova comunque alcun segno di un personaggio «Clementi [...] carus». Manca inoltre nell'opera ogni riferimento iconografico alla lotta fra vizio e virtù che è invece oggetto di commento da parte del poeta ferrarese, e che mi pare (come si vedrà) rimandi indubitabilmente alle maschere allegoriche che si trovano nel quadro di Palazzo dei Priori. Per una disamina approfondita del dibattito critico intorno ai quadri di Basilea e della collezione Mond si veda Geremica, *Marcantonio Raimondi*, cit. (vedi nota 1), pp. 235-240.

27 Solo a partire da un libro come il *Pictorum aliquot celebrium* di Hendrick Hondius (1610) questa figura professionale sarebbe stata designata correntemente in poesia con il neotecnico «chalcographus». Si vedano i rilievi a proposito dell'occorrenza del sostantivo che si leggono nel database – a cura di Joanna Woodall, Stephanie Porras e Daniel Hadas – dedicato all'opera di Hondius: <https://sites.courtauld.ac.uk/netherlandish-canon/image-and-tombstone/>.

28 Nei termini della citazione Aretino designava il proprio rapporto con Sebastiano in una missiva a Tiziano del gennaio 1546: si veda Aretino, *Lettere*, cit. (vedi nota 12), III, p. 456. La conoscenza fra i due risaliva infatti al periodo in cui entrambi gravitavano nell'*entourage* di Agostino Chigi (si veda C. Barbieri, *Pietro Aretino nella villa di Agostino Chigi*, in *Inchiostro per colore*, cit. [vedi nota 1], pp. 43-62, in particolare p. 49), ma occorre precisare che all'altezza del 1546 tale «amistà» si era in effetti già da qualche anno deteriorata (si veda Procaccioli, *Pietro Aretino e Sebastiano del Piombo*, cit. [vedi nota 24], pp. 143, 149 e *passim*).

«Sua Santità» aveva espresso il rimpianto di non potersi servire allo scopo della più efficace penna dell'Aretino<sup>29</sup>.

È poi probabilmente alla luce di una frequentazione diretta tra il poeta ferrarese e l'artista veneziano che si possono spiegare anche altri tre epigrammi di argomento artistico attestati dallo stesso manoscritto della Vaticana (due dei quali, a quanto mi risulta, inediti, e qui pubblicati in appendice). Il riferimento è a dei distici latini *De Julia Gonzaga*, che Tebaldeo dovrebbe aver composto sopra la prima, perduta versione del ritratto della bellissima signora di Fondi che Sebastiano realizzò nell'estate del 1532 su istanza di Ippolito de' Medici. L'effigie divenne oggetto di una tra le più importanti celebrazioni poetiche di un'opera d'arte di quel torno di anni, coinvolgendo due personalità di spicco dei circoli letterari romani, Francesco Maria Molza e Gandolfo Porrino<sup>30</sup>. Pare quindi del tutto verosimile che Tebaldeo, già attivamente coinvolto in alcune tra le più precoci esperienze rinascimentali di elogi corali di sculture o pitture da parte di diversi poeti<sup>31</sup>, non si lasciasse sfuggire l'occasione di partecipare a un nuovo,

29 Si consideri in modo particolare il seguente passaggio del documento (*Lettere scritte a Pietro Aretino*, cit. [vedi nota 2], I, p. 41): «Sua Santità ha fatto imporre a tutti i dotti che fanno una lettera a lo Imperatore, raccomandando a la Maestà sua Roma, ogni di saccheggjata peggio che prima; e il Tebaldeo, insieme con gli altri, serratisi per tal cosa in gli Studi, hanno fatto presentare le lor lettere a nostro Signore, il quale, lettone quattro versi per una, le gettò là, con dire che da voi solo era materia tal soggetto». A Luciani vengono ascritte due missive all'Aretino che riportano una testimonianza in presa diretta delle devastazioni del Sacco. Per quanto l'autenticità di questi testi sia stata talvolta messa in discussione, gli studi recenti tendono a dare pieno credito all'ipotesi che essi siano in effetti originali: si veda a tal proposito soprattutto M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, p. 89, n. 72. Fra gli altri studi che trattano di questi documenti, si rimanda alle considerazioni di A. Chastel, *Le sac de Rome, 1527: du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris 1984, p. 240; P. Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma 1997, p. 132, e Procaccioli, *Pietro Aretino e Sebastiano del Piombo*, cit. (vedi nota 24), pp. 154-155 (le due lettere sono poi riportate in appendice, pp. 164-165). Sui rapporti che intercorsero fra Sebastiano del Piombo e il poeta ferrarese nei mesi in cui l'Urbe venne devastata dagli imperiali tornerò nell'articolo *L'arte al tempo della ruina. Poetiche storie di immagini nella Roma del Sacco*, di prossima pubblicazione nello "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana" (2023).

30 La vicenda della commissione del ritratto e la trattazione degli encomi poetici che l'opera ricevette sono oggetto di numerosi studi. Su tutti, si vedano almeno Hirst, *Sebastiano del Piombo*, cit. (vedi nota 29), pp. 115-117 (con riferimento anche alla realizzazione, da parte dello stesso pittore, di successive copie della stessa effigie); I. Walter e R. Zapperi, *Il ritratto dell'amata: storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Roma 2006, pp. 79-90 (dato che il committente del dipinto, all'epoca già insignito della porpora cardinalizia, professava un ardente amore per la Gonzaga); L. Bolzoni, con testi a cura di F. Pich, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari 2008, pp. 205-210 (comprensivo di un'eshaustiva bibliografia sul tema); C. Barbieri, *I ritratti di Sebastiano a "paragone": pitture scolpite, elogi per immagini*, in *Sebastiano del Piombo. 1485 + 1547*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 8 febbraio-18 maggio 2008; Berlino, Gemäldegalerie, 28 giugno-28 settembre 2008), a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann, R. Contini, Milano 2008, pp. 53-57, in particolare pp. 53-54, e M. Rizzi, *I ritratti di Giulia Gonzaga: note e novità sull'iconografia della contessa di Fondi*, "Annali del Lazio meridionale", XV, 2, 30, dicembre 2015, pp. 75-86. La storiografia ha dimostrato come il pittore veneziano realizzasse, dopo quella prima versione, altre varianti del ritratto della signora di Fondi: una di queste, realizzata su pietra, era ad esempio ancora conservata nella bottega dell'artista all'epoca della sua morte (1547).

31 Mi riferisco soprattutto alla progettata collettanea di versi sopra il busto di Beatrice de' Notari, opera di Tommaso Malvito, del 1493 circa, e alla celebre impresa dei carmi latini approdati a stampa nel volume dei *Coryciana*, edito da Blosio Palladio nel 1524. Recenti disamine del progetto di un'antologia a stampa destinata a raccogliere le poesie in latino e in volgare sopra il busto della giovane amata da Ambrogio Leone comprendono M. Castoldi, *Per il "Beatricium"*, "Quaderni di filologia e lingue romanze. Ricerche

informale concorso fra rimatori a vergare l'elogio più ingegnoso di una creazione artistica appena rivelata alla curiosità degli intellettuali dell'Urbe.

Di un comparabile concorso sembra in effetti ora lecito parlare anche riguardo alla tela conservata nel Palazzo dei Priori di Arezzo. Gli epigrammi del Tebaldeo istuiscono infatti, con tutta evidenza, un dialogo con i faleci di Lilio Gregorio Giraldi<sup>32</sup>. Ben quattro dei testi elaborati dal primo (nn. 1-3 e 7) si dispongono, al pari dei versi del secondo, intorno al nucleo tematico dell'immagine investita del potere di rivelare la natura virtuosa o corrotta dello spettatore – capace in altri termini di mettere a nudo, secondo uno dei possibili messaggi delle due maschere del dipinto, se il cuore dell'osservatore presentasse le fattezze attraenti della rettitudine o quelle deformi della depravazione<sup>33</sup>. Su un tale spartito Tebaldeo elabora un'ingegnosa serie di variazioni.

svolte nell'Università di Macerata”, s. III, IV, 1989, pp. 31-49; S. Albonico, *Appunti su Ludovico il Moro e le lettere*, in *Ludovicus Dux*, a cura di L. Giordano, Vigevano 1995, pp. 66-91, in particolare p. 91; G. Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in B. Agosti et alii, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 39-93, in particolare p. 58; C. Damianaki Romano, “Come se fussi viva e pura”: *ritrattistica e lirica cortigiana tra Quattro e Cinquecento*, “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance”, LX, 2, 1998, pp. 349-394, in particolare pp. 367-372; Bolzoni, *Poesia e ritratto*, cit. (vedi nota 27), pp. 157-167; F. Loffredo, *Ambrogio Leone and the Visual Arts*, in *Ambrogio Leone's “De Nola”, Venice 1514. Humanism and Antiquarian Culture in Renaissance Southern Italy*, a cura di B. de Divitiis, F. Lenzo, L. Miletto, Leiden-Boston 2018, pp. 103-121, in particolare pp. 103-111. Sul volume curato da Bloisio Palladio (consultabile nella moderna edizione critica *Coryciana*, a cura di J. IJsewijn, Roma 1997) si rimanda agli studi di Perini Folesani, *Carmi inediti*, cit. (vedi nota 5); F. Pellegrino, *Elaborazioni di alcuni principali topoi artistici nei “Coryciana”*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, a cura di U. Pfisterer e M. Seidel, München 2003, pp. 217-262; S. Charbonnier, *Rhétorique et poétique chez les peintres et les poètes dans la Rome de Léon X: Raphaël dans les “Coryciana” ou la Disparition*, “Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien”, XVII, 2011, pp. 77-84; D. Rijser, *Raphael's Poetics. Art and Poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam 2012, pp. 177-241, tutti con ulteriore bibliografia.

32 Giraldi e Tebaldeo erano del resto conoscenti di lunga data. I due si erano infatti formati alla scuola del grammatico ferrarese Luca Ripa, negli anni Settanta del Quattrocento: cfr. Largaiolli, ad vocem *Tibaldi*, cit. (vedi nota 10), p. 222, che ricorda al proposito i versi latini che il primo letterato dedicò al secondo nei *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum* (Firenze 1551, pp. 113-124).

33 Il significato delle due maschere era illustrato in termini piuttosto generici da Vasari (*Le vite*, cit. [vedi nota 4], V, p. 95 [ed. giuntina]): «Ha [...] questo ritratto [...] due maschere innanzi: una bella per la virtù, e l'altra brutta per il vizio». Merita però ricordare anche una meno nota testimonianza che Anton Francesco Doni fornì dopo la rottura con l'Aretino (1555). Questa specifica infatti il valore che quegli oggetti emblematici dovevano avere nelle intenzioni del flagello dei principi, sottolineando al contempo la molteplicità delle possibili letture cui tali elementi si prestavano. In uno dei passaggi più polemicamente del *Terremoto*, Doni scriveva all'«infame» sodale di un tempo: «quando date l'interpretazione a quelle due maschere dipinte sotto il ritratto che vi faceste fare a fra Bastiano [...] dite che quella bella significa la vostra virtù, et quella brutta come il vizio habbate in odio: bene certo l'opera loda il maestro. Ma il Pittore, pare a me, si lasciò intendere inanzi ch'egli morisse, et disse haverle fatte acioché i vostri compatriotti vedessino che nella più bella età era nato la più brutta lingua vituperosa, et ribalda, che nascesse mai; et quello allora significava che per sempre era vituperata la poesia per amor vostro. Un vostro compatriota [...] gli diede un'altra significazione [...] et [...] disse che una significava come conoscevi la virtù (la bella), et l'altra che usavi il vizio et maledicemente la poesia essercitavi» (cito da Procaccioli, *Pietro Aretino e Sebastiano del Piombo*, cit. [vedi nota 24], pp. 159-160). Gli epigrammi di Tebaldeo sembrano in effetti suggerire che il dipinto avrebbe mostrato quale delle due maschere incarnasse gli autentici tratti dell'animo di ciascuno spettatore. Alla luce dei testi, si potrebbe insomma iscrivere il quadro di Arezzo entro l'affascinante *corpus* di immagini e scritture rinascimentali che trattano del sogno di arrivare a scorgere il vero cuore delle persone, penetrando l'opacità dei loro infingimenti esteriori. Sull'elaborazione letteraria e figurativa di questo ideale nella prima età moderna, si vedano M.A.

Queste sono tese a evidenziare di volta in volta come l'effigie inducesse reazioni positive o negative nei riguardanti, a seconda della loro pura o degenerata tempra morale (n. 1)<sup>34</sup>, ovvero a rappresentare un Vizio tratto in inganno dalla somiglianza del quadro al suo soggetto e dunque parimenti atterrito da entrambi (n. 2), o ancora a trattare il tema della presenza o meno di voce nel dipinto.

È noto quanto il *topos* del *vox sola deest*, che gli scrittori rinascimentali ereditarono da un ampio ventaglio di materiali letterari antichi, goda di immensa fortuna nella tradizione dei versi cinquecenteschi dedicati al ritratto<sup>35</sup>. Si può ad ogni modo osservare come questo luogo comune si prestasse particolarmente bene ad essere sfruttato in chiave concettosa in testi dedicati a effigi di poeti, e come esso venga nella nostra sequenza epigrammatica declinato secondo il tipico gusto autoriale per la trovata paradossale e faceta<sup>36</sup>. Tebaldeo asserisce così dapprima (n. 3) che le fattezze dipinte dell'Aretino non possono parlare solo perché, nella lotta fra Virtù e Vizio che aveva accompagnato la genesi del quadro, a emergere vincitore era stato il secondo, che aveva fatto in modo che

Rigoni, *Una finestra aperta sul cuore. Note sulla metafora della "Sinceritas" nella tradizione occidentale*, "Lettere italiane", XXVI, 194, pp. 434-458, e L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010, pp. XVIII, 277-280 e *passim*.

34 È evidente il sornione ricatto insito nel ragionamento, finalizzato a precludere ogni possibile critica all'opera. Secondo il poeta, guardare con occhi poco benevoli il quadro non poteva difatti che essere la manifestazione di un'indole degenerare. Alla base dell'alternativa tratteggiata da Tebaldeo si pone verosimilmente l'esempio di *Antologia Greca* VII.658, di Leonida di Taranto o Teocrito, in cui il monumento funebre del valoroso Eurimedonte si appella a un generico viandante, sostenendo che la sua reazione alla tomba avrebbe rivelato se egli privilegiasse gli uomini buoni o i vigliacchi.

35 A proposito della diffusione rinascimentale del concetto si vedano, fra gli altri, J. Shearman, *Only connect...: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, pp. 112-114 (in relazione anche agli ipotesti antichi, con particolare riferimento agli epigrammi di *Antologia Greca* VI.352, IX.687, XI.112); N.E. Land, *The Viewer as Poet: the Renaissance Response to Art*, University Park 1994, p. 81 e *passim*; L. Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park 1995, pp. 19 e 89; É. Pommier, *Théorie du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998, p. 28; F. Fehrenbach, *Calor nativus – color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des "Lebendigen Bildes" in der frühen Neuzeit*, in *Visuelle Topoi*, cit. (vedi nota 27), pp. 151-170, in particolare p. 151; N. Macola, *Sguardi e scritture: figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Venezia 2007, p. 30, e F. Pich, *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*, Lucca 2010, p. 63. Per una più ampia trattazione delle declinazioni del tema nella poesia antica si consideri soprattutto I. Männlein-Robert, *Epigrams on Art: Voice and Voicelessness in Echprastic Epigram*, in *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, a cura di P. Bing e J. Bruss, Leiden-Boston 2007, pp. 251-271. Idee analoghe erano comunque diffuse anche al di fuori dei territori poetici: si può pensare, per esempio, alla riflessione sulle «creature della pittura» che «ti stanno davanti come se fossero vive, ma se domandi loro qualcosa, se ne restano zitte, chiuse in un solenne silenzio» del *Fedro* platonico (275d, traduzione di G. Reale).

36 Al sottogenere di lirica rinascimentale che metteva al centro la riflessione sul ritratto del poeta sono dedicate le notazioni di M. Albrecht-Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studie zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G.B. Marinus "Galleria"*, Wiesbaden 1976, pp. 64-67 e 143-153; Shearman, *Only connect...*, cit. (vedi nota 35), pp. 108-148; Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, cit. (vedi nota 30), pp. 30-44 e 119-148, e Pich, *I poeti*, cit. (vedi nota 35), pp. 204-205 e *passim*. Per la caratteristica vena arguta della poesia latina del Tebaldeo si veda Pasquazi, *Poeti estensi*, cit. (vedi nota 10), pp. CXII-CXV. Nello specifico, è probabile che la sua sottile ironia sulla muta immagine di un poeta noto per la sua lingua tagliente rielabori svariati antecedenti classici. Particolarmente rilevanti saranno risultati i modelli scommatici di *Antologia Greca* XI.145 e 149, XVI.318 e alcuni epigrammi latini di Ausonio contro Rufo (nn. 45-48), in quanto testi dedicati al motivo di rappresentazioni artistiche poco eloquenti di retori pressoché muti.

la temuta immagine risultasse priva di parola. In seguito, egli rileva come anche Madre Natura generi talvolta esseri umani muti, e come quindi non debba sorprendere che l'Arte sua emula faccia lo stesso (n. 4), assicurando del resto che il quadro troverebbe la facoltà di esprimersi a gran voce se solo venisse accostato a qualcosa di turpe (n. 7).

Analogamente ereditata dal mondo classico è anche la riflessione intorno al ritratto come garante della trasmissione ai posteri delle fattezze di un grande uomo (n. 5), alla cui base si pongono le notazioni di Plinio il Vecchio circa la funzione memoriale assegnata *in antiquitate* alle effigi dei *virii illustres*<sup>37</sup>. Non privo di ampi riscontri tanto nella letteratura antica quanto nel sottogenere di lirica quattro e cinquecentesca dedicato a opere d'arte, ma investito di una centralità del tutto inedita nella produzione di argomento artistico del rimatore ferrarese, è poi il tema del carattere perituro delle creazioni di pittori e scultori, di contro alla supposta eternità dell'opera dei poeti (n. 6)<sup>38</sup>. Si può a tal proposito richiamare come l'autore ricorresse ad esempio a questo argomento in un sonetto all'amico Raffaello, che nel 1516 lo aveva rappresentato in un quadro di cui oggi si sono perse le tracce<sup>39</sup>. Il richiamo aiuta infatti a comprendere

37 Cfr. soprattutto *Nat. Hist.*, XXXIV 16-17 (testo tratto da Plinio, *Storia Naturale*, V, *Mineralogia e storia dell'arte*, traduzione e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino 1988, pp. 128-131): «Effigies hominum non solebant exprimi nisi aliqua inlustri causa perpetuitatem merentium [...]. Excepta deinde res est a toto orbe terrarum humanissima ambitio» («Si aveva l'abitudine di rappresentare solo l'immagine degli uomini che meritavano l'immortalità per qualche ragione illustre [...]. Questa consuetudine fu poi accolta dal mondo intero in una nobilissima gara di emulazione»).

38 Per quel che concerne gli ipotesti greco-romani, si rammentino almeno le parole con cui Orazio aveva orgogliosamente rivendicato di aver potuto erigere, con la propria poesia, un «monumentum aere perennius» (*Odi*, III.30, v. 1). Shearman (*Only connect...*, cit. [vedi nota 35], p. 115, note 21-22) richiama inoltre i modelli dell'epigramma anonimo di *Antologia Greca* XVI.125 (sull'immagine di Ulisse, cancellatasi da un quadro per via dell'esposizione all'acqua di mare, ma destinata a restare immortale nei versi di Omero), e di Marziale, *Epigrammi*, VII.84 (sulla realizzazione di un ritratto dello stesso poeta, destinato a perire e dunque inferiore ai suoi versi, che invece continueranno a vivere). Quest'ultimo testo, in particolare, sembra essere alla base del sesto epigramma di Tebaldeo sull'effigie dell'Aretino. Altrettanto rilevanti sono la riflessione in prosa che si legge nel proemio della cosiddetta *Corona di Meleagro* (*Antologia Greca* IV.5), laddove l'autore argomenta che fortunati sono coloro che, come Platone o Omero, vedono la loro sapienza affidata alla memoria dei libri piuttosto che a effimere immagini, e l'epitaffio in versi di *Antologia Greca* VII.594, in cui si sostiene che il vero ritratto del defunto Teodoro non fosse quello figurativo che compariva sulla sua tomba, bensì quello che egli aveva affidato alle pagine dei suoi scritti. Sulla ricorrente contrapposizione istituita, nella rimeria italiana quattro e cinquecentesca sul ritratto, fra il carattere perituro delle opere figurative e quello eterno della poesia si veda Pich, *I poeti*, cit. (vedi nota 35), pp. 103 e 131. Per la discussione di alcuni importanti esempi extra-italiani di iscrizioni umanistiche che ruotano attorno a questo motivo, e in modo particolare del motto greco della medaglia ritratto di Erasmo da Rotterdam realizzata da Quentin Metsis nel 1519, si veda H. Vredeveld, "Lend a Voice": *The Humanistic Portrait Epigraph in the Age of Erasmus and Dürer*, "Renaissance Quarterly", LXVI, 2, 2013, pp. 509-567, soprattutto pp. 521-526. Sulla fortuna del motivo anche nell'ambito della trattatistica d'arte prodotta in Italia nel sedicesimo secolo, e nello specifico nelle *Vite* vasariane, si vedano L. Bolzoni, *Citazioni letterarie nella Giuntina: per una mappa delle loro funzioni*, in *I mondi di Vasari: accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di A. Nova e L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 141-159, in particolare pp. 146 e 152, e D. Gamberini, *Nel nome del fratello: Pietro Vasari e la memorializzazione poetica dell'arte nell'Italia di fine Cinquecento*, "Italiq - Poésies Italiennes de la Renaissance", XXII, 2019, pp. 81-104.

39 La poesia (incipit *Se nel scriver a me fosse concessa*, in Tebaldeo, *Rime*, cit. [vedi nota 10], III.1, pp. 438-439, n. 458), composta dal letterato per ringraziare il pittore del dono della propria effigie, è discussa da J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven 2003, I, pp. 277-278.

quanto l'elogio dell'eccelsa qualità estetica e resa mimetica conseguita dai lavori dei più grandi artisti contemporanei risulti, nel nostro, di norma inscindibile dall'affermazione che solo la grande poesia detiene la chiave per dispensare fama eterna ai suoi soggetti – un ritornello che avrebbe indotto John Shearman a sottolineare il carattere fondamentalmente ambiguo di simili lodi, ma anche a osservare quanta ironia della storia vi sia nel fatto «that the one thing most people know about Tebaldeo is that he was painted by Raphael»<sup>40</sup>.

Una dimensione competitiva e paragonale, finalizzata a rivendicare il primato del mezzo espressivo poetico su quello figurativo, costituisce in linea di massima uno degli elementi più ricorrenti nei versi che l'autore dedicò a professionisti delle arti o alle loro creazioni, e informa anche il penultimo epigramma della nostra serie. A essere qui svolto è il motivo topico del ritratto in grado di rendere efficacemente le fattezze del soggetto, ma impossibilitato a rivelarne quei *mores* e quell'*ingenium* che solo la poesia sarebbe invece capace di esprimere<sup>41</sup>. Anche questo *Leitmotiv* viene interpretato secondo il gusto tebaldeano per la sortita arguta: ecco dunque il rimatore spiegare che, se la creazione dell'Arte non è capace di restituire l'ingegno dell'Aretino, ciò è dovuto al fatto che neppure la stessa Natura riuscirebbe a produrre un'altra persona con le stesse qualità intellettuali.

### *Le funzioni del commento in versi*

Una volta fatta luce sulla genesi della serie degli epigrammi, e tracciata una prima analisi della retorica della sequenza a livello micro- e macrotestuale, si può provare a formulare un'ipotesi sul perché uno dei carmi composti intorno al ritratto aretiniano realizzato da Sebastiano del Piombo compaia in calce al bulino di Raimondi. Occorre in questo senso anche cercare di rendere conto del fatto che il tetrastico *Non manus artificis mage dignum os pingere, non os* è presente nel secondo stato della stampa e manca invece nell'oggi rarissimo primo stato, che tuttavia doveva già prevedere fin dal principio l'aggiunta di alcuni versi. A tal scopo serviva infatti lo spazio bianco con rigatura, corrispondente a quattro righe di testo, che in esso si trova al di sotto della didascalia in prosa<sup>42</sup>. Alla luce di tali elementi, è ragionevole congetturare che il bulino venisse realizzato in un momento di poco successivo al disvelamento del qua-

40 Shearman, *Only connect...*, cit. (vedi nota 35), pp. 115-117 (citazione da p. 117).

41 Anche sulla presenza pervasiva di tale cliché nelle poesie rinascimentali dedicate a ritratti si veda Pich, *I poeti*, cit. (vedi nota 35), pp. 270-288.

42 L'osservazione che lo spazio presente al di sotto del ritratto, nel primo stato, doveva essere *ab origine* destinato ad accogliere dei versi si deve a Parlato, *Le maschere di Pietro*, cit. (vedi nota 6), p. 66. Nello stesso contributo si osserva inoltre come tale versione sia anche priva del trigramma MAF («Marcus Antonius Fecit»), firma dell'incisore.

dro di Sebastiano, e probabilmente in concomitanza con lo svolgersi del concorso fra Tebaldeo, Giraldi e magari altri umanisti di ambiente curiale a elaborare il commento poetico più efficace sopra il nuovo dipinto. La principale differenza esistente tra i due stati dell'incisione pare infatti indicare che i versi che elogiavano tanto la mano del pittore quanto il soggetto della sua opera venissero a un certo punto valutati – forse dallo stesso Aretino – come i meglio riusciti, e pertanto scelti come quelli che avrebbero dovuto accompagnare la versione finale della stampa. A differenza di altri componimenti dedicati alla creazione di Luciani, quell'epigramma non si focalizzava d'altronde su elementi dell'iconografia (le maschere, la lettera col nome del papa, il ramo d'alloro) che venivano tagliati fuori dal bulino, e dunque si prestava in speciale misura a essere impiegato a tale scopo.

Agli occhi dell'autore dei distici, ma forse anche a quelli di Raimondi, l'aggiunta di un'iscrizione in versi in calce alla figura sarebbe poi risultata funzionale a superare il limite che più spesso gli epigrammi iconici ascrivevano alle effigi realizzate dall'arte, e che Tebaldeo non aveva mancato di imputare al quadro di Sebastiano, ovvero quello del *vox sola deest*<sup>43</sup>. Un sonetto del ferrarese certifica in effetti come egli avesse in almeno un'occasione accompagnato il dono del proprio ritratto all'amico Timoteo Bendedei con l'invio di alcune rime d'amore che avrebbero – a suo dire – conferito «la voce a la figura», realizzando per mezzo di questa giunta testuale il miraggio della *pictura loquens*<sup>44</sup>. Col bulino di Raimondi, una simile giunta interviene all'esterno dell'opera d'arte di primo grado (cioè il prototipo pittorico realizzato da Luciani), rappresentando invece un elemento integrante della sintassi della creazione di secondo grado (ossia la stampa tratta dal quadro). Ed è facile credere che i dotti appassionati d'arte della scena romana tra cui l'incisione definitiva dovette innanzitutto circolare apprezzassero la dialettica che essa istituiva col suo modello, e che passava tanto dall'introduzione di assai significative novità sul piano iconografico quanto dall'inserimento del corredo di versi a commento dello stesso esemplare. Prodotta in più copie e fatta pervenire pure a spettatori che non avrebbero avuto modo di osservare il quadro di Sebastiano, la stam-

43 Stando alle pur ironiche accuse di mutismo che il poeta rivolgeva al dipinto, al Luciani non valse quindi l'impegno a elaborare, nel quadro di Arezzo come in altri ritratti di quel torno di anni, «il tema della biografia dipinta [...]: un'immagine parlante che *potesse* offrire, attraverso l'integrazione con motti o simboli significanti, un *exemplum virtutis*, una dichiarazione di carattere morale insieme alla semplice restituzione dei tratti del volto» (cit. da C. Barbieri, *Sebastiano a Roma e il ritratto virtuoso*, in *"In utrumque paratus"*, cit. [vedi nota 15], pp. 183-205, in particolare p. 195). Forse la presenza del conciso motto *In utrumque paratus*, tratto dal secondo libro dell'*Eneide* (dove le parole si riferiscono a Sinone, pronto a compiere il suo tradimento ai danni dei Troiani o ad andare incontro alla morte), non era giudicata sufficiente a dare la parola all'immagine.

44 Per un'approfondita disamina del componimento (incipit: *Dapoi che la mia sorte adversa e dura*) si rimanda alla scheda di F. Pich in Bolzoni, *Poesia e ritratto*, cit. (vedi nota 30), pp. 142-145. Basti ai nostri fini riportare i vv. 5-11, in cui il poeta esprime a chiare lettere il suo proposito di far avere all'interlocutore un dono prettamente "intermediale": «Ma perché è cosa muta la *pictura*, l mi son sforzato trovar modo e via l di far che al vero più propinqua sia, l agiongendo la voce a la figura; l alligato ho cum lei certi fragmenti l che per Flavia già scrissi suspirando, l aciò che me vedi e che parlar me senti».

pa avrebbe poi reso testimonianza poetica tanto dell'esistenza quanto dell'eccellenza del proprio prototipo.

A parlare nel tetrastico tebaldeano non è in prima persona il soggetto dell'effigie. Il testo non fa dunque ricorso a quel formulario di ascendenza antica e poi medievale, diffuso in ambito tanto epigrafico quanto poetico, dell'immagine che apostrofa l'osservatore presentandosi con espressioni del tipo «Ego sum» o «Io son»<sup>45</sup>. La *vox* aggiunta al ritratto è invece quella “fuori campo” di uno spettatore-poeta, che in un'enunciazione di secondo grado e di carattere prosopopeico si fa carico di articolare il pensiero che Alessandro Magno avrebbe avuto al cospetto del dipinto di Sebastiano, drammatizzando così l'esperienza della visione dell'opera da essa derivante. I due punti di vista adottati nell'epigramma predispongono le modalità di lettura della stampa di Raimondi, invitando gli osservatori a notare l'eccellenza dell'*inventor* della figurazione e la nobile magnanimità del letterato che ne è il soggetto – una caratteristica che l'incisore tende peraltro a enfatizzare rispetto al quadro di Palazzo dei Priori, anche grazie all'accentuazione di tratti che ricordano da vicino il raffaellesco *Ritratto di Baldassarre Castiglione*<sup>46</sup> (fig. 3).

Per concludere, i componimenti riportati alla luce ci offrono non solo decisive risposte a tanti interrogativi rimasti a lungo insoluti riguardo alla genesi di due fra i più antichi ritratti di Pietro Aretino, ma anche – e in questo il loro motivo di interesse trascende di gran lunga i confini della storia delle specifiche opere d'arte in esame – esempi delle sottili modalità di interazione fra parola e immagine esperite, in epoca rinascimentale, entro i contesti culturali maggiormente contraddistinti da una consuetudine di dialogo fra letterati e artisti. Consuetudine di dialogo che fu assai feconda pure nella misura in cui caratterizzata, come si è visto, da un rilevante grado di tensione competitiva fra le due categorie professionali. Su questa nota, ci si potrebbe anche chiedere per quale motivo il flagello dei principi sembri non aver apprezzato il bulino di Raimondi, facendo su di esso calare – nei suoi scritti – una coltre di silenzio che risulta tanto più sorprendente se pensiamo alla miriade di riferimenti a opere d'arte che costellano quelle pagine<sup>47</sup>. Questo resta però un quesito cui né l'effigie, né le voci poetiche che intesero integrarla offrono una risposta.

45 Sulla ricorrenza di simili espressioni nella poesia e nelle iscrizioni antiche si veda almeno M. Burzachechi, *Oggetti parlanti nelle epigrafi greche*, “Epigraphica”, XXIV, 1962, pp. 3-54, e Männlein-Robert, *Epigrams on art*, cit. (vedi nota 35), pp. 270-271; sulle occorrenze epigrafiche di epoca medievale si veda C. Ciociola, *Visibile parlare: agenda*, “Rivista di letteratura italiana”, VII, 1989, pp. 9-77, in particolare pp. 29-32. Una penetrante discussione di alcuni testi poetici o epigrafici classici che si ascrivono lo statuto di voce prestata a un referente artistico, soprattutto di tipo monumentale, è offerta da L. Floridi, *Ἀόδη τεχνήσεσσι λίθου: intermedialità e intervistualità nell'epigramma greco*, “Segno e testo”, XVI, 2018, pp. 25-54, in particolare pp. 34-35.

46 Sulla significativa contiguità esistente fra le due opere si vedano Shoemaker, *The Engravings*, cit. (vedi nota 5), p. 150, e Geremicca, *Marcantonio Raimondi*, cit. (vedi nota 1), p. 244.

47 Tale silenzio è giudicato una «rimozione significativa» da Parlato, *Le maschere di Pietro*, cit. (vedi nota 6), p. 66. Come indizio dello scarso gradimento che la stampa incontrò presso l'effigiato si potrebbe anche addurre un passaggio della *Cortigiana* del 1534, in cui l'ormai defunto artista bolognese è oggetto di un elogio non troppo lusinghiero (si veda Aretino, *Cortigiana*, cit. [vedi nota 12], III VII 14, p. 288): «Et non niego che Mercantonio non fosse unico nel bolino, ma Gianiacobo Caralio veronese, suo allievo, lo passa».

## APPENDICE

Il terzetto di distici dedicati da Tebaldeo a un ritratto di Giulia Gonzaga, assai verosimilmente la prima versione della famosa effigie realizzata da Sebastiano del Piombo per il cardinale Ippolito de' Medici, si legge a c. 182v del cod. Vat. 2835:

### *De Julia Gonzaga*

Quid rerum Natura parens, Arsque aemula possit  
Monstrat in hac spirat Julia quae tabula.

(«*Su Giulia Gonzaga*. Cosa possa la Natura madre delle cose, e [cosa possa] l'Arte [sua] rivale, mostra Giulia che respira in questo dipinto»).

### *De eadem*

Parce orbem peragrarè, oculos huc dirige: in una  
Hac positum est pulchri quicquid ubique vides.

(«*Sulla stessa*. Risparmiati di perlustrare il globo terrestre, volgi qui gli occhi: in questa sola è posto tutto ciò che di bello vedrai dove che sia»).

### *De eadem*

Caelum adeas opus est, similem si cernere quaeris:  
Forsan et in caelo non similem invenies.

(«*Sulla stessa*. Occorre che tu vada in cielo, se desideri vedere qualcosa di simile: [ma] può darsi che anche in cielo tu non trovi niente di simile»)<sup>48</sup>.

La bellezza sovranaturale della gentildonna mantovana, immortalata nel ritratto, viene da Tebaldeo celebrata in termini che ricordano da vicino le lodi dell'*Orlando Furioso*

48 Per i criteri di edizione e traduzione qui adottati si veda *supra*, nota 23. Anche questi versi si leggono (senza sostanziali differenze a livello delle lezioni riportate) in alcuni degli *Epigrammatari* di Angelo Colocci, e più specificamente a c. 162r di O (nel contesto della sezione *Theb. Pictura*) e a c. 243v di V. Cannata, *Editing Colocci's Collection*, cit. (vedi nota 11), pp. 194-195, ha pubblicato il primo distico della serie sulla base di O, ma integrandolo di un altro distico che non si trova in quel testimone.

del 1532 (XLVI.VIII.1-4: «Iulia Gonzaga che dovunque il piede | volge, e dovunque i sereni occhi gira, | non pur ogn'altra di beltà le cede, | ma, come scesa dal ciel dea, l'amira»): diversamente da quanto avveniva in quel modello letterario, al centro di questi versi è però soprattutto il tema del tipo di rapporto fra Arte e Natura che era implicato dall'effigie. In particolare nel primo distico del terzetto, questo rapporto si configura non tanto come topico contrasto fra queste due entità personificate, quanto come una sorta di loro collaborazione: secondo il poeta, l'osservazione della *tabula* rendeva infatti gli spettatori consapevoli sia della straordinaria avvenenza della donna reale, sia della sublime qualità della sua immagine dipinta<sup>49</sup>. Nel secondo e terzo componimento, Tebaldeo sottolinea inoltre quanto il ritratto della signora di Fondi costituisca una sorta di sovrannaturale sintesi delle bellezze contemplabili nella *varietas* della natura. Adattato alla brevità del metro epigrammatico, il motivo ricorda da vicino certe considerazioni delle *Stanze* sopra il ritratto di Giulia Gonzaga, ultimate da Francesco Maria Molza nel marzo del 1534<sup>50</sup>. Possiamo in particolare addurre a riscontro i versi in cui il poeta modenese sosteneva, riferendosi a un celebre aneddoto antico, che l'avvenenza della donna avrebbe persino potuto esentare Zeusi dalla necessità di ricorrere all'esempio delle cinque più attraenti fanciulle crotoniati per restituire la suprema bellezza di Elena, dal momento che «in quel celeste, e chiaro viso | Ogn'arte consumò per farsi onore | Il gran Re de le stelle, e il paradiso | Spogliò per darle d'ogni bello il fiore»<sup>51</sup>.

Nella prospettiva intermediale che si è messa in evidenza anche a proposito dell'epigramma riportato in calce al bulino di Raimondi, è importante segnalare quanto un ritratto cinquecentesco della Gonzaga, oggi conservato nel corridoio di Santa Barbara del Palazzo Ducale di Mantova (fig. 4), rechi un'iscrizione in distici elegiaci che verte su idee analoghe a quelle al centro del secondo componimento di Tebaldeo. Così recitano i versi, trasmessi in forma assai corrotta dal fittizio parapetto in pietra che delimita il bordo inferiore del quadro: QVE DISIVNCTAS VTROQVE AB LITTORE GENTES | FACTA NECES EQVOFA CVRRIS ATVLIS | PVLCHRI INHIANS ALIQVID FINEM IAM PONE LABORI |

49 Sulla ricorrente presenza delle personificazioni di Arte e Natura nella poesia di argomento artistico di epoca rinascimentale si veda Pellegrino, *Elaborazioni*, cit. (vedi nota 31), p. 219.

50 F. Pignatti, ad vocem *Molza, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, pp. 451-461, in particolare p. 455.

51 Citazione da *Delle poesie volgari, e latine di Francesco Maria Molza. Corrette, illustrate, ed accresciute colla vita dell'autore [...]. Volume primo contenente le cose altre volte stampate*, a cura di P. Serassi, Bergamo 1747, p. 140, st. XIX, vv. 3-6. Il poeta prosegue anche nei versi successivi a celebrare Giulia come sommo esemplare di avvenenza muliebre, capace di riunire in sé e superare ogni altra manifestazione naturale di bellezza. Sull'aneddoto di Zeusi, trasmesso fra gli altri da Cicerone (*De inventione* II, 1) e da Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia* XXXV 36), si vedano almeno L. Barkan, *The Heritage of Zeuxis: Painting, Rhetoric, and History*, in *Antiquity and Its Interpreters*, a cura di A. Payne, A. Kuttner, R. Smick, Cambridge 2000, pp. 99-109, ed E. di Stefano, *Zeusi e la bellezza di Elena*, "Fieri. Annali del Dipartimento di Filosofia Storia e Critica dei Saperi", IV, 2004, pp. 77-86. Per una intelligente analisi di alcune delle poesie italiane che Molza dedicò ad artisti e opere d'arte dell'epoca si veda E. Ongi, *Versi tizianeschi di Francesco Maria Molza*, "La Diana. Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli Studi di Siena", I, 2021, pp. 93-105.

TE CONSPECTA SEMFL PARVA TABELLA BEAT<sup>52</sup>. Parrebbe finora sfuggito agli studi il fatto che – al netto dei guasti testuali – il tetrastico coincida con uno pubblicato all'interno di quella che rimane l'edizione di riferimento per gli epigrammi dello stesso Molza. L'identificazione è però importante perché permette di risalire alla lezione corretta della poesia: «Tu qui disiunctas utroque ab litore gentes, | Et patefacta novis aequora curris aquis, | Pulchri inhians aliquid, finem iam pone labori, | Te, conspecta semel parva tabella, beat», ovvero «Tu che percorri le nazioni divise dall'uno e dall'altro lito, e i mari aperti dalle acque sconosciute, anelando a qualcosa di bello, metti ormai fine allo sforzo: osservato una sola volta, il piccolo quadro ti dona la felicità»<sup>53</sup>. La miglior prova testuale così acquisita sembra confermare definitivamente l'ipotesi, per la prima volta avanzata quasi un secolo fa, di un legame genetico fra l'iscrizione del dipinto e la celebre vicenda del fallito rapimento della signora di Fondi da parte del corsaro Khair ad-dīn, *alias* Barbarossa (agosto del 1534)<sup>54</sup>: una circostanza che suscitò un gran clamore fra i letterati del tempo, e che ad esempio venne trasposta da Girolamo Muzio nell'ecloga *La nimpha fuggitiva*<sup>55</sup>. Scornato per aver visto andare a monte la sua scorreria nei dintorni di Gaeta, con la missione di catturare e ridurre in schiavitù quella donna destinata a divenire il “pezzo” di punta dell'*harem* di Solimano I, il pirata verrebbe in questi versi invitato a ritrovare la gioia attraverso la contemplazione della bellezza dell'immagine di lei.

Può essere utile avanzare qualche rilievo conclusivo a proposito dell'autografia (o meno) del dipinto mantovano. Sebbene l'opera rechi la firma <SEB>ASTI<A>NUS | <F>ACIEBAT, su fondo scuro e ormai quasi illeggibile, essa è oggi perlopiù considerata una copia, di buona fattura e non troppo lontana nel tempo, dell'originale ritratto

52 Trascrivo il testo dall'approfondita scheda di S. L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova. Catalogo generale delle collezioni inventariate. Dipinti fino al XIX secolo*, Mantova 2011, pp. 185-186, n. 191; identica trascrizione si trova nella scheda di N. Macola in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 109-111, n. 30. A questi contributi rimando per un'esauriente bibliografia sul dipinto mantovano, e – soprattutto nel caso di questa seconda scheda – anche per una disamina dei suoi rapporti con numerose altre versioni cinquecentesche del ritratto della signora di Fondi. Mi discosto però in parte dalla traduzione offerta da L'Occaso, che riprende quella di N. Giannantoni in *Mostra iconografica gonzaghesca*, a cura di N. Giannantoni, Mantova 1937, p. 61. L'inaccettabilità delle lezioni «que» e «atulis» era già segnalata da B. Croce, *I ritratti di Giulia Gonzaga*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli 1942, pp. 274-280, in particolare p. 278.

53 Si segue la lezione di *Delle poesie volgari, e latine di Francesco Maria Molza*, cit. (vedi nota 51), III [1754], p. 186 (nella trascrizione, si sono sostituite -j- con -i- e si è razionalizzata la punteggiatura). Mia la traduzione.

54 L'ipotesi che i versi facessero riferimento a quella vicenda era per la prima volta avanzata da A. Sorrentino, *L'autentico ritratto di Giulia Gonzaga*, “L'illustrazione italiana”, LIX, 45, 6 novembre 1932, p. 668.

55 L'ecloga viene oggi molto spesso citata con la falsa attribuzione al Molza (si veda ad esempio Walter e Zapperi, *Il ritratto dell'amata*, cit. [vedi nota 30], p. 84). In effetti, però, il testo si legge nell'*editio princeps* delle *Ecloghe del Mutio Iustinopolitano divise in cinque libri*, Venezia 1550, cc. 125v-128v, sotto il titolo *A monsignor Hippolito Cardinal de' Medici per la fuga della Signora Donna Giulia Gonzaga alla venuta di Barbarossa*.

realizzato dal Luciani per Ippolito de' Medici<sup>56</sup>. In linea con questa teoria si può oggi forse congetturare che la prima versione dell'effigie, ben presto cantata in versi italiani e latini da poeti quali Tebaldeo e Porrino<sup>57</sup>, venisse dopo il fallito rapimento della Gonzaga integrata dal tetrastico del Molza, tradito poi – in una *facies* assai guasta – dalla copia su tela di Mantova. Alla luce delle dinamiche emerse nel caso del ritratto sebastianesco di Pietro Aretino, è anzi plausibile che quel componimento venisse scelto per figurare in calce al dipinto dopo lo svolgimento di una sorta di concorso poetico intorno all'effigie: aggiunti all'oggetto qualche tempo dopo che questo era stato portato a termine<sup>58</sup>, quei versi avrebbero ancora una volta assolto alla funzione di dotare il ritratto di una voce intesa a orientarne la lettura.

56 Le diverse posizioni in merito all'autografia o meno dell'opera sono riassunte da L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale*, cit. (vedi nota 52), p. 185, e da Macola nella scheda di *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cit. (vedi nota 52), p. 110. Entrambi i contributi ricordano come il dipinto sia stato a lungo catalogato come opera di Tiziano, e come esso sia appartenuto alle collezioni di Fulvio Orsini (1529-1600).

57 Dalla biografia giuntina dell'artista apprendiamo come la «pittura divina» di quell'originale venisse, una volta realizzata da Sebastiano a Fondi, «portata a Roma», dove «furono grandemente riconosciute le fatiche di quell'artefice dal cardinale [Ippolito de' Medici], che conobbe questo ritratto [...] passar di gran lunga quanti mai n'aveva fatto» lo stesso pittore (Vasari, *Le vite*, cit. [vedi nota 4], V, p. 97). È possibile che Tebaldeo avesse in quell'occasione modo di vedere di persona il ritratto della donna, da lui poi celebrato negli epigrammi qui pubblicati.

58 La supposizione si renderebbe necessaria se davvero i distici si riferissero alla scorreria di Barbarossa nel basso Lazio, di circa due anni successiva alla realizzazione del primo ritratto della Gonzaga da parte del pittore veneziano. Novella Macola (scheda in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cit. [vedi nota 52], p. 110) esclude invece, sulla base della distanza intercorsa fra la realizzazione dell'effigie originale e quel tentato rapimento, che i versi avessero come destinatario ideale il celebre pirata, ipotizzando piuttosto che essi si rivolgessero al committente dell'opera, «al quale il ritratto doveva essere consegnato come oggetto che sostituisse l'assenza dell'amata favorendone il ricordo». Il riferimento a una vita in buona parte trascorsa in mare mi pare tuttavia poco compatibile con questa ipotesi, e rende al contrario assai più convincente l'eventualità di un'allusione all'ammiraglio della flotta ottomana.



1. Marcantonio Raimondi, *Ritratto di Pietro Aretino*, secondo stato, bulino, mm 213 x 150, New York, Metropolitan Museum of Art



2. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Pietro Aretino*, olio su tela, cm 155 x 110, Arezzo, Palazzo dei Priori



3. Raffaello Sanzio, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, olio su tela, cm 82 x 67, Parigi, Musée du Louvre



4. Copia da Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Giulia Gonzaga*, olio su tela, cm 91,3 x 74,7, Mantova, Museo di Palazzo Ducale



## DOING SCIENCE LIKE A PAINTER.

### AGOSTINO SCILLA AND THE “SURFACE” STUDY OF FOSSILS AND ANIMALS\*

Domenico Laurenza

Agostino Scilla (1629-1700) was a painter from Messina, the author of sacred and profane scenes and of beautiful still lifes. In 1678, for political reasons, he left Messina and moved to Rome, where he spent the rest of his life<sup>1</sup>. Apart from his artistic profession, Scilla had antiquarian and numismatic knowledge, and, at a certain point, developed an interest in the study of fossils, on which he wrote a treatise, the *Vain Speculation Undeceived by Sense* (*La Vana speculazione disingannata dal senso*, Naples [Messina?] 1670-1671), a text that had a remarkable impact on the history of palaeontology and geology. The text was printed in 1670, but was put into circulation in 1671, after the engravings were made in Rome, while the place of publication (Naples) by the printer Andrea Colicchia remains doubtful<sup>2</sup>. In his book Scilla aims to demonstrate that the so-called figured stones, with their shell and fish forms, are the petrified remains of real animals that actually existed in the earth's distant past and not mere jokes of nature (*lusus naturae*).

Apart from being the focus of a long-standing and enduring interest on the part of palaeontologists<sup>3</sup>, Agostino Scilla's treatise has been the subject of a first wave of more specifically historical studies that, since the 1970s, started to focus on its genesis and historical significance<sup>4</sup>. But it is above all more recent studies that have

\* I am deeply grateful to Paula Findlen for reading earlier drafts of this study.

1 L. Hyerace, ad vocem *Agostino Scilla*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI, Rome 2018.

2 L. Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, “Prospettiva”, 126-127, 2007, pp. 156-168, in part. 167, n. 34; G. Lipari, *Il falso editoriale a Messina nel Seicento*, Messina 2001; 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, 2016, pp. 73-76; P. Findlen, *Projecting Nature: Agostino Scilla's Seventeenth-Century Fossil Drawings*, “Endeavour”, 42, 2018, pp. 104-106, note 16.

3 E.g. the recent I. Di Geronimo, *Agostino Scilla paleontologo. Fossili e Filosofie tra '600 e '700*, Messina 2014, or the series of studies on the minor or major “photographic” fidelity of the Scilla drawings compared to the fossil specimens preserved at the Sedgwick Museum in Cambridge, on which see F. Giallombardo, *La collezione Scilla presso il Sedgwick Museum of Earth Sciences. Pratiche di visualizzazione dal XVII al XXI secolo*, in *Immagini che fanno segno. Modi e pratiche di rappresentazione diagrammatica nelle informational images*, V. Manchia (ed.), “Carte Semiotiche. Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine”, Annali 2, dicembre 2014 [2015], pp. 86-103.

“Fossil” as well as “geology” or “palaeontology” and other terms are used here in their modern sense as a convenient shortcuts.

4 P. Rossi, *I segni del tempo. Storia della Terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico* [1979], Milan 2003, pp. 44-45; N. Morello, *La nascita della paleontologia. Colonna, Stenone e Scilla*, Milan 1979; B. Accordi, *Agostino Scilla, painter from Messina (1629-1700), and his experimental studies on the true nature*

fully demonstrated the richness of the cultural connections, the visual complexity, the “philosophical” depth and importance of the representations in Scilla’s oeuvres within the context of the more general history of scientific illustration<sup>5</sup>. The work is available in a modern edition and an English translation<sup>6</sup>. Finally, there are few but excellent studies that focus on the part of Scilla’s artistic work which is most connected to *Vain Speculation*, that is his production of still lifes<sup>7</sup>.

Scilla wrote the *Vain Speculation* in Sicily in the form of a letter in reply to the missive of someone who is not directly mentioned (he is called «Signor Dottor N.N.» in the text)<sup>8</sup>. We now know that this was the Maltese physician and naturalist Giovanni Francesco Buonamico (1639-1680)<sup>9</sup>. The work, illustrated by a frontispiece and twenty-nine plates engraved by Pietro Santi Bartoli (1635-1700) from Scilla’s original drawings<sup>10</sup>, aims to demonstrate that marine animal fossils have an organic origin and

of fossils, “Geologica Romana”, 17, 1977, pp. 129-144; V. Martinelli, *Agostino Scilla pittore e scrittore messinese esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, Milan 1978, pp. 595-605; R. Wolff Purcell and S. Jay Gould, *Finders, keepers: Eight collectors*, New York 1992; S. Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, “Archivio storico messinese”, 76, 1998, pp. 21-57; Id., *Agostino Scilla collezionista: la raccolta di fossili*, in *Wunderkammer siciliana: alle origini del museo perduto*, V. Abbate (ed.), Naples 2001, pp. 61-66; L. Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *ivi*, pp. 55-60.

5 V. Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, “Rendiconti dell’Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche”, ser. 9, XVII, 3, 2006, pp. 307-384; P. Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter in Pursuit of Science*, in *Science in the Age of Baroque*, O. Gal and R. Chen-Morris (eds.), “International Archives of the History of Ideas”, 208, 2013, pp. 119-159; Ead., *The Specimen and the Image: John Woodward, Agostino Scilla, and the Depiction of Fossils*, “Huntington Library Quarterly”, 78, 2015, pp. 217-261; Ead., *Projecting Nature*, cit. (see note 2); Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2).

6 *Agostino Scilla. La Vana Speculatione Disingannata Dal Senso*, M. Segala (ed.), P. Rossi (introduction by), Florence 1996 [«Biblioteca della Scienza Italiana»]; *Agostino Scilla, Vain Speculation Undeceived by Sense*, D. Pemberton and R. Williams (eds.), R. Palmer, R. Williams and I. Bernocchi (translation by), Cambridge 2016 (available online at:

<http://www.sedgwickmuseum.org/uploads/images/Collections/Woodwardian/Vain%20Speculation%20Undeceived%20by%20Sense%20-%20Agostino%20Scilla-V1.2.pdf>.

7 M. Marini, *Due nature morte di Agostino Scilla*, “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Messina”, 14, 1990, pp. 49-52; M. Di Penta, *Agostino Scilla pittore di nature morte. Appunti per un catalogo*, “Paragone Arte”, XIX, ser. 3, 81 (703), settembre 2008, pp. 62-71.

8 Edition used: *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 35.

9 See Di Bella, *Agostino Scilla collezionista*, cit. (see note 4), p. 62 and note 9; Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete*, cit. (see note 4), p. 55; Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter*, cit. (see note 2), pp. 121, 138-147.

10 The plates are numbered from I to XXVIII, with a double plate XI. On Bartoli as the author of the engravings see Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 5) and Nicola Pio da Carpi, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [1724], C. Enggass and R. Enggass (eds.), Città del Vaticano 1977, p. 128 («[...] La Vana Speculatione disingannata dal senso, libro in quarto, figurato con trenta rami di Pietro Santi Bartoli»). Two sets of drawings by Scilla are known: a set of pen drawings is in the Add. Ms. 19934 (London, British Museum: see also the *Appendix* in this article); another set is in the Sedgwick Museum library in Cambridge. According to Di Bella, because of some differences between the two set of drawings, the final engravings implied a third set of drawings. See Di Bella, *Agostino Scilla collezionista*, cit. (see note 4), p. 62 and note 14; Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), p. 260.

that they are not, as claimed by the Maltese interlocutor in his letter, “jokes of nature” created directly in/by the stone. In particular, the Maltese fossils he had received from Buonamico and Scilla’s own Sicilian and Calabrian fossils were at the heart of this debate. Buonamico’s fossils and the letter had been delivered to the painter by the Sicilian scientist Paolo Boccone (1633-1704).

Scilla, as he repeatedly writes in his text, intends to put his art, his training as a painter, at the service of a scientific enterprise: to create images that without a shadow of a doubt highlight the precise morphological correspondence between fossils (or “figured stones”) and marine animals, thus demonstrating the origin of the former from the latter. The various theories that at the time rejected this origin considered what we call fossils to be stones whose form derived from animals, plants, humans, landscapes and so on, on account of astrological influences or because of a plastic virtue inherent in the stones or because nature had amused itself by imitating forms of the plant or animal kingdom in the mineral kingdom (*lusus naturae*). Figured stones also included forms with only a vague resemblance to natural forms, landscapes, clouds and so on<sup>11</sup>.

Scilla’s artist’s eye and hand allowed him to highlight precise similarities in general form, detail and topography to fossils and marine animals. His intent was to prove a scientific theory (the organic origin of fossils) and reject another (the theory of figured stones).

This makes his enterprise special. It is not the simple use of illustrations or images commissioned by a scientist to catalogue nature or prove theories thereon, a practice that had become increasingly commonplace since the Renaissance. In his case, we are dealing with an artist who, in the first person, places his artistic skills at the basis of a scientific demonstration which, among other things, had a considerable impact on the development of earth sciences between the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, at a crucial time for the birth of modern geology.

This therefore calls into question, in the most direct and stringent form, the relationship between art and science.

Scilla’s emphasis on empirical observation and representation of the natural record as opposed – as the title of the work states – to empty theory (*Vain speculation*) has been rightly connected with the new science of the Lincei and Galileo<sup>12</sup>. In fact, Scilla came into direct contact with Galilean scientists who were active for various periods of time in Messina: the naturalists Pietro Castelli (1574-1662) and Paolo Boccone (1633-1704), the latter directly involved, as we have seen, in the production of *Vain Speculation*; the anatomist Marcello Malpighi (1628-1694), and the mathematician

11 M.J.S. Rudwick, *The meaning of fossils. Episodes in the History of Paleontology* [1972], Chicago 1985; P. Findlen, *Jokes of Nature and jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*, “Renaissance Quarterly”, 43, 2, 1990, pp. 292-331.

12 E.g. Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 5).

and physiologist Giovanni Alfonso Borelli (1608-1679), the latter both authors of innovative studies of comparative and microscopic anatomy<sup>13</sup>. Recent studies have confirmed and deepened this important connection and have enriched our knowledge by highlighting the conceptual depth and visual complexity of Scilla's illustrations within the overall development of scientific illustration and in particular that relating to fossils. Moreover, they have also hypothesised possible connections with Leonardo's mid-seventeenth century revival which, with Rome as its epicentre in the person of Cassiano del Pozzo, led to the first printed edition of the *Treatise on Painting* (1651)<sup>14</sup>.

The study that follows confirms these general historical connections but aims above all to reveal the differences regarding the previous forms of relationship between art and science and the way this relationship evolved in the artistic theory and science of Scilla's time. One aspect differentiates and characterises Scilla's method and illustrations: his programmatic limitation to the *surface* configuration of the specimens under investigation. This is, in my opinion, the most historically relevant aspect of his work, because it reveals a whole series of connections, but also and perhaps above all, distinctions between art and science, in relation to the theoretical-artistic and scientific debate of his time and particularly in 17<sup>th</sup> century Rome, where Agostino spent many years working as an artist (1646-1651, 1662, 1678-1700).

Since this aspect of Scilla's work, that is its limitation to the surface of the objects studied, is apparently a more obvious and less creative feature of his work, it has received less attention till now, but in my view it is another fundamental aspect of his scientific work in connection with his training as an artist. Perhaps it is the most important and certainly a further and fundamental aspect of what Paula Findlen has defined Scilla's «philosophical understanding of what it means to see and to know»<sup>15</sup>.

But to understand all this in detail we must first enter the world of the plates created by Scilla for his treatise.

### *A comparative and visual method of the study of fossils*

Even when Scilla uses an optical magnifying instrument (defined as «occhialino»<sup>16</sup> or as «occhialeto»<sup>17</sup>, i.e., literally translated, «little eyeglass», although it is not clear

13 Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter*, cit. (see note 5), pp. 130-147; Ead., *Projecting Nature*, cit. (see note 2), pp. 104, 122, 125; Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2).

14 Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2); Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2).

15 Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 117.

16 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 88.

17 Ivi, p. 107.

whether it was a simple lens or a real microscope)<sup>18</sup>, he does not go beyond the surface morphology. The «occhialino» only serves to increase visibility and allow a more precise observation and graphic documentation of structures that are already visible to the naked eye and, unlike the great contemporary scientist Robert Hooke, who also studied fossils, it is not used to penetrate the fine structure of the fossil, otherwise invisible to the naked eye. The «very small teats» («mammelle»), i.e. the attachment structures of the spines on the surface of the «spatagi» sea-urchins fossils, which, in plate VIII, are represented as they appear magnified through the «occhialino» (figure III of plate VIII), are formations already directly visible to the naked eye, even in the case of small urchins (fig. 1). And indeed such structures appear in the urchin fossils that are represented, without the use of the «occhialino», in plates X and XI (fig. 2).

In short, Scilla seems intentionally and methodologically to limit himself to the “surface” of natural things. Scilla often anatomically dissects the fossils in order to understand their interior, but even in this case, he does so merely to observe and record the macroscopic appearance of these inner parts, at most improving their observation thanks to the *occhialino*<sup>19</sup>. No doubt the anatomical model played an important role in defining his methodology of analysing and representing fossils. But, unlike his anatomist friends who, even in terms of images, moved more and more towards a microscopic dimension, Scilla seems intentionally and methodologically to limit himself to the surface of natural things. As we shall see, he feels that this is a direct consequence of his being an artist. It implies setting himself a limit, certainly, but also claiming, compared to scientists, his own specific method of investigation of nature “as an artist”.

On the other hand, an aspect that Scilla developed thanks to his acquaintance with anatomist friends active in Messina is the comparative one. Both Borelli and Malpighi had developed studies of comparative anatomy between humans and animals. Scilla applied the comparative method to the study of fossils and animals and did so by methodologically using his visual skills as a painter.

Visual perception and representation tend to coincide in Scilla’s work, and the act of drawing is simultaneously both a careful and direct search and the observation of punctual identities or similarities between fossils and animals<sup>20</sup>. From this point of view,

18 See M. Trinci, *L'occhio, l'occhialino e la vista di Agostino Scilla*, “Piccolo Hans”, 57, 1988, pp. 123-146, in part. p. 132 and Morello, *La nascita della paleontologia*, cit. (see note 4) p. 52, who considers it a magnifying glass: «I particolari morfologici degli animali fossili e viventi da lui messi in evidenza sono facilmente visibili con l'ausilio della sola lente (come io stessa ho potuto constatare)». Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter*, cit. (see note 5), p. 151, considers it a microscope.

19 Another example, albeit not related to images is the case of the turbinates’ opercula which are broken so that their inner structure can be examined with this instrument: «Rotti molti opercoli, ho scorto, con l'aiuto dell'occhialino, varia sostanza abbracciata da' giri che sono di diversa»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 107.

20 On this valence of drawing see also the interesting remarks by Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 112.

Scilla's repeated use of the term *raffigurare* is significant. Although in modern Italian *raffigurare* means to represent something in an image, Scilla uses it with the meaning of «to compare fossils and animals» («e se talvolta non possiamo *raffigurare* alcune Glossopietre con denti naturali de' pesci»: «and if sometimes we cannot compare [*raffigurare*] some tongue-stones with the natural teeth of fishes»; my emphasis), after a term that in ancient Italian meant to recognise a person from the outline of his face<sup>21</sup>. On the one hand, Scilla seems to develop the old meaning of the term in the sense of «to compare». Indeed, after having described the action of «representing the fragments» («*raffigurare i frantumi*») of fossils «having their direct exemplary before one's eyes» («*avendone sotto gli occhi vivo l'esempio*»), that is to say, the action of observing and comparing the fossils and the corresponding animals, he introduces St. Augustine's maxim that all knowledge is based on the search for similarity and identity between things («*Similar enim similar noscitur: quia omnis notio rei notae est similitudo*»: «We identify things from other similar things; for all our notions of known things depend on similarity»)<sup>22</sup>. On the other hand, by always linking the comparisons to the images that represent them, he seems to move towards the modern sense of *raffigurare* with the meaning of “to represent”.

The most innovative aspect of Scilla's treatise is not, or not only, the exact representation of fossils. This had already been done previously and perhaps, from a strictly artistic and typographic point of view, in an even better way; for example, in the splendid plates in Benedetto Ceruti and Andrea Chiocco's *Musaeum Franc. Calcolari* (Verona, 1622)<sup>23</sup>. As we shall see later, the use of images, even in the case of precise, realistic images, did not necessarily entail an advance in the scientific understanding of fossils. In the *Vain Speculation*, the truly novel and productive aspect of new scientific knowledge is the use of sophisticated images to realize and to record, in a systematic way, precise comparisons between fossils and animals.

The iconographic apparatus of the *Vain speculation* opens and closes with representations of animals and not fossils. The first plate represents shark teeth (fig. 3), while the last two represent the head and bodies of various types of sharks, with the teeth *in situ* (plate XXVII and XXVIII). These representations of animals are the terms of comparison for the corresponding figures of tongue-stones («*glossopetrae*») or fossil teeth represented in other plates in the book. The text introduces the reader to this web of comparisons, with constant references to the plates. Plate I as a whole

21 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 74. See also, with the same or a different meaning, pp. 55, 81, 104.

22 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 104; *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [156]. For the English translation of Scilla's text, where specified, the edition used is *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6). In other cases, translation by the author.

23 On these and earlier images see the classic work by Rudwick, *The meaning of fossils*, cit. (see note 11) and more recently Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), pp. 107-117.

aims to counter the hypothesis of the wide variety of glossopetrae or tongue-stones as evidence of their being jokes of nature<sup>24</sup>. On the contrary, in Scilla's opinion, their variety is a consequence of the wide variety in the animal's forms of teeth. As attested by plate I, shark teeth vary from species to species and, even within the same specimen at different ages and between the upper and lower jaw.

Likewise, figures II and III in plate III (fig. 5) and all the figures in plate XXII, which represent living specimens of two species of sea urchins (respectively *spatagi* and *istrice*), in complete and "anatomized" form (i.e. without spines or as isolated parts), are the animal terms of comparison for the representations of fossils of sea urchins contained in the successive relevant plates (plates VII-XI for *spatagi*, plates XXIII-XXVI for *istrice*)<sup>25</sup>.

In four other plates the comparison is even more direct because the fossil specimen and the corresponding animals are included in the same plate. Plate II is a detailed comparison between the teeth in the jaws of various fishes (including sea bream and gilthead bream) and the fossil teeth of these fishes known at the time as snakes' eyes («occhi di serpi») <sup>26</sup> and represented in the lower part of the plate. Plate VI (fig. 4) contains a double demonstration of fossil-animal morphological identity: at the bottom, a tongue-stone attached to other fossil fragments (figure III) is identified and compared with a shark tooth which has a similar curved profile (figure IIII). The top part offers the more complex demonstration that the indentation marked «A» in the fossil tooth represented in figure I and visible in other similar fossil teeth is due to the particular arrangement of leaning teeth in the animal represented in the upper left (figure II)<sup>27</sup>. Likewise, in plate XVIII, the juxtaposition of fossil and extant animal vertebrae in the same plate is an integral part of the reconstruction of the missing parts in the fossil, both included in the same plate<sup>28</sup>.

A fundamental tract in all these comparisons is the search for a perfect «correspondence» («corrispondenza», p. 101) between fossil and animal, which Scilla emphasises through various terms: «sameness» («istessità», p. 64), «exactly the same in the drawing» («istessissimi nel disegno» p. 51), «very precise» («puntualissimi», p. 67) comparisons, «most exact» («esattissima» p. 67) correspondence; animals and

24 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 59.

25 See the relevant texts on pp. 77 and 99-101 in *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6).

26 Ivi, p. 63

27 Ivi, pp. 85-86.

28 At the bottom of plate XII the representation of the fossils known as «snakes of Malta» («Fig. II») and of three specimens of animals («Fig. III») allows Scilla to demonstrate that they were «not snakes but shells of some sea worms [...]». «I will show some of them through drawings», Scilla adds, addressing his Maltese interlocutor, «so that you may see that their species is the same and, from their correspondence you can understand the truth» («non serpi ma gusci d'alcuni vermini di mare [...] io n'essorrò alcuni in disegno accioch'ella vegga che la spezie è l'istessa e dalla loro corrispondenza possa comprendere la verità»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], p. 89).

fossils «similar, namely exactly the same» («simili, anzi istessi a quelli» p. 103). As stated in the latter case, general similarity is not enough. Indeed, it was precisely this general and partial similarity which for centuries had nourished many of the theories denying the organic origin of fossils. These ranged from the neo-Platonic theories of sympathies and similarities between various kingdoms and parts of nature, to other theories, which Scilla particularly opposed, where fossils were declared as merely jokes of nature in stone, an effect of the stones' ability to "grow"<sup>29</sup>. These supposed "figured stones" ranged from anthropomorphic representations (such as the famous human figure with a hermit's cap represented by Ulisse Aldrovandi in his treatise)<sup>30</sup> to the "figured stones" in the form of landscapes or medals or sculptures or, as in our case, of fish and other sea animals.

The search for the precise matching and the systematic exclusion of general similarity leads Scilla to distinguish three types of "fossils" (in the old sense of everything that is dug up from under the ground): 1) fossils with animal origin («forme perfette»: perfect forms of organic origin); 2) artifacts («perfect forms» of artistic origin, which had ended up in the ground, as in the case of an agate representing the Emperor Galba, previously considered as a figured stone or a joke of nature); 3) stones with «imperfect» configurations and only apparently figured<sup>31</sup>. The starting point for this distinction was the objection advanced by his Maltese interlocutor who, in order to support the existence of figured stones in the shape of seashells or fish teeth, had presented such examples as the «the black half moon so well drawn on the panther's right shoulder» («la mezza Luna negra sì ben disegnata su la spalla destra della pantera») or the musical notes visible on some shells. In the same context, Scilla adds, as a further object of controversy, the supposed «wonders in the gems or stones painted by nature in many galleries» («galanterie nelle gioie o pietre della Natura dipinte in molte Gallerie», p. 55), that is to say, the world of the Wunderkammern which, merely on the basis of generic similarities, displayed man's artistic works close to the supposed "artistic" works of nature, that is to say, the stones on which nature, in a kind of artistic joke, played at imitating or reproducing the forms of fishes, plants, people, and so on.

The configuration of the possibility of a nature which produced forms just for fun, with no useful purpose, had weakened the Aristotelian distinction between art and nature. This virtual convergence between nature and art with the application of the concept of "artifact" to nature had no little influence on the conception of the relationship between natural and artificial products in Bacon and Descartes, as has

29 «Io intendo della opinione di coloro [...] che vogliono che le pietre tutte [...] crescano»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6) p. 41 («I understand that the authorities cited in your very erudite letter think that all rocks, or at least all mineral ores, grow»: *Vain Speculation* [2016], cit. [see note 6], [19-20]).

30 U. Aldrovandi, *Musaeum Metallicum*, Bologna 1648.

31 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), pp. 55-56.

recently been pointed out<sup>32</sup>. At the same time, in the field of knowledge linked to the culture of the Wunderkammern, the weakening of a causal and teleological conception of natural forms developed the close observation of natural products especially in their “surface” aspect, that is, in their external morphological configuration, regardless of their inner “causes”. Consequently, since its polemical object was precisely the theories developed in this area, Scilla’s search for similarities between the figured stones and other products of nature regarded this “surface” level, which moreover fell within the limits of his doing science as an artist. Scilla, as we have seen, disputes the confusion between natural and artistic products and distinguishes between figured stones that are of animal origin and those that are artifacts or the work of man; nevertheless, he achieves this distinction by choosing to remain at the same “surface” level as the theories of figured stones and the Wunderkammern. Scilla, like the visitors to the Wunderkammern and the supporters of the theory of the figured stones, only studies the external appearance of fossils and animals, looking for similarities, although he does so in order to support opposite conclusions. This seems to be a fate shared by Scilla and other artists such as Leonardo (1452-1519) and Bernard Palissy (1510-1589) who were interested in fossils: initially attracted, as artists, by the supposed idea of a nature-artist, they ended up denying that very idea by demonstrating the animal origin of fossils.

In any case, the decision to reject the theories of figurative stones and of the Wunderkammern on their own level (the surface analogies) coincided with Scilla’s decision to do science as a painter, limiting himself to the external appearance of the natural world.

### *Images and study of fossils: a problematic relationship*

Scilla was not the first to use images in order to study fossils or to compare fossils and organic forms. But the use of images and comparative representations in themselves did not immediately generate new theories about the origin of fossils.

In the *Historiae Animalium Liber III, qui est de Piscium & aquatiliium Animantium Natura* (Zurich, 1558) Konrad Gessner, opens the chapter on sharks with a complete representation of the animal (p. 207) and, after a few pages, inserts the image of a glossopetra or tongue-stone, namely, a fossil shark tooth (p. 210). However, even though the xylograph images fail to communicate the similarity between the fossil and the animal teeth discussed in the text, since they lack the details of copper engravings, in any case, Gessner seems to favour, whatever the

<sup>32</sup> L. Daston, C. Park, *Le meraviglie del mondo: mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all’illuminismo* [1998], Rome 2000, Chapter 7.

similarities, the interpretation of the shark's fossil teeth as fossilized snake's tongues (tongue-stones)<sup>33</sup>.

Even as late as 1637, within the context of the Lyncean Academy, in order to prove a theory opposite to Scilla's, Francesco Stelluti used detailed engravings to propose, more or less directly, a comparative method (*Trattato del legno fossile minerale nuouamente scoperto*, Roma, 1637). The engravings were based on drawings made earlier on behalf of Federico Cesi (1585-1630), the founder of the Academy.

In one of the plates (plate 2) living trees showing their roots are represented together with fossil wood, but this is done in order to emphasise their morphological diversity and therefore reject the organic origin of fossil wood, the subject of Stelluti's treatise. Likewise, among the many drawings of fossil wood commissioned by Cesi, some of which are very similar to living woods, Stelluti seems to have selected the most 'difficult' ones for his treatise, that is to say, those whose inner rings show a wave pattern, as if they had been crushed, which is different from the normal rings of trees<sup>34</sup>.

More striking is the comparison in images between a shark's head and a series of tongue-stones in two copper plates realized for Michele Mercati's treatise *Methalloteca Vaticana* in the second half of the 16<sup>th</sup> century (the treatise was published posthumously in 1714). Mercati intended to use the comparison to reject the theory of identity between tongue-stones and fish teeth. Paradoxically, these very same plates were to become famous, because in 1667 Nicolaus Steno (Niels Stensen, 1638-1686), the great Danish scientist active in Tuscany, included them in his treatise *Elementorum Myologiae Specimen [...] cui accedunt Canis Carchariae dissectum Caput [...]* (Florence, 1667), to prove instead that tongue-stones are just shark teeth; and they were used with the same purpose by Leibniz in *Protogaea* (plate VII), who took the idea from Steno, and also by Paolo Boccone in his *Recherches et Observations Naturelles* (Amsterdam, 1674)<sup>35</sup>.

The general assumption that the illustrations played a key role in the progress of palaeontology<sup>36</sup> should be questioned, at least from the point of view of its

33 Gessner's concluding remarks are (p. 211): «quas aliqui lamiarum dentes vocant, quod mihi verosimile non sit: alij serpentium linguas, quod magis probo». On Gessner see Rudwick, *The meaning of fossils*, cit. (see note 11), pp. 1-48, and Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 107. See also S. Kusakawa, *The Sources of Gessner's Pictures for the Historia animalium*, "Annals of Science", 67, 2010, pp. 303-328.

34 Possible justifications of Stelluti's mistake have been proposed by D. Freedberg, *The eye of the Lynx: Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago 2002, pp. 343 and ff. and Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 5). On Stelluti see also Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 114 and D. Laurenza, *Images and theories. The study of fossils in Leonardo, Scilla and Hooke*, in *Visual Representation in Early Modern Earth Sciences*, L. Ciancio and D. Laurenza (eds.), "Nuncius. Journal of the Material and Visual History of Science", 33/3, 2018, pp. 442-463.

35 Both Steno («Mercatus miniatensis, cuius mentionem supra feci [...]: Morello, *La nascita della paleontologia*, cit. [see note 4], p. 138) and Giovanni Maria Lancisi, the editor of the posthumous edition of *Methalloteca*, were to note Mercati's mistake, even though they appreciated his illustrations. In particular, Lancisi (p. 334) also quotes Scilla among the authors who correctly interpreted the nature of fossils.

36 According to Rudwick, *The meaning of fossils*, cit. (see note 11), p. 9, the illustrations played a role in the progress of palaeontology, comparable to that of the microscope in biology. Rudwick's authoritative

chronological development, which only moves in the assumed direction in a slow, discontinuous, and ambiguous way.

At the beginning of the 17<sup>th</sup> century, Fabio Colonna (c. 1550-1631), who like Stelluti was another member of the Lyncean Academy, published a copper engraving in his treatise *Aquatilium, et Terrestrium aliquot Animalium, aliarumq. naturalium Rerum observationes* (Rome, 1606, reprinted in 1616), which presented a visual comparison, in the same plate, between a fossil specimen of a shell (*Buccinum lapideum*) and several shells of the same living animal. Colonna, unlike Stelluti, wanted to prove the identity between fossil and organic specimens, and then the organic origin of the former<sup>37</sup>.

Just like Scilla, both Stenone and Colonna used etchings for a visual and comparative demonstration of the organic origin of fossils. But unlike Scilla, theirs is a unique case: no other comparative image appears in Steno's treatises, while in the case of Colonna, we find representations of other fossil shells in the same book and those of tongue-stones and other fossils in his *De glossopetris dissertatio*, but, in both cases, the images are not comparative, since they lack the representation of the corresponding animal. Of course, from this point of view, Fabio Colonna's work was a significant precedent for Scilla, who, apparently ignoring Steno, instead cites Colonna's work with admiration<sup>38</sup>. But Colonna's quantitatively and qualitatively limited visual comparisons became the main and systematic form of demonstration in Scilla's case.

Indeed, both Steno and Colonna developed the demonstration of the animal origin of fossils through more causal and theoretical demonstration strategies. Although Steno started from a comparative study between the head of a shark he had dissected and the fossil glossopetrae or tongue-stones (a study including Mercati's plate), he then pursued a mainly mechanical, geometric, and corpuscular explanation of the process of fossilization and of the different forms of accretion of minerals and animal shells and simultaneously developed a general theory of the earth, which became famous for its stratigraphic aspects. The analysis is therefore developed towards a corpuscular and microscopic dimension (in the sense of invisible to the eye) or towards a cosmological dimension, which, in both cases, assign a secondary role to the comparative observation of fossils and animals in their surface aspects, even though this observation had been his starting point.

reconstruction remains valid, but with the clarifications here proposed. In general, for a problematization of the link between image-scientific truth see the classic studies by Martin Kemp (e.g. the essays collected in *Immagine e verità. Per una storia dei rapporti tra arte e scienza*, Milan 1999) and the more recent contribution by S. Kusakawa, *Picturing the Book of Nature: Image, Text, and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*, Chicago 2012.

37 The work is published at the end of *Fabii Columnae Lyncei Minus Cognitarum Rariorumque nostro coelo orientum stirpium ἔκφρασις* [...], better known as *Ekphrasis*, printed in Rome in 1606 and re-printed there in 1616. The plate is on p. LIII. On the editions of this work see Morello, *La nascita della paleontologia*, cit. (see note 4), pp. 65-67; on the plate see Rudwick, *The meaning of fossils*, cit. (see note 11), pp. 42-44.

38 Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 110.

Colonna's study devoted to the demonstration of the animal origin of tongue stones was developed in *De glossopetris dissertatio*. Its most important feature is perhaps a chemical one, which consists in experiments demonstrating the organic origin of the stony matter of shells which, unlike stones, are reduced to ashes if exposed to fire. Colonna explicitly presents this causal and experimental part as something that goes beyond the outward appearance and the relative comparisons between the external form of fossils and corresponding animal parts («Sed praeter aspectum [...]», «Regardless of their external aspect [...]»)<sup>39</sup>. Scilla not only excludes the microscopic and “chemical” dimension, but also tends to minimize the search for causal processes of fossilization («I wish that we would not try to define Nature's ways of petrifying things, because she has thousands of ways of doing her work which we know nothing about»)<sup>40</sup>, while the less convincing part of the work is the cosmological sections devoted to the theory of the earth, concentrated especially at the beginning of the book. The theory is developed in convoluted discourses and is devoid of any figures, and in his attempt to avoid bruising Catholic orthodoxy, he does not reject the role of the Deluge and only cautiously mentions the possibility of successive and minor floods<sup>41</sup>. The rigor of his comparative method prevents Scilla from considering “difficult fossils”, that is, fossils without a known corresponding living animal. What has been referred to as a limit and a weakness in his work<sup>42</sup>, namely, the mere consideration of the so-called “easy fossils”, in particular Cenozoic fossils from Malta, Sicily and Calabria, all with corresponding living animals, is actually a sign of seriousness and rigor, a direct consequence of his scientific method.

In the same period in England, Robert Hooke, just like Steno and Colonna, started to examine fossils going beyond their external appearance (*Micrographia*, London, 1665). He questioned, among other things, Stelluti's assumptions on fossil wood (p. 108), and included English “difficult fossils”, such as ammonites, in his study.

Although there are general analogies between Hooke and Scilla<sup>43</sup>, my impression is that their strategy of study and representation was very different<sup>44</sup>. Hooke had also had brief artistic training in his youth, was a skilled draughtsman and collaborated

39 *De Glossopetris dissertatio*, p. 31 (pp. 72-73 in Morello, *La nascita della paleontologia*, cit. [see note 4]). It is therefore necessary to problematize Rodney Palmer's interpretation, emphasizing Colonna's “observational approach”. See R. Palmer, *Making sense: Neapolitan illustrated books in the European republic of letters*, in «Napoli è tutto il mondo». *Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, L. Pestilli, I.D. Rowland, S. Schütze (eds.), Pisa-Rome 2007, pp. 243-269, in part. p. 249.

40 *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [52] («Desidererei non fossero determinate le maniere tenute dalla Natura nel petrificare le cose; perciocché la natura averà migliaia di strade da fare i fatti suoi, che noi non le sappiamo»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], p. 57).

41 On other differences between Scilla and Steno see Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 3), pp. 122-125.

42 Rudwick, *The meaning of fossils*, cit. (see note 11), p. 58.

43 Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), pp. 263-265.

44 See also Laurenza, *Images and theories*, cit. (see note 34).

with the great architect and astronomer Christopher Wren in the reconstruction of London after the Great Fire of 1666<sup>45</sup>. And this, of course, played a part in his observational and representational skills as a scientist. But Hooke as a scientist, unlike Scilla, went deep into the microscopic, chemical, theoretical and systemic dimensions: all dimensions that Scilla considered far removed from his work as an artist-scientist and therefore tried to avoid. In Hooke's *Micrographia*, the visual and comparative analysis of fossils and wood, which also made use of the high quality graphic images he created, is dominated by the microscopic level (fig. 6), whereas the 'chemical' analysis of the substance (clay, marble) into which the living specimen was transformed prevails for both fossil wood and fossil shells (ammonites), and, as a consequence of this, also the reconstruction of the environmental cause behind this transformation (flood/water, volcanic cataclysm/fire, etc.).

In *Micrographia*, visual macroscopic or "surface" comparisons between fossils and living specimens are only found in the text and are non-existent at the iconographic level. The situation changes, at least in part, in the *Posthumous works* (London, 1705), in which we find five plates (plates I-V) based on Hooke's original drawings (recently made known by Sachiko Kusakawa)<sup>46</sup>, plus two plates (VI-VII) based on drawings by Hooke's friend, Richard Waller (fig. 7). Waller edited the posthumous publication of Hooke's scattered notes and drawings.

Although the section dealing with fossils in the *Posthumous works* is a general theoretical and causal discourse (*Discourses of Earthquakes*) and although he also continues to use microscopic evidence, Hooke also includes macroscopic visual comparisons between ammonite fossils and shells. Plate I with fossils is in fact followed by plate II (fig. 7) with specimens of Nautili, the shells of living animals most similar to ammonite fossils that Hooke was able to find. Hooke is aware of the limitations of the proposed comparisons, the greatest being the enormous size of the fossil shells compared to those still living. Nevertheless, his interest in macroscopic comparisons is significant.

Equally significant is the general distinction introduced for "figured stones", between those «*exactly resembling* the Shape of things we commonly find (as the Chymists speak) in the Vegetable or Animal Kingdom» and those that «*bearing some kind of Similitudine*, and agreeing in many Circumstances, but yet not exactly figured like any other thing in nature; and yet of so curious shape that they easily raise both the Attention and Wonder [...]» (my emphasis)<sup>47</sup>. Hooke actually seems to be moving

45 M.F. Walker, *The Limits of collaboration. Robert Hooke, Christopher Wren and the designing of the monument to the great fire of London*, "Notes and Records of the Royal Society of London", 65, 2, 20 June 2011, pp. 121-143.

46 Kusakawa, *Picturing the Book of Nature*, cit. (see note 36).

47 R. Hooke, *Discours of Eartquakes and Subterranean Eruptions*, in Id., *Posthumous Works*, London 1705, p. 280.

towards the study strategy promoted by Scilla. However, when he moves on to sea urchin fossils (*Helmet-stones*), for which he finds easier and more numerous analogies in the animal world, Hooke refers the reader not to a demonstrative representation of the comparison but to a direct examination or better to live comparisons between fossils and sea urchin specimens. Hooke contrasts this direct visual comparison between fossils and living specimens which are «dumb Witnesses» with their verbal descriptions<sup>48</sup>. Unlike Scilla, his visual comparison does not involve images and representations and in plate III, devoted to *Helmet-stones*, all ten figures represent fossils (perhaps with one problematic exception)<sup>49</sup>. However, despite these limitations, the strategy Hooke uses for studying fossils in the drawings and notes collected by Waller in *Posthumous works* is certainly closer to Scilla's method than the one used in *Micrographia*. The drawings and notes can be dated from 1668 onwards and thus certainly post-date *Micrographia*, while the more or less long time span in which they were made by Hooke remains unclear<sup>50</sup>. If, in the current state of research, it is therefore difficult to assume that Scilla had any influence on this late development of Hooke's studies of fossils, the hypothesis seems more plausible for Waller's contribution to this section on fossils in Hooke's *Posthumous works*. In his commentary on Hooke's plates that only included fossils (plates IV and V), Waller adds notes comparing them with living specimens. And it is Waller above all who in plate VII adds very punctual images relating to the discovery of a detail of the internal structure of a fossil Nautilus corresponding to that of the living Nautilus represented in plate II (fig. 7). Waller's drawing, on which plate VII was based, dates back to 1687, at a time when Hooke's organic theory of fossils was under severe attack<sup>51</sup>. In the aforementioned contribution and, later, in his editing of Hooke's notes and drawings on fossils for the *Posthumous Works*, Waller does indeed seem to be moving towards a dimension of fossil study close to that of Scilla.

### *The visualisation of time: reconstructive images and “still lifes” of fossils*

Despite their limitation to macroscopic comparisons, the images with which Scilla illustrates his treatise are not neutral, “photographic” representations of reality. «There is no neutral naturalism. The artist, no less than the writer, needs a vocabulary

48 Ivi, p. 285.

49 Kusakawa, *Picturing the Book of Nature*, cit. (see note 36), p. 130 and fig. 2, interprets figure 10 as a “contemporary echinoid”. However, Hooke's text is ambiguous: «The 8<sup>th</sup> and 9<sup>th</sup> figures represent the bottom and top of another sort of Helmet-stone, which seems to be filling up of a kind of Echini-shell, very like to those found in Devonshire and Cornwall, one of which I have delineated in the 10<sup>th</sup> figure: This last kind was of Chalk». The last sentence seems to refer to the specimen in Figure 10 as a fossil urchin. See Hooke, *Discours of Eartquakes*, cit. (see note 47), p. 285.

50 Kusakawa, *Picturing the Book of Nature*, cit. (see note 36), p. 132.

51 *Ibidem*.

before he can embark on a ‘copy’ of reality», wrote Ernst H. Gombrich in 1960, contributing to the development of the successful historiographic trend that highlights the intrusion of theoretical and rhetorical knowledge into apparently “realistic” images in naturalistic illustration<sup>52</sup>. Paula Findlen, in her most recent study on Scilla, has well highlighted the “conjectural” nature of some of Scilla’s plates and in particular the reconstruction through dotted lines of missing parts of a fossil and has also emphasised how Scilla applies a perspective and spatial complexity to fossils that was previously reserved only for anatomical or machine representations, a complexity that Floriana Giallombardo has compared to the anatomical plates of Leonardo and Vesalius<sup>53</sup>. However, both scholars have also pointed out the strong difference between Scilla’s realistic demonstrations and Steno’s diagrammatic ones<sup>54</sup>.

Steno’s explanation of fossils implied a theoretical level, relating to the history of the earth and its changes: things not directly visible that could only be evoked by visual diagrams, as the famous stratigraphic diagram made up of continuous and dotted lines that illustrate his treatise *De Solido Intra Solidum Naturaliter Contento Dissertationis Prodromus* (Florence, 1669). Descartes, who made extensive use of geo-cosmological diagrams such as those of Steno, writes: «Thus it often happens that in order to be more perfect as an image and to resemble an object better, an engraving ought not to resemble it»<sup>55</sup>.

In my view, this is a fundamental turning point in the relationship between science and art, or at least of how Scilla understands them. Science was increasingly moving towards dimensions beyond direct vision: theoretical reconstructions, microscopic or telescopic visions. On the other hand, Scilla, as an artist, remained as faithful as possible to the directly visible, even in the case of the “conjectural” reconstruction of the original form of a given fossil.

As already mentioned, throughout the book Scilla constantly refers to plate I which opens the figurative apparatus of *Vain speculation* and which represents various images of animal teeth. It is a frequent term of comparison for fossil teeth.

It is likewise an integral part of the demonstration that an incomplete fossil jaw, with teeth of decreasing size (plate III, figure I; fig. 5) is actually a fragment of the shark’s teeth, shown in its complete form in Figure 7 of plate I<sup>56</sup> (fig. 3), whereas, for

52 E.H. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, London 1960, p. 75 (*Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Rome 2022, p. 93).

53 *Dioptrique*, Part IV. See Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), pp. 117-131; Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), pp. 243-290.

54 Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 122; Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), pp. 265-266.

55 Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 122. On the use of diagrams in the theories of the earth from this period see K.V. Magruder, *Global Visions and the Establishment of Theories of the Earth*, “Centaurus”, 48, 2006, pp. 234-257.

56 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 76.

the Maltese correspondent, this was evidence of a weakening of stone's «generative force» («forza generatrice»). On the basis of the animal specimen (plate I, figure 7; fig. 3), Scilla integrates the representation of the fossil with a reconstruction of the missing part (fig. 5). The comparative method becomes the basis for a palaeontological reconstruction. The missing part of the fossil is shown graphically by a dotted line (plate III, figure I).

Similarly, in plate XVIII, the observation-representation of a portion of a fish spine (figure V) allows the proper interpretation of the fossil remains of fish vertebrae (figures I-III) and a reconstruction of the missing parts in dotted lines<sup>57</sup>.

This graphic reconstruction of incomplete fossil remains of animals will reappear in the most famous plate (pl. XII) of Leibniz's *Protogaea* (1691-1693; published in 1749), where it is used in relation to the reconstruction of the spine, in this case, of the alleged unicorn<sup>58</sup>.

The evocation of forms that are not visible because they have been destroyed by time, in two plates in *Vain Speculation*, is certainly a dynamic and extremely interesting aspect of Scilla's drawings, because, like Steno's or Descartes' diagrams, it reconstructs the before and after of a temporal process.

However, Scilla reconstructs what is no longer visible as an "artist" would do, i.e. on the basis of animal forms directly visible to his eyes and not thanks to theories relating to the earth's distant past (Steno), supplemented, in the case of Robert Hooke, by the microscopic analysis of fossils.

With regard to the graphic reconstruction of missing parts, in addition to a possible connection with the scientist Giovanni Alfonso Borelli's use of dotted lines to represent the shape of Etna before and after the eruption of 1669 or subsequent animal body poses<sup>59</sup>, there is also a possible connection with Scilla's antiquarian knowledge. Pietro Santi Bartoli, who engraved Scilla's drawings for the *Vain speculation*, played a role in the definition of this reconstructive method<sup>60</sup>. Haskell and Penny have presented Bartoli as the turning point in the representation of ancient remains which faithfully reproduces their original state<sup>61</sup>. For example, in the representation of the painted

57 Typically, the text mentions first the representations of fossil vertebrae: «Maggior chiarezza ci darammo le vertebre [...] Eccole (a) [(a) refers to plate XVIII Fig. I, II, III, IV]. S'osservi ch'elle mostrano il luogo donde si disgiunsero le spine laterali». Then Scilla offers a comparison with the animal: «egli è vero, ma non si ferma qui la mia osservazione. Dobbiamo prima ricordarci del disegno della spina tutta d'un qualche pesce [...]»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 94.

58 On the problematic origin of this plate, see *Gottfried Wilhelm Leibniz. Protogaea*, C. Cohen and A. Wakefield (eds.), Chicago 2008, pp. 103 and XXXIX-XL.

59 *Historia et meteorologia incendii Aetnaei anni 1669*, Reggio Calabria 1670, and *De motu animalium*, Rome 1680. See Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 125.

60 On the link between reconstructive methods in early palaeontology and antiquarian practices, see also Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter*, cit. (see note 5), p. 150.

61 F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Turin 1984, p. 28.

vault of an ancient tomb (fig. 8), Bartoli does not reconstruct the missing scenes, but, based on the comparison with the undamaged parts, only suggests the shape of the original frames, with lines covered by the hatching indicating the damaged part<sup>62</sup>. This reconstruction which is minimal, certain – as it is based on a comparison with the undamaged parts – and graphically expressed is very similar to Scilla's.

The visualisation of time also emerges in another aspect of Scilla's plates: the representations of fossiliferous blocks of rock (figs. 4, 9). Previous authors from Gessner to Aldrovandi had already used this type of representation, but, in their case, the sense was to highlight the particular texture, with "decorations" in the form of shells or otherwise, of this or that rock. It was like representing the various veins of a piece of marble, which in fact Aldrovandi, in one case, depicts as a compact slab of marble seen from above and below<sup>63</sup>.

The representation of fossiliferous blocks of rock in Scilla's case becomes an integral part of his demonstration of their organic origin (figs. 4, 9). What he emphasises in his images are not "decorations" of a rock in the shape of shells or fish, but petrified scenes of ancient marine life trapped in the rock. The "disorder" with which the fossils are presented is one of the pieces of evidence he presents against the hypothesis that they were forms that grew inside the rock. For example, in the case of a cluster of tongue-stones (fig. 9), the roots of these shark's teeth appear to be «all inclined differently, which shows for certain that they were not born in the so-called mines. If they were, they should at least be always found with their roots at the bottom»<sup>64</sup>. According to Scilla, the frequent variety of fossils visible in a rock (shells, urchins, corals, etc.) and at the same time the partial proximity of fossils of the same type (i.e. of the same shape and weight) evokes the interaction between diluvial water whirlpools and the particular shape and weight of the animal being transported<sup>65</sup>.

62 *Le Pitture Antiche Del Sepolcro De Nasonii Nella Via Flaminia [...] Disegnate, ed intagliate alla similitudine degli Antichi Originali Da Pietro Santi Bartoli. Descritte, & illustrate Da Gio. Pietro Bellori*, Rome 1680, tav. XXI.

63 Aldrovandi, *Musaeum Metallicum*, cit. (see note 30), p. 843 (see also pp. 464, 595, 938); K. Gessner, *De rerum fossilium, lapidum et gemmarum maxime, figuris et similitudinibus Liber*, Zürich 1565, pp. 162, 165; M. Mercati, *Metallotheca. Opus Posthumum*, Rome 1717-1719, p. 328.

64 *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [92-93] («L'osservarne [...] tutte con varia inclinazione, deve assicurarci ch'elle nate non siano nelle pretese miniere; che se fosse così, doverebbono almeno osservarsi con la radice sempre sotto»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], p. 75).

65 See also plate XV. «But, as far as I could tell, I always found a mixture of things in these heaps, even if most were of the same species. It therefore occurred to me that not just chance, but also the quality of the shape, may have played some part in what [89] we take as a marvel: chance might have determined the locations, creating eddies within the great floods, and the shape of the shell (or whatever) might have obeyed the clash and combination of those eddies»: *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [88-89] («Ma per quanto ho potuto osservare, sempre nelle dette raccolte di cose ho scorto mescolanza di più cose, bensì la parte maggiore d'una stessa spezie; sono entrato perciò in pensiero che non il caso solamente, ma la qualità delle figure possa aver avuto qualche parte in quel che ci apporta meraviglia; imperciocchè il caso può aver determinato il sito, formando i volvoli nelle grandissime inondazioni, e la figura della conchiglia o altro può aver ubbidito al conforme urto ed unione tra di esse [...]»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], p. 73).

The fossiliferous blocks portrayed by Scilla, like Steno's diagrams, are landscapes of time, but based on directly visible forms. As compositions of various animals, they also evoke still lifes, of which Scilla was a highly regarded painter, as Grosso Cacopardo, one of his biographers, testifies. He among other things explicitly relates still lifes and Scilla's scientific research, both at a level of study and "copying" of the "surface"<sup>66</sup>. We still know relatively little about Scilla's output in this field, although the sparse catalogue of his still lifes has recently been partly enriched<sup>67</sup>. The relationship between the accurate depiction of fossils in *Vain Speculation* and his still life paintings is evident and has been already noticed by scholars. But there is a deeper level of connection, which concerns the "conjectural" value of the plates in Scilla's treatise and which, again, is directly linked to his training as an artist. Of course, the "compositions" of fossils of various animals on their rocky beds evoke the "compositions" of the recently deceased animals of his still lifes. But Scilla grasps a fundamental difference between the two types of "compositions", a difference that concerns their opposite temporal sense. The painted still life fixed recently deceased animals whose external beautiful appearance was still intact, albeit only for a short time. The theme of *vanitas rerum*, the inevitable end and destruction of beautiful natural forms runs through the tradition of this artistic genre. In contrast, for Scilla, the "still lifes of fossils" portrayed in some of the plates of *Vain Speculation* appear to overcome, at least partially, the action of time: the petrification of these animals has ensured and will ensure the preservation of their appearance, of their form for a very long time. In a long passage from the *Vain Speculation* he anticipates the potential resentment of his Maltese interlocutor for his description of Malta, «the pride of Christianity, the strong shield of the Faith, the Temple of the Catholic Mars», as being made from «fragments of animals». On the contrary, Scilla is keen to point out that God «allowed chance to work in accordance with his will» and that he created the island from clusters of fossilised animals: «Perhaps it was to show us that the teeth of devouring Time could do no damage to invincible Malta, which, marvellously toothed (a beauteous monster!), will remain for a thousand centuries, admired by its friends and feared by the angry and envious Ottoman dog»<sup>68</sup>. The "philosophical" essence of this long and colourful

66 «Era eccellente Agostino non solo nelle storie, ritratti e teste di vecchioni, ma altresì ne' paesi, animali, fiori, frutta, e cose simili in che è reputato singolare. Dovea questa sua eccellenza alle profonde cognizioni acquistate nella storia naturale per cui minutamente osservando tutti gli esseri di natura, dopo averli diligentemente studiati, li copiava colla massima esattezza, insegnando così a' pittori con qua' mezzi si giunga alla perfezione»: G. Grosso Cacopardo, *Memorie de pittori messinesi e degli esterei che in Messina fiorirono dal secolo XII, sono al XIX*, Messina 1821, p. 142.

67 Di Penta, *Agostino Scilla pittore di nature morte*, cit. (see note 7).

68 *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [46-47] («Dimando che V.S. non s'adiri con chi stima formata l'isola di Malta formata dopo la creazione del Mondo e con chi crede le glossopietre di essa frantumi d'animali [...] Non è ella l'onore della Cristianità [...] il Tempio del Cattolico Marte [...] Che se poi altri la crede un mucchio di denti, e di varie altre cose, le farà ingiuria? Non già perchè la somma provvidenza del Fattore operare al caso non discordante dal suo volere, al quale concordarono pure gli accidenti che petrific-

excerpt is that fossils confront us with natural forms that seem to have overcome the tenacious destructive work of time: they are still lifes of an opposite kind to those portrayed in his paintings as symbols of *vanitas rerum*. And, again, a scientific and philosophical reflection, entrusted to the images of fossiliferous beds and expressed in the quoted passage, is directly connected with Scilla's artistic training, with his doing science as an artist.

*Art and science according to Scilla and its time: «bastantemente mi dà che fare la di lui superficie»<sup>69</sup>*

Agostino Scilla lived in Rome first as a young man in 1646-1649, when he worked with Andrea Sacchi, then definitively from 1678 until his death in 1700.

During these years, Rome is the epicentre of a series of events that directly touch upon the relationship between art and science, that is, the fundamental aspect of Scilla's work, an artist who does not illustrate a treatise for a scientist, but rather does science as an artist.

As already mentioned, some scholars have seen similarities between Scilla's and Leonardo's work; both were artists and both were interested in the study of fossils and geology.

The first printed publication of the *Treatise on Painting* in 1651 (Paris) stemmed from a general interest in Rome in Leonardo's ideas and manuscripts, brought about by Cassiano del Pozzo, who was connected to the Barberini and the Lincei.

Scilla's work certainly has aspects that refer to Leonardo. A similar juxtaposition of images against words dominates *Vain Speculation* and Leonardo's entire oeuvre.

As painters, they shared the ambition to tackle scientific problems thanks to their artistic skills of observation and representation of reality, and, as artists, the more or less rhetorical statement of philosophical ignorance and the exhibited distance from the scholarly world. Scilla's words («I am a man of this world, naked of good letters [...] I confess more and, namely, that I do not love speculative Philosophy so much to be unable to enjoy of this world without its help»; or: «I, though I am an ignorant painter»)<sup>70</sup>, recall a famous passage in Leonardo's Codex Atlanticus (fol. 327v): «I

carono quelle ossa, forse per indicarci che il tempo distruggitore non intaccherebbe con il suo dente l'invitta Malta, la quale maravigliosamente dentata (mostro bellissimo) riposerà per mille secoli vagheggiata da gli amici e temuta dal rabbioso e invido cane Ottomano»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], p. 54).

69 «The human exterior is task enough for me»: *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [75]. See below for the whole passage.

70 *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [8] and [40] («Io sono un'huomo di questo mondo, nudo di buone lettere... Confesso di più di non essere a segno tale innamorato della Filosofia speculativa, che stimi di non potere godere di questo mondo senza il suo mezzo»; o «ch'io, benchè ignorante e Pittore»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], pp. 36, 52).

know well that, since I am not a man of letters, some presumptuous person will think it reasonable to blame me for being a man without letters» («So bene che, per non essere io litterato che alcuno presuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo senza lettere [...]»).

It is very likely that Scilla at least knew Leonardo's *Treatise on Painting*, which was then available in print and perhaps, but almost certainly after the compilation of *Vain Speculation* (c. 1768-1771), he saw the Codex Leicester which included geological themes.

However, while general similarities certainly do exist, I believe that from a historical point of view the differences are far more interesting.

Meanwhile, one only needs to open the Codex Leicester and, in general, Leonardo's manuscripts to notice a macroscopic difference: the almost total lack, in Leonardo's case, of drawings of fossils, of which he left almost only verbal descriptions. Leonardo uses drawings to represent the geological events that generated the fossils (the motion of water, the effects of erosion, the general dynamics of the earth, etc.). His drawings are deeply "causal" and systematically "conjectural" and dynamic. In contrast, Scilla's work is totally dominated by representations of fossils and animals, which at times certainly include a "causal" and philosophical level, but are primarily intended to represent forms and not functions.

This opposite visual approach of two artists to the same scientific problem is the result of a radically changed art-science relationship. The very rhetoric of the "artist naked of good letters" has a substantially different meaning in the two cases and, in Scilla's case, it seems to be used in response to a very specific context, that is the 17<sup>th</sup> century discussion of an artist's scientific knowledge.

In 1664, the art writer Giovanni Pietro Bellori gave a lecture at the Accademia di San Luca in Rome. Bellori's general point was the primacy of the *idea*, i.e. mental invention over direct observation and imitation of reality, in the process of artistic invention. The lecture was then published in 1672 as an introduction to his *Lives* and had a wide echo, becoming part of a more general theoretical-artistic debate<sup>71</sup>.

Around 1680, the Roman painter Carlo Maratta produced a drawing, later engraved by Nicolas Dorigny (1704-1710 and, later state, 1728), which, both visually and in the text underneath, clearly defined the limits of the artist's scientific training (fig. 10). The meaning of the drawing, praised by Bellori in his life of Maratta<sup>72</sup>, is an invitation to strongly limit («tanto che basti»: just enough) the study of scientific things such as anatomy, geometry and perspective, giving ample space to the study of ancient

<sup>71</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, E. Borea (ed.), G. Previtali (introduction by), Turin 1976; F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, G. Previtali and F. Zeri (eds.), I, 1, Turin 1979, pp. 165-182, in part. pp. 169-181; T. Montanari, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Rome 2020, pp. 36-37, 99-101.

<sup>72</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori*, cit. (see note 71), pp. 629-631.

statues and purely artistic subjects. The note «tanto che basti» appears in relation to the representation of anatomy (which is being explained by Leonardo himself), geometry and perspective. Maratta's representation was a very precise reaction to an intensification of the scientific components, particularly anatomy, in the teaching of art promoted at the Accademia di San Luca by Carlo Cesi<sup>73</sup>.

The Academy was indeed the epicentre of many events relevant to our reconstruction. Scilla joined the Accademia di San Luca in 1679 and held important positions there in 1681 and 1688<sup>74</sup>. The rediscovery in Rome in these years of Leonardo's Codex Leicester in 1689 (or 1690) is also in some way linked to this institution, because Leonardo's codex was rediscovered by the painter Giuseppe Ghezzi (1634-1721), Secretary of the Accademia di San Luca, among the papers belonging to the heirs of the sculptor and hydraulic engineer Guglielmo della Porta (1515-1577). Ghezzi's interest in this manuscript and its circulation in Rome by the great Renaissance artist-scientist goes in the direction of a strong link between art and science, and a few years after its acquisition, the young painter Pier Leone Ghezzi, Giuseppe's son, was proud to draw self-portrait of himself with a text by Leonardo on his back (London, Private collection). After all, when at Giuseppe Ghezzi's request the cultured Sebastiano Resta, a central figure in the Roman antiquarian market at the time, drew up the contents of the current frontispiece of the Codex Leicester, which praises Leonardo's talents as a hydraulic engineer, he was taking up a tradition that had already begun in the 16<sup>th</sup> century, which had made Leonardo a model of intellectual emancipation for many artist-engineers<sup>75</sup>. Apart from his frequent attendance at the Accademia di San Luca, Agostino Scilla appears to be in contact with some of the actors of the reconstructed events, from Bellori to Ghezzi and Resta<sup>76</sup>. In the *Vain Speculation*, one can identify a clear stance on the part of the Sicilian artist on the debated problem of the relationship between art and science.

On the one hand, Scilla clearly distances himself, almost line by line, at least on some points, from Bellori's *Idea*; on the other, he opts for an interesting compromise between Maratta's «tanto che basti» and the greater connection between art and science promoted at the Accademia di San Luca by Carlo Cesi. The reference to Leonardo should be contextualised within this specific Roman context<sup>77</sup>.

73 S. Pierguidi, *Tanto che basti la 'notomia' nelle arti figurative di età barocca e nel pensiero di Carlo Cesi e Carlo Maratti*, "RIHA Journal", 177, 30 luglio 2017.

74 Hyerace, ad vocem *Agostino Scilla*, cit. (see note 1).

75 D. Laurenza, *The History of the Codex Leicester after Leonardo (16<sup>th</sup>-early 19<sup>th</sup> century). Towards a reconstruction of Leonardo's legacy as a scientist*, in *Leonardo da Vinci's Codex Leicester: A New Edition*, D. Laurenza and M. Kemp (eds.), Oxford 2019-2020, II [2019], pp. 133-233.

76 Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), pp. 80 note 299, pp. 91-92 note 623.

77 For an initial analysis of Scilla in relation to Bellori, Maratta and Leonardo's 17<sup>th</sup> century revival see Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter*, cit. (see note 5), pp. 1224-130 and, on Scilla and Leonardo, cf. Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), i.e. pp. 36-39 e 261-262, in both cases with conclusions that are partly different from those proposed here.

Giovanni Pietro Bellori, in function of the invention of artistic beauty, contrasts artists who positively use the «imagination» with «those who glory of the name of naturalists» and «do not propose any ideas in their minds, they copy the defects of bodies... swearing too in the model as their preceptor, which taken out of their eyes, all art departs from them». Bellori compares the latter «to Leucippus and Democritus, who with vain atoms at random compose the bodies», i.e. to the ancient materialist philosophers. At the same time, «taking office away from the mind and giving everything to the sense», naturalist painters are compared to the ignorant vulgo («Where the people refer everything to the sense of the eye, they praise things painted in the natural state, because it is so painful to see them so made [...]»)<sup>78</sup>.

*Vain Speculation* is a point-by-point reversal of Bellori's position. Apart from the general overturning of the priority relationship between “sense” and “mind”, the only philosophy which seems to find favour with Scilla is that of the «great Democritus» and Epicurus, often cited or evoked in his text, with the latter also being the subject of an unusual portrait he fashioned in the style of Ribera<sup>79</sup>. At the same time, Scilla proudly connects his observational knowledge as an artist with knowledge of the vulgar, contrasting both with the empty knowledge of “philosophers”. The painter's conclusions, based on direct observations unclouded by preconceived mental constructions, coincide with the good “common sense” of the people. Scilla's intuition that the stones in the shape of sea animals seen in Calabria are the result of the ancient presence of water coincides with popular belief and is commented on as follows: «Yet in the end I realised that ‘Plus sapit vulgus, quia tantum, quantum opus est, sapit’ of any philosopher [...] the Truth being a matter so simple to understand, that nothing more»<sup>80</sup>; and, on a similar subject: «Yet every cowardly fisherman has more certain and better information about it than many good philosophers». The “ignorance” of the painter, in the sense of distance from the empty theories that obscure the clear,

78 See G. Previtali, in *Giovanni Pietro Bellori, Le vite de' pittori*, cit. (see note 71), p. XXXVII on this novel and clearly negative association between popular knowledge and philosophical scepticism. *Giovanni Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori*, cit. (see note 71), pp. 14, 22: «Questa idea [...] animata dall'immaginativa dà vita all'immagine [...] Al contrario quelli che si gloriano del nome di naturalisti non si propongono nella mente idea alcuna, copiano i difetti de' corpi...giurando anch'essi nel modello come loro precettore, il quale tolto da gli occhi loro, si parte da essi tutta l'arte [...] sono simili a Leucippo e a Democrito che con vanissimi atomi a caso compongono li corpi [...] togliendo l'ufficio alla mente e donando ogni cosa al senso [...] i pittori naturalisti ricordano il volgo ignorante [...] Là dove il popolo riferisce tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte al naturale, perchè è solito vederne di sì fatte [...]».

79 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), pp. 27, 37-38. See P. Rossi, in *ivi*, p. 17; L. Hyerace, *Un nuovo “filosofo” di Agostino Scilla*, “Archivio storico messinese”, 91-92, 2010-2011, pp. 451-455; Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), pp. 53, 156 («la rivalutazione morale di Epicuro e del ‘grande Democrito’»); Ead., *L'epicuro di Agostino Scilla*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, S. Albi and F. Lofano (eds.), Rome 2017, pp. 127-160.

80 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6) p. 39: «Pur'alla fine m'avvidi che “Plus sapit vulgus, quia tantum, quantum opus est, sapit” di qualunque filosofo [...] essendo il Vero faccenda cotanto semplice a capirsi, che niente più».

simple, evident vision and understanding of phenomena, coincides with that of the people<sup>81</sup>.

Leonardo's theme of the painter as «omo senza lettere» (man without letters) therefore has in Scilla's case a specific target: Bellori and, more generally, anti-naturalistic artistic theories.

But, and this is a fundamental difference, the artistic naturalism that Scilla has in mind is quite different from that of Leonardo and the Renaissance. The drawings of fossils and animals that illustrate *Vain Speculation* and which stem from Scilla's work as a painter obviously have a demonstrative purpose and therefore an interpretative, theoretical meaning, but the theory is elaborated without ever losing sight of the object of analysis. On the contrary, in Leonardo's naturalism, direct observation is followed by a strong theoretical elaboration, and his drawings primarily express this "causal" dimension: in actual fact, water does not directly show the lines of force that animate his drawings.

The subject of Scilla's drawings are the forms which are macroscopically, directly, observed at length and the plates in this Sicilian painter's scientific treatise truly seem to be a scientific, albeit somewhat late, counterpart to Caravaggio's art, a counterpart that a great art historian, Ferdinando Bologna painstakingly sought in Galilean science but, according to many scholars, never managed to find<sup>82</sup>. In any case, the connection between the plates in *Vain speculation* and Scilla's still lifes is an aspect that certainly deserves further investigation in the future. Not only because of the long-standing Caravaggio tradition in Southern Italy but also due to the strong interest in Flemish art in the Messina milieu of the wealthy Ruffo family, frequented by Scilla, which had direct contacts with the Flemish still lifes painter Abraham Brueghel, then in Rome<sup>83</sup>.

Returning to the Bellori/Maratta conundrum, if Scilla's "naturalism" is in clear opposition to Bellori's art theory, the painter from Messina instead accepts and adapts at least one aspect of Maratta's position to his work as an artist-scientist. By limiting his work to the analysis and representation of the "surface" of fossils and animals, without encroaching too much on either the microscopic or the theoretical dimension of scientists (that is the great theories of the earth that were beginning to emerge), Scilla, in a certain sense, accepts, in a scientific context, Carlo Maratta's artistic prescriptions. By even claiming to do science as an artist, Scilla is the antipode of Maratta. But in the way he implements his programme, limiting his intervention to macroscopic visual comparisons, he seems to retain something of the distinction between fields advocated by Maratta.

81 *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 69: «Eppure ogni vil pescatore ha di ciò più certa e maggiore notizia di tanti bravi filosofi». See also p. 36: «imperito e poco coltivato nelle buone lettere»; p. 39: «mezzo arrossito dalla mia trivialità»; p. 50: «Sono pittore e giuro da pover'uomo che si comporrebbe [...]»; p. 52: «benchè ignorante e pittore».

82 F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Turin 2006, pp. 138-190.

83 Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), pp. 48, 54, 75.

As we have seen, Maratta limited the anatomical knowledge of artists. From this point of view, one of Scilla's texts that deals with the anatomical knowledge he had acquired as an artist is very significant: «I am not very well acquainted with the smallest parts or substance of man the microcosm; nor do I understand all his passions enough to speak freely of his composition. The human exterior [*superficie*] is task enough for me, and I consider that I have done my duty if, from time to time, I have contemplated man stripped of his top layer, so as to comprehend the necessary sentiments that must be expressed in the drawing of figures»<sup>84</sup>.

His anatomical knowledge, as an artist, was limited to the surface of the body and up to the surface muscles; thus it fell within Maratta's «tanto che basti».

From a more strictly artistic point of view, while Leonardo's artistic forms always bear traces of the scientific research that was an integral part of their genesis, Scilla's artistic works, with the significant exception of his still lifes, usually have no significant link with his scientific and geological research. In some cases the exceptions are on a purely metaphorical base, as in the case of the personifications of the seasons in the paintings now found at Holkham Hall<sup>85</sup> or in metaphorical representations of the four elements in the still life of a private collection<sup>86</sup>.

Compared to Maratta, Scilla's opts for a compromise position. He tries not to invade the methodological ambit of the scientists and limits himself, as an artist, to the surface of the natural forms being analysed (Maratta's "just enough"). However, at the same time, since his intent is to do science as an artist, he actually seems to revive the Renaissance and Leonardian tradition.

This compromise is indicative of the difficult and complex relationship between art and science in Scilla's time. We have seen some views on this in the artistic field. Let us look at how the scientific environment approached the question.

After re-emerging in an artistic context at the end of the 17<sup>th</sup> century, Leonardo's Codex Leicester began to circulate during the first half of the 18<sup>th</sup> century. Manuscript copies were produced that made its contents more comprehensible. A second albeit less known revival of interest in the great artist-scientist had recently emerged in Leonardo scholarship, one which would prove to be just as important as the one that had led to the printing of the *Treatise on Painting* in the mid-17<sup>th</sup> century

In 1717 the Codex Leicester was in Florence, to be copied on behalf of Thomas Coke, who had recently acquired it. Here, in the same year, the director of the grand

84 *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [75] («Io non sono tanto informato delle minime parti e della sostanza di che consta il microcosmo dell'huomo, né [ne] ho ben compreso tutte le passioni di esso, sì che possa parlare con libertà della sua composizione; bastantemente mi dà che fare la di lui *superficie*, e m'è paruto di compiere col mio obbligo, se alle volte l'ho considerato privo della prima scorza per comprenderne i necessarij sentimenti che devono esprimersi nel disegno delle figure»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], p. 67: my emphasis).

85 See reproduction in Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, cit. (see note 2), p. 266.

86 Marini, *Due nature morte di Agostino Scilla*, cit. (see note 7).

ducal printing press Tommaso Buonaventuri, who was involved in the first Florentine edition of Galileo's works, wrote to the scientist Guido Grandi, one of Galileo's pupils, that he had seen Leonardo's Codex. He wanted to include it in an edition of the major scientific writings on hydrology that he was editing, but the cost of a copy of the manuscript was considerable and, all things considered, the work seemed to him to be just of historical interest. So, in the end, Leonardo's work was not included. And a passage in the preface to the edition of hydrological writings reveals that this was a distancing of a specific scientific environment from the scientific work of an artist-scientist. In this passage Buonaventuri contrasts the true hydrological science of the scientists with that of the artists who claimed to deal with hydrological problems thanks to their drawing expertise<sup>87</sup>. The increasing weight in science of theories, mathematical elaboration and the demonstrative side of Galilean science, beyond its purely visual or observational side, helps to explain this attitude<sup>88</sup>.

But besides this Italian episode in which the world of science seems to want to distance itself from that of artists with scientific ambitions, there are also different positions in the scientific world.

In 1691-1693, shortly after his journey to Rome, the great Leibniz wrote, in accordance with a more Baconian sensibility, of the importance for the progress of science of the empirical knowledge of craftsmen and artists that was submerged in never published manuscripts<sup>89</sup>. Does he also have in mind Leonardo's Codex Leicester that came to light while he was in Rome? We have yet to find evidence of this. It is certain however that Leibniz got to know the artist-scientist Agostino Scilla and his work on fossils, which would influence *Protogaea*, Leibniz's geological treatise in various ways as we shall see below.

This same scientific sensibility of a more empirical and Baconian kind was at the basis of two episodes in early 18<sup>th</sup> century England that again saw the association of two artist-scientists: Leonardo and Scilla. The interest in Leonardo shown by London's scientific circles linked to the Royal Society was the context for the production and publication of the first English edition of the *Treatise on Painting* in 1721 (*A Treatise on*

87 «Così Archimede, il Galileo, il Castelli, il Michelini, il Borelli, il Mariotte, ed altri vivi, e morti matematici molto ben divisarono circa l'architettura dell'acque, e de' fiumi senza niente disegnare, e dipingere; e niente in ciò operarono Raffaele, Tiziano, il Correggio, il Callotte, Stefano della Bella, ed altri perfetti disegnatori; e così si potrebbe dimostrare, ed esemplificare di molte altri»: T. Buonaventuri, *Raccolta d'autori che trattano del moto dell'acque*, I, Florence 1723, p. X.

88 In general see C. Maffioli, *La via delle acque (1500-1700): appropriazione delle arti e trasformazione delle matematiche*, Florence 2010, p. 31; Id. *Le acque tra concezioni filosofiche e saperi pratici*, in *Il rinascimento italiano e l'Europa*, A. Clericuzio et alii (eds.), V, *Le scienze*, Treviso 2008, pp. 529-549.

89 *Discours touchant la méthode de la certitude et de l'art d'inventer pour finir le disputes et pour faire un peu de tems des grands progress*, in *God. Guil. Leibnitii, Opera Philosophica quae Exstant Latina Gallica Germanica Omnia*, J.E. Erdmann (ed.), Bern 1840, pp. 172-176. See D. Laurenza, *The study of fossils in Leibniz's Protogaea: towards a reconstruction of the role of technological models in early modern paleontology*, "Earth Sciences History", 38/1, 2019, pp. 1-15.

*Painting, by Leonardo da Vinci*, London, 1721), two years after the arrival in London of the Codex Leicester and its beautiful and clear manuscript copy commissioned by Thomas Coke. This was also the environment that welcomed the work of another artist-scientist: Agostino Scilla. As we shall see better as we reconstruct the critical fortune of Scilla's book, William Wotton, Fellow of the Royal Society, published in 1696 an English summary with illustrations of Scilla's book and exalted its scientific merits as the work of an artist rather than a philosopher, accusing the naturalist John Woodward of plagiarism, a quarrel that lasted at least until 1728, when Woodward finally acknowledged his debt to Scilla.

Against the background of all this, one can understand Scilla's choice to take a compromise position, his wanting to do science as an artist by limiting himself to the aspect of things directly visible with the eyes, even if, at times, simply magnified by an «occhialino». This aligned Scilla's "doing science as an artist" on the one hand with Maratta's «tanto che basti» on the other with the observational naturalism of Caravaggian tradition, based on the careful, long observation of the object to be portrayed<sup>90</sup>. But at the same time it put Scilla in a partly anti-Galilean position. This is an underestimated aspect of his work. While, as all authors have rightly noted, his work is certainly a filiation of the observational science of the Lincei and Galileo, at the same time Scilla distances himself from Galilean science when it implies the abandonment of the senses, in its more mathematical and theoretical aspects.

The Copernican heliocentrism embraced by Galileo seems to Scilla to be just one of many possible theoretical «systems» «despite the evidence of every living person's eyes», which see the sun revolving around the earth<sup>91</sup>. This same visual radicalism again leads Scilla to contradict Galileo regarding the existence in the distant past of humanoid giants, rejected by the latter in his *Discorsi e Dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* (Leida, 1638) on the basis that human bones, designed for a different body size, were unable to withstand greater volumes and body weights. Again, in his *Discorso de' Giganti*, which is part of one of his manuscripts on various

90 Bologna, *L'incredulità del Caravaggio*, cit. (see note 82), pp. 138-190.

91 «Hence I am not ashamed of my perplexity, but keep calm whenever I reflect on hypotheses about the great machine of the Universe. One of them was very firmly established by Ptolemy, who distributed its parts, whether stable or rotating, with clear and valuable demonstrations; but others, with no less clear demonstrations, brought it all down, unhinged the earth, and halted movement itself despite the evidence of every living person's eyes. And human intellects will infallibly find ways to use philosophy to deny both these system and preach many others, whenever the goal of their speculations is to innovate rather than to track down the truth»: *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6). («[...] quindi avviene che non ho vergogna della mia perplessità, e maggiormente m'acqueto, sempre che fo riflessione alle ipotesi della gran macchina dell'Universo, fra le quali essendone stata una con tanta forza fondata da Tolomeo, che con sì chiare e preziose dimostrazioni distribuì le parti di esso, o stabili o raggirevoli; altri con minor chiarezza di dimostrazioni ha crollato il tutto, ha discardinato la terra ed inchiodato il moto istesso a dispetto de gli occhi d'ogni vivente. Né mancherebbono maniere all'umano ingegno, filosofando di negare l'uno e l'altro sistema e di predicarne molt'altri, ogni qualvolta il pensiero d'innovare, non obbligo di rintracciare la verità, fosse lo scopo delle sue speculazioni»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], p. 37).

subjects, Scilla contrasts the Galilean “reasoning” based on mechanics with “the observation of nature”, i.e. the reconstruction, on the basis of bone findings of a giant, a reconstruction to which the *Discorso* is dedicated<sup>92</sup>.

Paolo Rossi, paraphrasing Mersenne (*Vérité des sciences*), writes that «between the universe of physics and that of sense experience, a much deeper chasm has opened up in the modern age than that imagined by sceptical philosophies»<sup>93</sup>.

Scilla intends to show that one could still do science by limiting oneself to «sense experience», the sphere most common to the artist. On the contrary, at the beginning of the 17<sup>th</sup> century, the painter Ludovico Cigoli, a friend of Galileo, used a telescope to observe the moon and the heavens, going, “as a scientist”, beyond direct sensory experience, and then portraying, “as an artist”, the moon seen with the telescope, i.e. with all its imperfections, its mountains and valleys<sup>94</sup>; while Robert Hooke became one of the greatest scientists of his time by making systematic microscopic observations which he then succeeded in representing in magnificent plates, drawing on his original training as an artist.

Scilla tries to reduce the “confusion” between the two dimensions without giving up doing science as an artist. Since he was aware that during the 17<sup>th</sup> century, science, unlike art, had discovered horizons of investigation that went far beyond the directly visible, and choosing to limit himself to this latter dimension, he ultimately reaffirmed the gnoseological value of the artistic work in its most proper and autonomous form. He thus took note of the divarication that had occurred, but, at the same time, demonstrated that, at least in certain fields, it was still possible to do science by limiting oneself to the surface of objects, to their direct visual experience.

### *The frontispiece of Vain speculation*

The comparative aspect is definitely a crucial element in the overall importance Scilla attributes to images, as compared to the verbosity of the erudite texts, so favoured by scholars. This also emerges in the introductory apparatus of the book and, in particular, in its famous frontispiece (fig. 11).

The primary importance of visual demonstrations is emphasised in the various dedications and poems introducing the work.

92 Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), pp. 573-616.

93 P. Rossi, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Bari 2015, p. 123-124.

94 E.A. Reeves, *Painting the heavens. Art and science in the age of Galileo*, Princeton 1997; *Il Cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, exhibition catalogue (Pisa, Palazzo Blu, 9 May-19 July 2009), L. Tongiorgi Tomasi and A. Tosi (eds.), Florence 2009; C. Damianaki, *Galileo e le arti figurative*, Rome 2000.

In the preface, addressed to the Marquis Carlo di Gregorio, Scilla underlines the importance of the plates in the structure of the work, pointing to the difficulty they caused him in order «to explain my idea with clarity»<sup>95</sup> and he contrasts the painter's knowledge based on the “eye” and “hand” against the verbose and empty knowledge of learned people<sup>96</sup>.

This concept is reiterated in the «Sonetto del Sig. Dott. Giovanni di Natale» («These sea urchins, which are so vividly represented on paper / by skillful *hand*, high intelligence, sharp *eye*», my emphasis)<sup>97</sup>, and in the other verses that emphasise the simultaneous presence of text (*calamo*: quill) and images (*graphio*: drawings), which means, as better explained by Scilla, a text that is in function of the visual demonstration («quando si discorre per mostrare, non per ispeculare», «when we talk to show, not to speculate», p. 55).

The famous frontispiece (fig. 11) confirms this primacy of the eye, as had also been emphasised in recent interpretations<sup>98</sup>. However, in the light of the quoted passages and the general sense of the work, there is no need to go too far in interpreting the eye on the boy's chest as the “eye of the intellect”. Of course, the intellect is probably evoked, but the scene is dominated by the hand gestures that, on the one hand, touch and, on the other, reveal fossils and animals directly to the eyes. Reasoning, mental processing, but always, as happens in the artistic invention of a scene from Caravaggio, with the objects of reasoning and representation directly before the eyes.

At the same time, in the light of what has emerged in the course of our analysis, this frontispiece could also be the metaphorical representation of the contrast between the comparative method, aimed at finding close similarities between fossils and real animals, and the weak and vague similarities based on the many theories of figured stones, on the other. The male figure personifies the comparative method, accomplished through careful observation and visual documentation; indeed, he holds the animals (an echinoid and a tongue-stone) with his right hand, while he uses his left to indicate the corresponding fossils that closely resemble them. Instead the female figure not

<sup>95</sup> *Vain Speculation* [2016], cit. (see note 6), [2] («a fine di spiegare con chiarezza il mio concetto»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. [see note 6], p. 33). Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter*, cit. (see note 5), p. 121.

<sup>96</sup> «questa è composizione non già di uno che faccia professione di lettere, ma sì bene di un Pittore, il quale però pretende aver'occhio a proposito per giudicare le cose, che possiamo *maneggiare* con più soda verità di coloro che sono meri professori di cieche speculazioni» (my emphasis): *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 34.

<sup>97</sup> «Questi Echini, che in carte al vivo espone l Franca *mano*, alto ingegno, *occhio* esquisito» (my emphasis): *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 30.

<sup>98</sup> From the “mind's eye”, recalled by the eye portrayed on the chest of the boy who symbolizes sense to the female figure symbolizing vain speculation: P. Rossi, in *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 18; Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 5); Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter*, cit. (see note 5), p. 120; Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), pp. 146-156. According to Carpita, the female figure seems to have no pupils and is therefore blind and frowning in her vain attempt to see.

only represents vain and verbose knowledge in general, but could also be a metaphor for generic similarities on the base of the many theories of fossils as jokes of nature; indeed, her hair is depicted as a direct continuation of the cloud and, therefore, this apparently human figure actually seems to be just a cloud which deceptively takes a woman's form. In fact, Scilla explicitly alludes to this in a text about the theories of the jokes of nature, typically attributed to those who want to see on walls «and in the clouds still [...] human figures, various animals, and infinite things»<sup>99</sup>.

### *The scientific reception of the work of an artist-scientist*

Scilla's treatise became well known in England as early as 1693-1695<sup>100</sup>; it was to influence Leibniz's *Protogaea* (1691-1693, published in print in 1749) and Benoit de Maillet's *Telliamed* (1749) and a Latin edition was prepared in the mid-eighteenth century, (Rome, 1747, reprinted in 1756 and 1759), with a number of changes, which in some cases were arbitrary<sup>101</sup>, but in others quite significant<sup>102</sup>.

Early editors and readers of Scilla's work had already realized that the work's best feature lay in the plates and in their demonstrative and comparative content. The Latin edition, first published in Rome in 1747, offers special praise for the plates, and the index is accompanied by references to illustrations appearing in texts by other authors<sup>103</sup>.

Let us take a closer look at two authors in particular who recognised and appreciated *Vain Speculation* as being the work of an artist-scientist: William Wotton and Gottfried Wilhelm von Leibniz

William Wotton, Fellow of the Royal Society, was the more acute interpreter of Scilla's work, as confirmed by his text published within the 1695-7 controversy concerning Woodward's assumed plagiarism from Scilla and others. He defended Scilla by remarking «tho Scilla be no Philosopher, yet he is a Painter, and such Men usually

99 «e nelle nuvole ancora [...] figure umane, animali varij e cose infinite»: *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 55. See also Findlen, *Agostino Scilla: A Baroque Painter*, cit. (see note 5), pp. 120-121, who, for this figure, quotes Emanuele Tesauro, *Il canocchiale aristotelico*, Turin 1654, on clouds as maximum «jokes of nature» for their restless changing form. See also Leonardo da Vinci's passages in the *Treatise on Painting* (e.g. § 66 in the edition by C. Pedretti and C. Vecce, Florence 1995).

100 Findlen, *The Specimen and the Image*, cit. (see note 5).

101 P. Rossi, in *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 20.

102 On Scilla's legacy see Rossi, *I segni del tempo*, cit. (see note 4), pp. 44-45; Id., in *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), pp. 18-20; Di Bella, *Agostino Scilla collezionista*, cit. (see note 4), p. 64 and note 25. In addition to the Latin editions quoted by Rossi, in *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), pp. 20-21 (Rome 1756, 1759 and a 1752 edition of which I have been unable to find), there is also a 1747 Roman edition «typiis Antonii de Rubeis in via Seminari Romani».

103 Scilla's treatise is accompanied by Fabio Colonna's *De glossopetris dissertatio*, another author who included illustrations, even if, as we have seen, to a more limited extent. On this edition see P. Rossi, in *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 20.

have pretty quick Eyes»<sup>104</sup>. On the other hand, Leibniz had, as we have seen, a Baconian cult for scientific knowledge from the world of empirics and thus of artists: his interest for Scilla's book is confirmation of this.

Wotton was a key-figure in the understanding and potentially the dissemination of the most important aspect of Scilla's treatise. In 1696, in the *Philosophical Transactions* of the Royal Society of London, the most important scientific academy of the time, Wotton published a rich review of the painter Agostino Scilla's treatise<sup>105</sup>. A large plate with a selection of images from Scilla's richly illustrated book accompanied his report (fig. 12). The plate included two different sets of representations: animals at the top with the corresponding fossils below. Wotton freely collected and adapted images which are found in different plates throughout Scilla's treatise and, in so doing, demonstrated his full understanding of one of the most innovative aspects of Scilla's book: the systematic and detailed visual comparisons between fossils and animals<sup>106</sup>.

In the review of the work he presented to the Royal Society, after having noticed the «verbosity» of the introductory sections and summarized its theoretical part<sup>107</sup>, Wotton is finally far more satisfied to introduce the comparative section on fossil teeth compared with those of living ones and points out: «Now he comes to particulars. He begins with the *Lapides Bufonitae*, which he proves to be the true Grinders of the *Sargus Dentex* and *Aurata* and other Fishes of that Tribe...» (p. 184), referring to the demonstrations illustrated in plate II of *Vain speculation*. But above all Wotton demonstrates that he is fully aware of the importance of Scilla's visual and comparative method, especially in the plate accompanying the extract (fig. 12), in which animal images collected from the various plates of *Vain speculation* are all concentrated in the upper part (Figures 1-7 and 9), while the lower section contains the reproductions of their corresponding fossils. The latter are always based on Scilla's plates and even presented in a more orderly fashion than their source, since Scilla does not always place animal parts and their corresponding fossils in the same plate. Thus, the shark's head, which Scilla presents at the end of the treatise (plate XXVII), and therefore far from

104 See Findlen, *The Specimen and the Image*, cit. (see note 5), p. 244. See *A Vindication of an Abstract of an Italian Book concerning Marine Bodies*, in J.A. [John Arbuthnot], *An examination of Dr. Woodward's Account of the Deluge, &c. With a Comparison between Steno's Philosophy and the Doctor's in the Case of Marine Bodies dug out of the Earth. By J.A.M.D. With a Letter to the Author Concerning an Abstract of Agostino Scilla's Book on the same Subject, Printed in the Philosophical Transactions. By W.W.F.R.S.*, London 1697, p. 66.

105 *La Vana Speculatione Disingannata Dal Senso: Lettera Risponsiva Circa i Corpi Marini, che Pe-trificati Si Trovano in Varij Luoghi Terrestri. Di Agostino Scilla Pittore Academico della Fucina, in Napoli, 1670. 4to. With short Notes, by a Fellow of the Royal Society*, London, "Philosophical Transactions", XIX, 219, February 1696, pp. 181-201. Published as anonymous but later vindicated by Wotton in Arbuthnot, *An Examination of Dr. Woodward's Account of the Deluge*, cit. (see note 104), p. 66.

106 For other aspects of Wotton's review and a full reconstruction of Scilla's complex reception in England between the end of the 17<sup>th</sup> century and the beginning of the 18<sup>th</sup> century see Findlen, *The Specimen and the Image*, cit. (see note 5), pp. 217-261.

107 «After a great deal of prefacing spent in Verbose Civilities», p. 182.

the representations of the various isolated teeth in plate I, actually opens the series of images of animals in Wotton's plate. It is possible that Wotton wanted to call attention to, or was influenced by a kind of image (the shark's head with the teeth in clear view) that had already appeared in Steno's book, and later been used by Leibniz, and which therefore had become almost canonical for this comparison between animal and fossil.

The comparative meaning of Scilla's plates was sometimes misunderstood, perhaps because the comparisons were not always orderly arranged in the painter's plates. Indeed, at least two misunderstandings are found in the use of Scilla's images by Leibniz and John Ray<sup>108</sup>.

We have seen how one of the plates in Leibniz's *Protogaea* contains a graphic method of palaeontological reconstruction through dotted lines, which is similar to Scilla's (fig. 5). It is also known that in *Protogaea* Leibniz cites with admiration the work of «a learned painter», namely Scilla (p. 75 and p. 79)<sup>109</sup>. The image in the top right of *Protogaea*'s plate VI is directly taken from *Vain speculation*'s plate VI<sup>10</sup> (fig. 4). All the images of tongue-stones contained in this plate from *Protogaea* are connected with a chapter (chapter XXXI) in which Leibniz makes a precise mention of Scilla in relation to a series of comparisons between fossils (glossopetrae or tongue stones) and animals (shark teeth), and he also quotes the comparative plate by Steno and Mercati, which is even reproduced in *Protogaea* (plate VII). Leibniz justifies the images in his plate VI as a tool to prove the morphological identity between the Maltese tongue-stones with those found in Northern Europe. It should however be noted that the original figure in Scilla's book, which in the plate in *Protogaea* is indicated with «a» (just like the other tongue-stones «melitenses», i.e. from Malta) represents animal teeth and not a fossil. As we have seen, its purpose was to show that the bulge visible in some fossil teeth or near the base of tongue-stones was due to the mutual arrangement of the teeth in the animal's jaw. Perhaps Leibniz misunderstood the original meaning of the image and included it along with the other three images of fossil tongue-stones from Malta, whose origin is unknown to me (they do not appear in Scilla's plates). Alternatively, for some reason, Leibniz was unable to clarify the true meaning of these images at the top of his plate, with Nicolaus Seeländer, the artist who was author of the plates. Indeed, they apparently show a comparison between fossil teeth (the three drawings on the left) and animal teeth (the figure on the right), in the sense developed by Scilla. The inclusion of the plate derived from Steno/Mercati, a similar comparison between fossils and animals, and the quote in the text of many comparisons between

108 John Ray (*Three physico-theological discourses*, London 1693 and 1713: plate III, p. 162 in the 1693 edition, p. 204 in the 1713 edition) reproduces a sea urchin from Scilla's plate XXII presenting it as a fossil, while in its source it was an animal found in the sea by fishermen.

109 See for example Rossi, *I segni del tempo*, cit. (see note 4), p. 44; Id., in *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6), p. 18 and Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 124.

110 See also Findlen, *Projecting Nature*, cit. (see note 2), p. 131.

fossil teeth and animals might suggest that this was Leibniz's intention. Furthermore, one of the fossil teeth from Malta (the one in the centre) has a bulge at the root, which would explain the comparison with the living specimen, as in the case of Scilla's plate. Leibniz then mentions two aspects of Scilla's work: the search for precise morphological correspondences and not vague similarities<sup>111</sup> and the making of comparisons between fossils and animals<sup>112</sup>, which are both aspects of the comparative method confirmed as being the fundamental aspect of Scilla's contribution to the history of geology. In the first case, Leibniz mentions Scilla's claim against the vagueness of the similarities invoked by advocates of the theory of figured stones and other similar theories; in the second case, he cites from the comparison made by Scilla between shark teeth and fossil tongue-stones, particularly with respect to their curvature which would have allowed their original position in the shark's mouth to be established.

#### APPENDIX

##### *The London manuscript and an unpublished passage in the printed text*

Scilla's almost certainly original manuscript (London, British Library, Add. Ms. 19934)<sup>113</sup>, includes a long and crossed-out text (ff. 99v-100r), not included in the book<sup>114</sup>. This text was, for some time, the closing text of the letter-treatise. Then at a certain point, it was decided to replace it with a new and longer text, which was printed in the book. The crossed-out text contains references to some ancient medals, a collateral argument in Scilla-Buonamico's correspondence, alongside the main debate about fossils, and can be linked to Buonamico's request for Scilla's opinion on some Greek medals<sup>115</sup>. Scilla mentions the first part of a numismatic work by Buonamico.

111 «Quibus pictorem doctum oppono, qui nuper libello edito asseveravit, multa talia ostentata sibi, sed quanto attentius aspiceres, eo longius a similitudine abfuisse»: *Gottfried Wilhelm Leibniz, Protogaea*, cit. (see note 58), p. 74.

112 «Et quemadmodum in his animalibus dentes plurimi incurvi sunt, atque introrsum versus gulam flexi, ita in Glossopetris, id est fossili dente, eadem figura apparet, ut dextra, an sinistra parte sederint, agnosci posse Scilla pictor notarit»: *Gottfried Wilhelm Leibniz, Protogaea*, cit. (see note 58), p. 78.

113 See Di Bella, *Le collezioni romane*, cit. (see note 4), p. 31, note 14; Id., *Agostino Scilla collezionista*, cit. (see note 3), fig. 1.

114 Pp. 105-107 in *La Vana Speculatione* [1996], cit. (see note 6); pp. 158 and ff. in the 1670 edition. Another passage not included in the book is on sheet 5r: «ipse cui maxima est ingenij eius acuminatos tractare [?] non nisi deliveras [?] echinos».

115 In his letter to Scilla, Buonamico asks him «del suo giudizio circa a certa sorte di medagliuicce Greche, ch'io da mille circostanze stimo esser monet degli ultimi imperatori Orientali, e qui la corrente vuole contro al senso, e la ragione, che siano assai più antiche, riferendole al terzo secolo» (*Lettera missiva del Signor Gio Francesco Buonamico Maltese Dottore di Medicina, Filosofo, e Poeta, diretta ad Agostino Scilla*

Perhaps the passage was crossed out because this quote would have revealed the identity of *Signor Dottor N.N.* or because it was different from the main argument of the letter-treatise. Corrections by an old reviewer are visible throughout the manuscript and in the cut text transcribed here<sup>116</sup>.

[f. 99v] Devo per ultimo<sup>117</sup> dimandarle perdono del tedio, che di necessità ha patito per sì lunga e sconcia lettura, e devo anche rendere infinite grazie alla sua molta umanità per avermi arricchito d'infinite erudizioni, facendomi capitare la Prima Parte del suo trattato sopra le Medaglie vanamente credute di S. Elena; e le giuro in verità che non vorrei esser nato Greco per tutto l'oro del Mondo. Poder di Dio, ella fa invettive [?] contro quei sfortunati a tal segno ch'è uno spavento, e mi bisogne [f. 100r] rebbe sfuggire le autorità de' Greci scrittori indifferentemente, se in qualche luogo ella mitigata col fare loro carezze, valendosi della loro testimonianza, non mi<sup>118</sup> persuadesse che ce ne dobbiamo<sup>119</sup> servire quando ci torna conto. Del resto ho ammirato (ma non quanto merita l'Opera, perchè non ne sono capace) la forza e l'erudizione del detto suo degno parto, ed ho con vero<sup>120</sup> compiacimento goduto di vedere, come da una materia cotanto secca, maneggiata da chi sa, si possa formare un trattato totalmente pingue di nobilissime osservazioni. Iddio Nostro Sig.re la conservi lungamente,<sup>121</sup> ch'io, mentre affettuosamente le bacio le mani, mi protesto

Di V.S. Molt'ill' aed Ecc.ma

Divotiss.mo Serviss.o  
Agostino Scilla, Pittore.

*messinese Pittore ed Accademico della Fucina detto lo Scolorito Data sotto li 28 agosto 1668 ove si tratta dell'origine delle glossopetre [...], in Opuscoli di autori siciliani, Palermo 1758-1771, XI, pp. 105-200, in part. p. 109).*

116 The many corrections to the text which are included in the book can confirm Di Bella's hypothesis that this manuscript is the direct source for the book or at least a version very close to the final and printed work; see Di Bella, *Le collezioni romane*, cit. (see note 4). According to Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700)*, cit. (see note 2), p. 158, n. 44, the corrections in the manuscript are not by Scilla but by the physician Carlo Fracassati, who we know saw the manuscript in Messina in 1670.

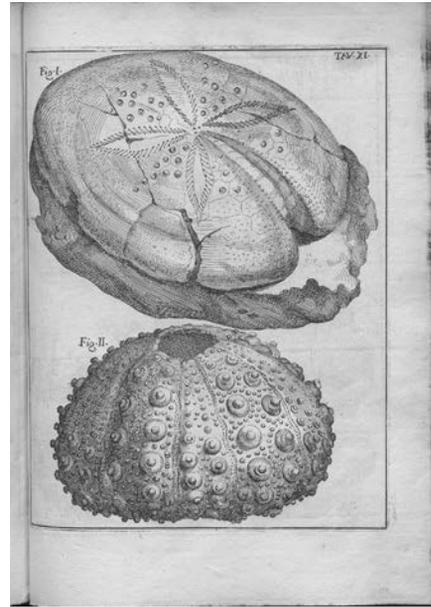
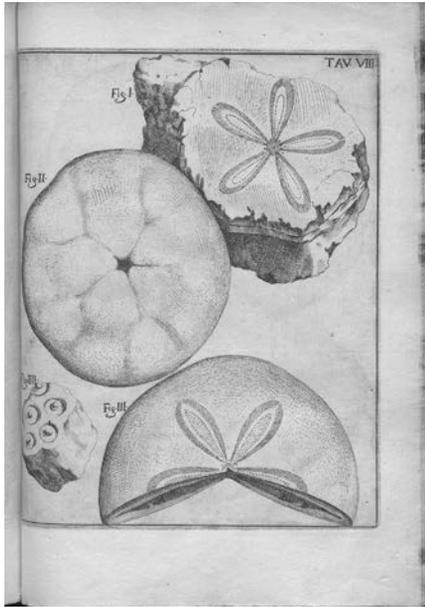
117 When Scilla decided to delete the following passage and include the new one that was finally printed, he maintained this beginning («Devo per ultimo»).

118 Deleted: «porgesse l'esempio».

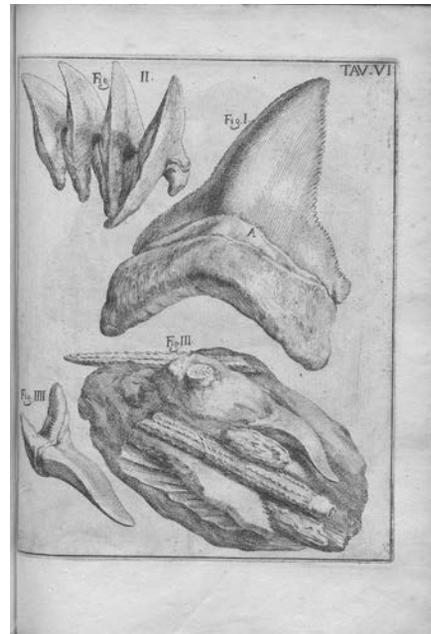
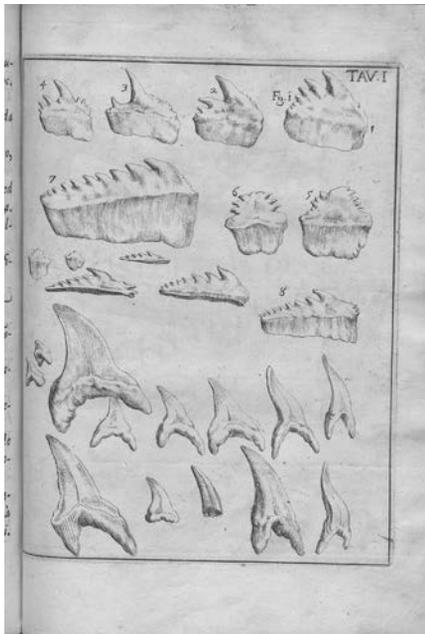
119 Deleted: «valere».

120 Deleted: «piacere».

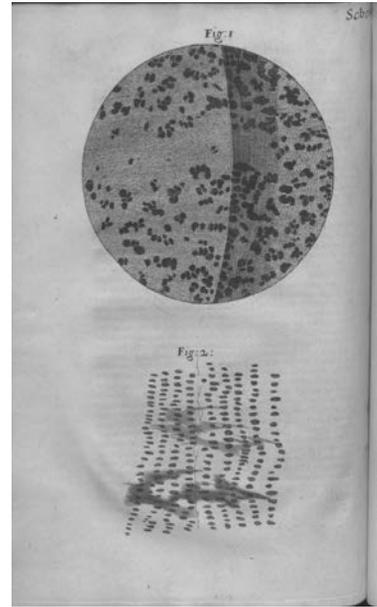
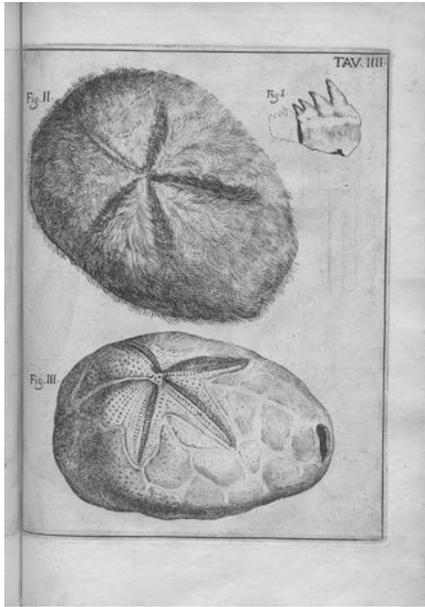
121 Deleted: «che».



1-2. Pietro Santi Bartoli (engraver), Agostino Scilla (draftsman), *Sea urchin fossils*, in Agostino Scilla, *Vain speculation undeceived by sense (La vana speculazione disingannata dal senso)*, Naples [Messina?] 1670-1671, plates VIII and XI, engravings, Zürich, ETH-Bibliothek, inv. Rar 2196



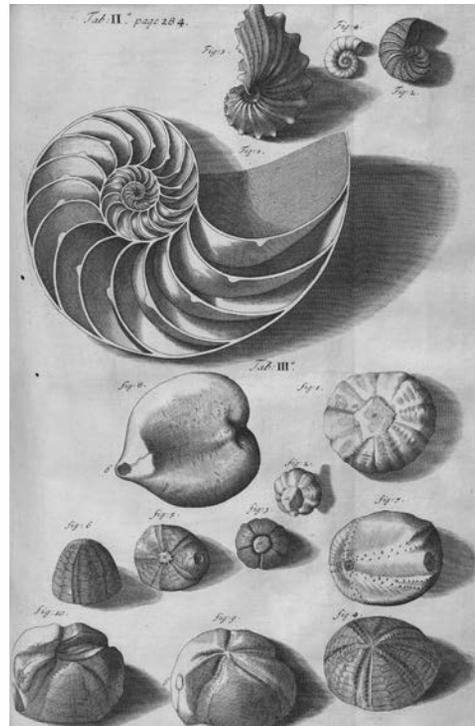
3-4. Pietro Santi Bartoli (engraver), Agostino Scilla (draftsman), *Shark teeth and fossils of shark teets*, in Agostino Scilla, *Vain speculation undeceived by sense (La vana speculazione disingannata dal senso)*, Naples [Messina?] 1670-1671, plates I and VI, engravings, Zürich, ETH-Bibliothek, inv. Rar 2196

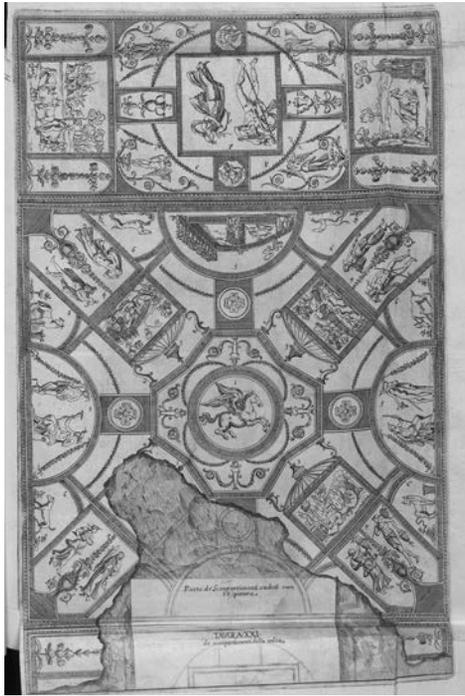


5. Pietro Santi Bartoli (engraver), Agostino Scilla (draftsman), *Fossil and two living sea urchins*, in Agostino Scilla, *Vain speculation undeceived by sense (La vana speculazione disingannata dal senso)*, Naples [Messina?] 1670-1671, plate III, engravings, Zürich, ETH-Bibliothek, inv. Rar 2196

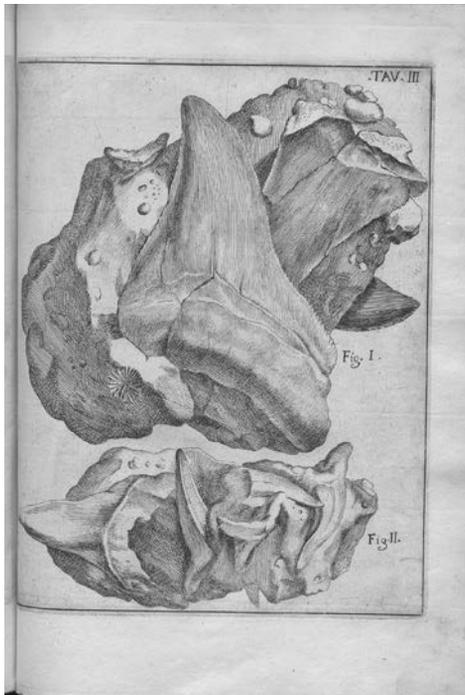
6. Robert Hooke, *Microscopic structure of fossil wood*, in Robert Hooke, *Micrographia*, London 1665, «Schem X», engraving, Zürich, ETH-Bibliothek, inv. Rar 10760

7. Robert Hooke, *Nautilus shell and fossil echinoids*, in Robert Hooke, *Posthumous works*, London 1705, plate II, engraving, Zürich, ETH-Bibliothek, inv. Rar 10429





8. Pietro Santi Bartoli, *Reconstruction with dotted lines of the missing parts of an ancient painting (at the bottom in the plate)*, in Pietro Santi Bartoli and Giovanni Pietro Bellori, *Le Pitture antiche del sepolcro de Nasonii nella via Flaminia*, Rome 1680, plate XXI, engraving, Heidelberg, Universitätsbibliothek, C 5976-8 Folio RES

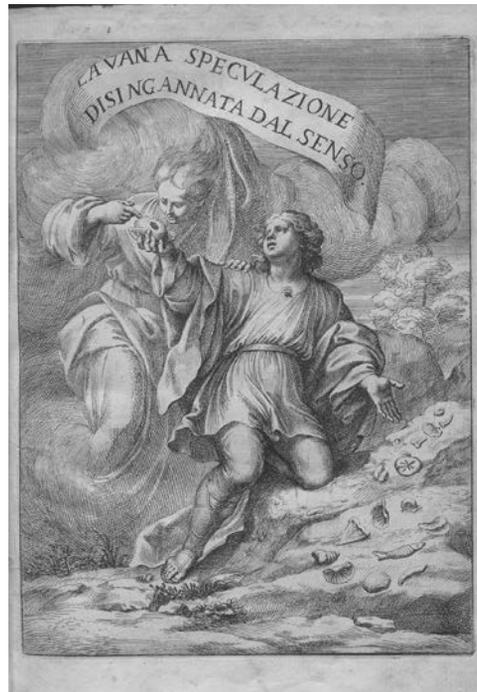


9. Pietro Santi Bartoli (engraver), Agostino Scilla (draftsman), *Fossiliferous blocks of rock*, in Agostino Scilla, *Vain speculation undeceived by sense (La vana speculazione disingannata dal senso)*, Naples [Messina?] 1670-1671, plate III, engraving, Zürich, ETH-Bibliothek, inv. Rar 2196

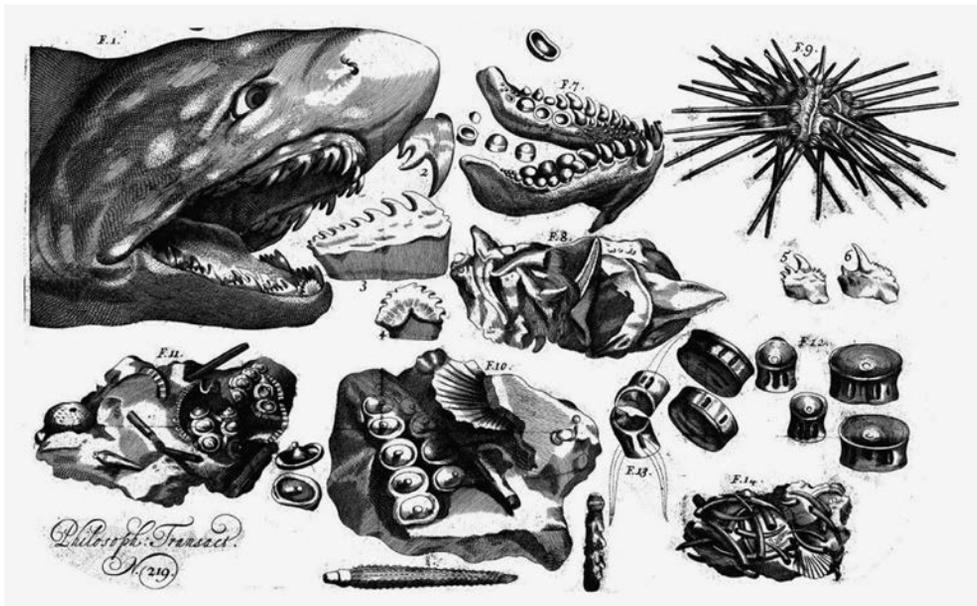
Nella pagina successiva, in basso:  
 12. The plate brings together and arranges with order figures of parts of living and fossil animals after various plates in Scilla's book, in William Wotton, *La Vana Speculatione* [...], London, "Philosophical Transactions", XIX, 219, 1696, pp. 181-201, engraving. London, Royal Society



10. Nicolas Dorigny (engraver, c. 1704-1710), Carlo Maratta (draftsman, c. 1680), *Allegory of painting, with figures in a studio with the motto "Tanto che basti"*, engraving, London, The British Museum, inv. 1874,0808.1713



11. Pietro Santi Bartoli (engraver), Agostino Scilla (draftsman), *Allegory of the 'Vain speculation undeceived by Sense'*, in Agostino Scilla, *Vain speculation undeceived by sense (La vana speculazione disingannata dal senso)*, Naples [Messina?] 1670-1671, frontispice, engraving, Zürich, ETH-Bibliothek, inv. Rar 2196





## MONUMENTI D'ARTISTA E BIOGRAFIE DIPINTE NELL'ITALIA DEL XIX SECOLO: FRA *GENIUS LOCI* E *NATION BUILDING*

Jessica Calipari

Il 6 agosto del 1844 apparve sul “Diario di Roma” una descrizione del monumento a Palladio in esecuzione nello studio dello scultore Giuseppe De Fabris e destinato al cimitero civico di Vicenza, secondo quanto era stato disposto dalle volontà testamentarie del conte Girolamo Egidio Velo (fig. 1). L'avviso era stato già pubblicato (sempre sul “Diario di Roma”) qualche mese prima, ma fu probabilmente l'intervento di Luigi Grifi, ricco di elogi per l'artista, per il committente e per il personaggio raffigurato, a richiamare l'attenzione sull'opera, e persino a indurre Gregorio XVI a recarsi nello studio dello scultore per ammirarne il lavoro<sup>1</sup>. Fu però Pietro Estense Selvatico, nel 1845, a dare avvio, recensendo la statua, a un acceso dibattito sul monumento d'artista, in un testo che ricapitola molte delle questioni che da lì a poco troveranno ampio spazio nella stampa periodica, rivelandosi cruciali nella definizione di questo genere specifico: il luogo cui destinare le sculture, l'espressione degli effigiati, gli atteggiamenti, i costumi e, non da ultimo, la loro funzione esemplare.

Numerose erano le riserve espresse dal critico sul *Palladio*. «A me increbbe sempre vedere i monumenti degli uomini insigni misti alla popolaglia di tombe dove dormono di doppia morte le inette mediocrità di tante generazioni; [...] I marmi sacrali [...] dovrebbero essere incitamento e conforto al popolo, e quindi sorgere colà dove il popolo più di frequente s'aduna nelle pubbliche vie e sulle piazze»<sup>2</sup>, osservava Selvatico in merito alla sua collocazione. Ad acuire il biasimo del recensore era, non di meno, l'incapacità dello scultore di «sollevarsi dai concetti comuni e convenzionali, e a uscire dall'oppressivo carcere dell'allegoria classica»<sup>3</sup>. Nella statua l'architetto vicentino era rappresentato come «un uomo già innanzi cogli anni, di volto impassibile, ravvolto all'eroica, non in un mantello ma in un lenzuolo [...] alla guisa di un tiranno di tragedia

1 L. Grifi, *Monumento di Palladio*, “Diario di Roma”, 63, 1844, pp. 1-2; “Diario di Roma”, 64, 1844, p. 1; *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza, li, 19 agosto 1845 colla serie di ventisette scritture del medesimo architetto in parte inedite ed ora per la prima volta unite dall'abate Antonio Magrini*, Padova, Tipografia del Seminario, 1845. Questo articolo presenta, in una forma più estesa, quanto già esposto nella relazione tenuta da chi scrive al convegno *Against Identity? Discourses of Art History and Visual Culture in Italy* (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 9-10 dicembre 2021), a cura di G. Policicchio e D. Ferri.

2 P.E. Selvatico, *Il Monumento del Palladio collocato nel pubblico cimitero di Vicenza*, “Giornale euganeo di scienze, lettere ed arti”, II, 1, 1845, pp. 623-632, in particolare p. 623.

3 Ivi, p. 624.

classica [...] Chi mai potrebbe immaginarsi che quell'uomo in positura da console antico, quell'uomo dal cui volto par bandito non solo l'entusiasmo, ma fin anche la facoltà pensante, si trovasse in uno di quei momenti ne' quali più dovea divampargli nell'animo la sacra fiamma della gloria»<sup>4</sup>. Per Selvatico il fine di ogni monumento doveva essere di destare «idee nette e precise di quanto i grandi ingegni valsero in vita, delle verità che eternarono, del giovamento in fine che ebbero per essi la patria e la società»<sup>5</sup>. La statua di Palladio non assolveva il proprio compito perché gli attributi allegorici che lo scultore gli aveva riservato – Palladio è incoronato dal genio, circondato da personificazioni e indossa abiti all'antica – vanificavano l'esatta ricostruzione storica del personaggio e l'evocazione del tempo in cui questi era vissuto. Il *Palladio* di De Fabris non piaceva a Selvatico perché l'architetto veneto risultava, nell'interpretazione data dallo scultore, distante dal suo secolo, astratto in una dimensione atemporale, in un momento storico in cui agli artisti del passato si chiedeva invece di veicolare significati legati alle vicende contemporanee.

L'intervento di Selvatico diede luogo a una discussione pubblica sull'argomento, testimoniata da un cospicuo numero di risposte, ed esprime molto bene l'importanza rivestita da queste opere nelle strategie politiche che governavano la costruzione dell'immagine simbolica delle città<sup>6</sup>. I monumenti agli artisti consentivano infatti di concretizzare una «evocazione geo-culturale» e di visualizzare l'analogia fra artista e città catalizzando due aspirazioni consentanee della vita civile, soprattutto post-unitaria: l'appartenenza alla nazione e l'apporto particolare che ciascuna città, grazie agli artisti che l'avevano abitata, aveva offerto.

Attraverso la scultura dovevano essere forniti modelli esemplari, utili a ispirare, più che il semplice esercizio formale e stilistico, un «risveglio spirituale», capace di agire sui cittadini ed indirizzarli verso la celebrazione di valori locali e nazionali. Nel monumento a Palladio mancava del tutto la caratterizzazione aneddotica, la visualizzazione di quei fatti ed episodi biografici capaci di evocare le virtù e il legame con il territorio cui il pubblico era avvezzo dopo circa un ventennio di dipinti, incisioni, raffigurazioni di vario genere e

4 Ivi, p. 629.

5 Ivi, p. 624.

6 P. Mazio, *Sopra il Monumento di Andrea Palladio operato dal cav. Giuseppe de Fabris e il suo Studio*, Roma, tip. Salviucci, 1845; G.C., *Bullettino Bibliografico*, "Rivista Europea", 2, aprile-maggio 1846, pp. 616-620; F. Granotto, *Risposta alla critica fatta dal nob. Pietro Selvatico al monumento Palladiano del cav. de Fabris*, Vicenza, coi tipi Paroni G. Tramontini, 1845; S.A., *Saggio di osservazioni sull'articolo Il monumento del Palladio del signor Pietro Selvatico, stampato nel giornale Euganeo, an. II., quad. VI 1847*, Vicenza, coi tipi Paroni G. Tramontini, 1847. Dei vari interventi e scritti che alimentarono il dibattito dà notizia F. Lampertico, *All'Accademia Olimpica di agricoltura scienze lettere ed arti: questi ricordi accademici e letterari offre Fedele Lampertico presidente*, Vicenza, Tip. Naz. Paroni, 1872, pp. 112-113. Fra tutte le repliche, la più articolata è quella di G. Defendi, *Risposta del professore ab. Giuseppe Defendi alle critiche di Pietro Selvatico intorno al monumento sepolcrale di Andrea Palladio, scolpito in marmo dal commendatore Giuseppe De Fabris*, Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1846. Già Goethe nel suo *Italienische Reise* aveva rilevato il legame evidente fra città e artista e quanto fosse «edificante vedere il Palladio dopo tanto tempo sempre citato a modello dai suoi concittadini, e venerato come la loro stella polare». J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Segrate 2016 p. 54.

opere letterarie dedicate alle vite degli artisti del passato. Era necessario quindi, che anche nei monumenti si materializzasse quella che Julius von Schlosser nel 1930 definì «äußere Biographie» (traducibile come «biografia esteriore») in un denso saggio dal titolo *Vom modernen Denkmalkultus* pubblicato nei “Vorträge der Bibliothek Warburg”<sup>7</sup>.

È quello di Schlosser il primo studio sull’argomento. In ventuno fitte pagine, l’articolo affronta un’analisi molto approfondita dei principali monumenti ai personaggi illustri realizzati dalla fine del XVIII secolo. Come il critico viennese stesso ribadisce più volte, la sua ricognizione riguardava una categoria tanto ampia quanto precisa, quella delle opere raffiguranti pensatori o uomini muniti di «spirito teorico». Lo studioso le analizzò secondo una prospettiva comparativa, ossia muovendo il suo sondaggio entro precise coordinate geografiche che includevano l’area tedesca, la Francia e l’Italia, non a caso individuate quali contesti di maggior sviluppo di questo particolare tipo di monumenti. Il saggio fornisce anche una rapida storia del genere trovandone le «fasi preliminari» in Italia a partire dal XVI secolo e il suo culmine (nonché mutazione ultima) con l’avvento della sensibilità romantica.

Questa indagine sommaria conferma ancora una volta il sospetto già espresso che si tratta di un fenomeno che ha le sue radici nel Romanticismo e, come il Romanticismo, prima in Germania, poi in Francia e infine in Italia, ha avuto il suo vero impatto nel nostro Neoromanticismo, che è andato sempre più rafforzandosi dalla seconda metà del XIX secolo. Ciò diventa immediatamente chiaro quando consideriamo il ruolo della figura dell’artista nello sviluppo generale dell’arte. Il periodo più antico, se trascuriamo alcune fasi preliminari del tardo Rinascimento (ne abbiamo già parlato), non conosceva quasi nulla del genere. [...] La prima volta che un artista appare sulla scena è probabilmente nel *Tasso* di Goethe del 1790, l’archetipo di tutti i drammi d’artista successivi; la sfumatura romantica è inconfondibile, così come la posizione di Goethe in questo movimento e al di sopra di esso. [...] Il dipinto di Ménageot sulla morte di Leonardo da Vinci (del 1781) nel castello di Amboise, luogo di sepoltura di Leonardo, va ancora più indietro, ma questo è dovuto al luogo. È l’antenato dei numerosi aneddoti di artisti dipinti, di cui menzionerò solo la scoperta del pastorello Giotto da parte di Cimabue di Zimmermann (del 1841, a Monaco), perché la vecchia favola dell’artista italiano è diventata popolare in Germania solo da poco (dal 1832) – attraverso la traduzione di Schorn e Förster di Vasari<sup>8</sup>.

7 J. von Schlosser, *Vom modernen Denkmalkultus*, “Vorträge der Bibliothek Warburg”, 6, 26-27, 1930, pp. 1-21. Traduzioni a cura dell’autrice. Fra i pochi a segnalare il saggio è A. Auf der Heyde, *Componimenti misti di storia dell’arte e d’invenzione: gli antichi maestri nella pittura e nella novellistica italiana dell’Ottocento*, in *La pittura di storia in Italia: 1785-1870; ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo 2008, pp. 133-143, in particolare nota 2.

8 Ivi, p. 12. «Die ältere Zeit kennt dergleichen, wenn wir von ein paar Vorstufen in der Spätrenaissance (es war davon die Rede) absehen, so gut wie gar nicht; es entspricht das ihrer Auffassung des “Decorum”, des “Passenden”, eines echten Begriffs der Renaissance- und klassizistischen Ästhetik, der auch ihr streng ständisch gegliedertes Lebensethos widerspiegelt. Zum erstenmal erscheint wohl in Goethes *Tasso* von 1790 ein Künstler auf

E ancora:

Alla libertà di movimento internazionale del Romanticismo si contrappone il bambino nato dal suo spirito, la moderna scultura monumentale, che, come abbiamo visto, è ambientata a livello nazionale e locale con poche eccezioni. Ma come per quest'ultima, anche per la figura dell'artista del Romanticismo è l'aneddoto della vita, la biografia esteriore (soprattutto nel genio sofferente e incompreso), molto spesso anche il vano flirt con la personalità, che indica la direzione<sup>9</sup>.

Questo studio di Schlosser, che collega i monumenti d'artista alla temperie romantica e al culto del genio, e di conseguenza alle raffigurazioni aneddotiche, alle opere letterarie diffuse per tutto il XIX secolo e ai processi di *Nation Building*, è stato del tutto trascurato dagli studi. Ebbe un seguito solo un cinquantennio più tardi, quando Francis Haskell pubblicò il celebre saggio *The Old Masters in Nineteenth-century French Painting*. Qui per la prima volta le biografie dipinte vengono inquadrare come un vero e proprio sottogenere della pittura. Secondo lo studioso inglese i fatti biografici raffigurati nei dipinti presenti nei *Salons* parigini (che erano il campo eletto per condurre l'indagine) si ponevano in un rapporto analogico col presente ottocentesco offrendo un paradigma di riferimento e agendo sul rimodellamento della coscienza artistica allora in corso. Nelle composizioni aneddotiche – sostiene Haskell – erano condensati molti contenuti individuali o più in generale inerenti il campo storico-artistico ottocentesco e fra questi la *causa movens* già individuata da Schlosser, ovvero la trasmissione di valori nazionali o locali attraverso la materializzazione dell'artista eletto a simbolo<sup>10</sup>.

Qualche anno più tardi, Sandra Pinto, in occasione di una mostra epocale per gli studi sulla cultura figurativa dell'Ottocento, *Romanticismo storico*, realizzava il primo

der Bühne, das Urbild aller späteren Künstlerdramen; die romantische Färbung ist unverkennbar, wie es Goethes Stellung in und über dieser Bewegung zukommt. Daß Liszt später aus dem Geist der Neuromantik heraus den Stoff in seinem symphonischen Charaktergemälde auszulegen versucht hat, braucht nur gerade erwähnt zu werden. [...] Noch etwas weiter zurück liegt, allerdings durch die Örtlichkeit bedingt, Ménageots Gemälde mit dem Tod des Lionardo da Vinci (von 1781) im Schloß von Amboise, Leonardos Begräbnisstätte. Es ist der Ahne der zahlreichen gemalten Künstleranekdoten, von denen ich nur etwa Zimmermanns Entdeckung des Schäferknaben Giotto durch Cimabue (von 1841, in München) anführen will, weil die alte italienische Künstlerfabel in Deutschland gerade erst (seit 1832) – durch Schorns und Försters Vasariübersetzung – populär geworden, hier eindringt».

9 Ivi, p. 13. «Der internationalen Freizügigkeit der Romantik steht aber doch das aus ihrem Geiste geborene Kind, die moderne Denkmalplastik gegenüber, die, wie wir gesehen haben, mit wenigen Ausnahmen national und lokal eingestellt ist. Aber wie für diese ist auch für die Künstlerfigur der Romantik die Lebensanekdotik, die äußere Biographie (vor allem auch im leidenden und verkannten Genie), recht häufig auch das eitle Kokettieren mit der Persönlichkeit, was die Richtung angibt. Wir müssen also, zum letzten Teil unserer Betrachtungen übergehend, uns nun fragen, was die *causa movens* dieses ganzen Phänomens ist, das uns erst seit dem Schlusse der alten Zeit, seit jener scharfen Zäsur, die die [sic] französische Revolution vor allem angebracht hat, immer auffälliger entgegentritt. Denn daß es sich um ein gründlich geändertes Ethos und Pathos allgemeiner Welt- und Lebensauffassung handelt, ist klar».

10 F. Haskell, *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting*, "The Art Quarterly", 34, 1, 1971, pp. 55-85.

studio sistematico sul successo del genere biografico entro i confini peninsulari. La sua rassegna indagava questa produzione nell'ottica della celebrazione patria (esigenza legata alla natura stessa dell'esposizione, volta a celebrare il centenario del letterato e patriota Francesco Domenico Guerrazzi), includendo anche la scultura (il *Giotto fanciullo* di Amalia Dupré, ad esempio). Scorrendo le pagine della decima sezione del catalogo della mostra, dedicata agli uomini illustri ma dominata dalla presenza degli artisti, emerge il significato politico di molte delle opere d'arte raffiguranti i maestri del passato. In esse – più operative in senso civico che in altre nazioni – conversero significati identitari che insistevano sulla «sovrapposizione fra topografia e biografia», dando corpo a un meccanismo utile a plasmare, ma anche a riscattare, l'immagine della nazione<sup>11</sup>.

L'istanza nazionalista di questa produzione pittorica diventa ineludibile non appena si estende l'indagine condotta nel catalogo *Romanticismo storico*, che s'interrompe al 1871 e prende in esame soprattutto l'area centro-settentrionale dell'Italia. Varcare il limite cronologico e geografico adottato da Pinto consente, ritengo, di comprendere meglio le dinamiche che hanno sostenuto nell'arco di circa un secolo il culto per le vite degli artisti del passato. La celebrazione della loro «äußere Biographie» ha favorito e alimentato un fenomeno di rispecchiamento geo-culturale che si è declinato nella realizzazione di una moltitudine (ancora non sufficientemente indagata) di opere dedicate agli *Old Masters*. Diffuse prima nelle sale delle esposizioni e negli ambienti artistici – negli atelier ma anche nelle case di artisti o committenti – queste conquistarono più tardi anche gli spazi istituzionali e da ultimo le aree pubbliche delle città assumendo la forma di monumenti di piazza.

In questo contributo si intende riflettere sul significato di questi «artefatti culturali» e sul loro rapporto con le biografie dipinte, che quasi sempre li anticipano, restituendo (specie quando legati alla dimensione geografica) storie dell'arte egemoniche o alternative. Nei decenni in cui si costruiva l'identità della nazione, infatti, questi dipinti e monumenti servirono a modellare il presente a partire dal passato che veniva messo in scena. Frutto di dinamiche che alimentarono a lungo i programmi commemorativi dell'Italia «festaiola» intenta ad erigere «monumenti e lapidi», queste opere finirono per essere viste come un intralcio alla promozione di studi attendibili e scevri da contaminazioni romantiche, monumenti questi ultimi più autentici e durevoli, i quali, per usare le parole di Adolfo Venturi, avrebbero onorato «più del cittadino l'artista»<sup>12</sup>.

11 *Romanticismo storico: celebrazioni per il Centenario di Francesco Domenico Guerrazzi*, catalogo della mostra (Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973-febbraio 1974) a cura di S. Pinto, P. Barocchi, F. Nicolodi, Firenze 1974. pp. 92 e ss. Proprio muovendo dalla selezione di artisti presenti nel catalogo curata da Sandra Pinto ha preso forma la mia tesi di laurea magistrale dedicata alla diffusione del genere aneddotico in Italia e corredata da un repertorio iconografico di oltre quattrocento opere: J. Calipari, *Gli antichi maestri e il Romanticismo storico. Storia e mito nelle biografie illustrate*, Università della Calabria, relatrice G. Capitelli, a.a. 2010-2011.

12 A. Venturi, *Per la storia dell'arte*, "Rivista storica italiana", IV, 1887, pp. 229-250, in particolare pp. 229-230. Già in Auf der Heyde, *Componimenti misti di storia dell'arte e d'invenzione*, cit. (vedi nota 7). Cfr. anche A.L. Tota, *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, Milano 2001.

## Precedenti e prototipi

Contrariamente a quanto si può immaginare, per via della sua vocazione sovranazionale e del suo status politico, la città che per prima ospita iniziative volte alla celebrazione degli artisti del passato, tanto in senso patrio che universale, è Roma. Già altrove mi sono soffermata sull'incisione tratta da un disegno di Giuseppe Cades destinata a principiare e illustrare una serie dedicata a *Le glorie della pittura* e pubblicata appena un anno dopo il dipinto realizzato da Ménageot raffigurante *La morte di Leonardo da Vinci*, l'opera che per Schlosser e Haskell dà principio al genere delle biografie dipinte<sup>13</sup>.

*La morte di Leonardo da Vinci* di Cades è una composizione che colpisce per la manifesta connotazione nazionale, dichiarata e ribadita su ampia scala in anni precoci, quando l'utilizzo del termine è ancora improprio, e probabilmente legata più che a questioni puramente politiche alla volontà di rilanciare e visualizzare il primato dell'arte italiana oramai messo in discussione<sup>14</sup>. Va poi notato come l'incisione di Cades sia frutto di un clima che trovava la sua controparte scolpita in uno dei luoghi più emblematici della città eterna. Uno dei primi spazi in cui si realizza il culto del genio artistico in forme scultoree è infatti il famedio che si allestisce e si espande nel Pantheon sotto gli auspici della Congregazione dei Virtuosi a partire dalla fine degli anni Settanta del Settecento e in particolare dal 1809. Durante il governo napoleonico di quella che era diventata la seconda città dell'Impero francese, Canova, in testa all'istituzione, si fa promotore del progressivo incremento nella chiesa di busti ed erme rappresentanti per la maggior parte artisti, rafforzandone la facies (com'è noto già sancita in precedenza) di sacrario del genio artistico<sup>15</sup>.

13 M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades (1750-1799) et la Rome de son temps*, Paris 1992, pp. 263-264. S. Rolfi Özvald, «Agli Amatori delle belle arti Gli autori». *Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma 2012, pp. 227-236 (sull'incisione di Cades in particolare pp. 227-229) e appendice II. 4, pp. 289-290; J. Calipari, *Il racconto biografico nella stampa illustrata romana della prima metà dell'Ottocento*, in *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, a cura di I. Miarelli Mariani, T. Casola, V. Fraticelli, V. Lisanti, L. Palombaro, Roma 2022, pp. 107-115.

14 Il soggetto, già ribadito dal titolo *Leonardo da Vinci moribondo tra le braccia del Re di Francia*, era ulteriormente esplicito dalla didascalia: «Fansi spettatori, ritratti dai loro originali, il primo in apparenza più prossimo al Re, Francesco Salviati, il secondo Andrea del Sarto, il terzo l'Abate Primaticcio, il quarto Rosso Fiorentino, il quinto Benvenuto Cellini: celebri artisti Italiani, che in varj tempi fiorirono in corte di quel gran Mecenate delle belle arti».

15 V. Martinelli, C. Pietrangeli, *La Protomoteca Capitolina*, Roma 1955; S. Pasquali, *Roma, 1520-1820: dal Pantheon degli artisti al Pantheon degli uomini illustri*, in ΤΟΠΙΟΣ e Progetto. *L'Attesa*, a cura di M. Manieri Elia, Roma 2003, pp. 29-46. Contestualmente numerosi furono anche i Pantheon dipinti, anche questi spesso posti a decorare istituzioni accademiche o museali. Cfr. T. Kerstin, *Les panthéons d'artistes: Delaroche et Cornelius*, in *Le culte des grands hommes. 1750-1850*, a cura di T.W. Gaehtgens e G. Wedekind, Paris 2009, pp. 371-408; S. Bann, *Paul Delaroche à l'hémicycle des beaux-arts: l'histoire de l'art et l'autorité de la peinture*, "Revue de l'art", 146, 2004, pp. 21-34. Architetture destinate a ospitare cicli scolpiti e dipinti sugli artisti del passato furono anche le case e gli atelier degli artisti, come la villa di Cincinnato Baruzzi, o gli studi di Pompeo Marchesi, sia quello di San Primo, che lo spettacolare atelier (che fungeva anche da abitazione e accademia) nei Giardini Pubblici di Milano. Cfr. S. Muzzi, *Protomoteca Felsinea a Colle Astreo*, "L'Iride. Albo Felsineo", 1854, pp. 77-159; F. Valli, *Lo studio di Pompeo Marchesi: il luogo*, in *La città di Brera. Due secoli*

Pur non essendo il Pantheon un luogo pubblico nel senso civico del termine, l'iniziativa è particolarmente significativa e fa da precedente a molte successive: penso ad altri fatedi, la cui progettazione e realizzazione accomunò diverse istituzioni e accademie degli stati preunitari: dall'Accademia di Venezia a quella braidense, al padovano Prato della Valle (con le sculture dedicate a Mantegna e Canova, unica celebrità vivente a essere inclusa)<sup>16</sup>.

Fra le esperienze precoci di celebrazione degli artisti, particolarmente significativo è il caso di Pistoia, sia per il civismo che si ravvisa nei due Pantheon allestiti fra gli anni Venti e gli anni Quaranta dell'Ottocento, che per la parte assegnata agli artisti. Il primo è connesso alla Società dei Parentali e alle sue adunanze, volte a celebrare «i Grandi Italiani di qualunque luogo», che si tenevano al cospetto del busto raffigurante di volta in volta il personaggio celebrato<sup>17</sup>. È in questo contesto che fu concepito l'ambizioso progetto di collocare in piazza San Francesco, allora intitolata a Napoleone, un secondo Pantheon, realizzato poi molto più tardi e decisamente ridimensionato, dedicato agli uomini illustri, con una selezione di personalità fra cui comparivano Michelangelo e Raffaello.

Dal medesimo ambiente mossero le commissioni che trasformarono villa Puccini a Scornio in un santuario consacrato alle glorie patrie. A queste, già celebrate nel percorso del giardino con erme, statue ed epigrafi dettate da letterati eminenti e intrise di sentimenti identitari, Niccolò Puccini volle dedicare un Pantheon subito elogiato dalla stampa periodica che ne commentò «la bella architettura e ricchezza d'ornati pregevole [...] che la munificenza e il patrio amore di un privato innalzarono al culto dei grandi uomini italiani» osservando come i simulacri, «ricordandone la vita, gli scritti, le opere», presentassero «compendiata la storia nazionale»<sup>18</sup>.

L'impresa comprendeva le effigi di Michelangelo, di Raffaello e di Canova, secondo un disegno pedagogico che considerava le arti come «fattori dell'incivilimento», che «insegnano come l'uomo ben operando si eterna». Questo programma trovò ulteriore compimento poco dopo nell'atrio detto «delle Muse», nel quale dal 1840 furono

*di scultura*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Sala Napoleonica e Biblioteca dell'Accademia di Brera, 13 giugno-23 luglio 1995), a cura di G.M. Accame e C. Cerritelli, Milano 1995, pp. 46-49.

16 E. Sala, *L'erma di Leonardo da Vinci di Pompeo Marchesi*, in *L'Accademia di Brera e Leonardo da Vinci: eredità storica e persistenze contemporanee*, catalogo della mostra (Milano, Accademia di Brera, 2020), a cura di P. Salvi, Milano 2020, pp. 111-115; F. Magani, *Il «Panteon veneto»*, Venezia 1997.

17 Già dall'ultimo lustro del Settecento a Pistoia un gruppo di intellettuali e insegnanti del Liceo Forteguerra istituì gli Onori Parentali ai Grandi Italiani che, richiamando le antiche celebrazioni romane, intendevano (attraverso la lettura e l'interpretazione degli autori classici) arricchire e approfondire lo studio della lingua italiana, argomento centrale della nazione erigenda. L'iniziativa, forte di un certo successo, venne istituzionalizzata alla fine del 1821 con la fondazione della Società dei Parentali. L. Dominici, «*Che Italia sia pure una volta sul serio*». *Il sogno di Niccolò Puccini nel giardino di Scornio*, in *Monumenti del Giardino Puccini*, a cura di C. Sisi, Firenze 2010, pp.109-149.

18 Commissionata nel 1827 all'architetto pisano Alessandro Gherardesca la struttura era inizialmente destinata a divenire sede della «scuola di mutuo insegnamento». Dominici, «*Che Italia sia pure una volta sul serio*», cit. (vedi nota 17).

affrescati da diversi artisti episodi della vita di Buonarroti, Cellini e Andrea del Sarto, rispondendo a un piano che faceva qui eccezione per il solo Raffaello, la cui celebrazione rappresentava l'unica deroga a una geografia artistica tutta toscano-centrica. Quanto a Michelangelo, raffigurato da Giuseppe Bezzuoli nell'atto di disegnare a carbone presso la villa natale a Settignano (fig. 2), questi avrebbe dovuto comparire già nella serie di dipinti «rappresentanti fatti italiani» realizzata sempre nella residenza suburbana di Niccolò Puccini a partire dal 1837. I soggetti, commissionati direttamente da Puccini a Bezzuoli e ad altre giovani promesse di allora, previa discussione per via epistolare con letterati eminenti del tempo come Giovanni Battista Niccolini e Guerrazzi, dovevano rappresentare episodi dei secoli passati incentrati sull'«esecuzione della tirannide». In quell'occasione fu Guerrazzi a suggerire quale soggetto *Michelangelo nel Camposanto di Sant'Egidio che in pro della patria si sottopone al sacrificio della sua fama*<sup>19</sup>, episodio al quale ne venne poi preferito un secondo, sempre dalla biografia di Buonarroti (guerrazziano peraltro proposto questa volta da Niccolini): il *Michelangelo rifiuta di riedificare la fortezza in difesa di Firenze*, un soggetto anche questo abbandonato, probabilmente, come già suggerito, per via delle repliche di Johannes Gaye al romanzo di Guerrazzi<sup>20</sup>.

Nonostante le polemiche che si scatenarono attorno a questa vicenda, durante il decennio di preparazione furono proprio gli aneddoti riguardanti l'implicazione di Michelangelo nei fatti politici a essere prediletti da moltissimi artisti, anche lontano da Firenze, trovando tuttavia in Toscana un'amplissima ricezione e persino negli ambienti d'avanguardia. Negli anni in cui il Caffè Michelangelo fu il quartiere generale di artisti e oriundi accomunati da problemi inerenti questioni di unità oltre che politica linguistica, a fare da stendardo agli ideali risorgimentali fu posto il *Michelangelo alle fortificazioni di San Miniato*, dipinto da Giuseppe Moricci<sup>21</sup>.

19 *Cultura dell'Ottocento a Pistoia: la collezione Puccini*, Firenze 1977 (Catalogo del Museo Civico, 1); P. Luciani, *Le committenze di Niccolò Puccini*, in *Monumenti del Giardino Puccini*, cit. (vedi nota 17), pp. 239-247, in particolare p. 241; L. Dominici, «E l'ossa fremono amor di patria». *L'omaggio di Pistoia ai grandi padri della patria: Dante e gli altri*, in *I busti ritrovati. Una galleria di uomini illustri a Pistoia*, catalogo della mostra (Pistoia, Villa di Scornio, 18 febbraio-2 aprile 2017), a cura di P. Cappellini e L. Dominici, Pistoia 2017, pp. 13-31.

20 E. Marconi, *Giuseppe Bezzuoli, Niccolò Puccini e la pittura di storia*, in *Monumenti del Giardino Puccini*, cit. (vedi nota 17), pp. 249-279, in particolare p. 254; Auf der Heyde, *Componimenti misti di storia dell'arte e d'invenzione*, cit. (vedi nota 7).

21 Sulle pareti della saletta del Caffè Michelangelo in cui si riunivano abitualmente gli artisti «Di Gaetano Bianchi campeggiava un grande ritratto di Michelangiolo; di Nicola Sanesi, due quadri allegorici; di Fernando Buonamici, i *Promessi sposi*; di Alessandro Lanfredini, ancora un *Renzo e una Lucia*; di Giuseppe Moricci, un *Michelangiolo alle fortificazioni di San Miniato*; di Carlo Ademollo, una *Disfida di Barletta*; di Stefano Ussi, *Soldati all'assalto di una fortezza medioevale*. Anche Giovanni Fattori, quando giunse, tardi, al Caffè, vi lasciò un *Trovatore*»; P. Bargellini, *Caffè Michelangiolo*, Firenze 1944. Cfr. anche T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo (1848-1866). Ricordi illustrati da 48 caricature tolte dai vecchi originali del tempo*, Firenze, stabilimento G. Civelli, 1893; E. Spalletti, *Gli anni del Caffè del Michelangelo (1848-1861)*, Roma 1985.

La parabola di Michelangelo quale eroe risorgimentale avrà dunque a Firenze lunga vita concludendosi a Unità fatta sulle volte degli ambienti della Meridiana di Palazzo Pitti risistemata dai Savoia, dove un affresco raffigurante *Michelangelo sovrintende ai lavori di fortificazione delle mura di Firenze* fu realizzato da Annibale Gatti nel 1861<sup>22</sup> (fig. 3).

La città medicea, inoltre, già detentrica di antichi primati in tal senso, grazie a precoci ed esemplari imprese monumentali si confermò quale ambiente particolarmente propizio alle pubbliche onorificenze tributate alle glorie artistiche del passato. Filippo Brunelleschi e Arnolfo di Cambio furono i primi artisti cui vennero dedicati singoli monumenti in spazi pubblici, sebbene fossero opere ancora di transizione, prototipi rispetto al monumento libero, in quanto simbolicamente e strutturalmente legate all'agglomerato di edifici che assieme a Santa Maria del Fiore, al Battistero e al Campanile definiscono lo spazio di piazza Duomo (fig. 4).

Disposti nelle nicchie del Palazzo dei Canonici il 21 giugno 1830, i «colossi», commissionati nel 1827 a Luigi Pampaloni, furono accolti con entusiasmo da tutta la cittadinanza come riporta Melchiorre Missirini:

Venne finalmente il giorno della loro Inaugurazione, e fu quello veramente un trionfo dell'artista. Gran parte di Firenze convenne ad ammirarle con gran plauso, e ognuno giudicò che le insigni sculture, non solo aveano in sé i meriti rilevati dai maestri, ma crescevano di pregio anche per quelli; che erano adattate al cielo e all'area ove erano collocate, vedendosi che l'Autore ne avea giustamente indovinate le proporzioni. Quel momento segnò il grado d'altezza in che nella statuaria era giunta la Toscana ai tempi nostri<sup>23</sup>.

A suffragare la particolare inclinazione di artisti e intellettuali toscani per questo genere di iniziative fu, dal 1836, l'aggiunta nel loggiato degli Uffizi di ventotto statue di illustri toscani. Il tipografo ed editore Enrico Batelli fu anima dell'impresa; egli intendeva rappresentare «la floridezza intellettuale» della «felice Toscana»<sup>24</sup> attraverso la galleria di uomini insigni. La selezione, com'è noto, non incluse solo artisti ma fu decisamente dominata dalla loro presenza. Fu un'impresa che si protrasse a lungo, sulla quale si concentrarono gli sguardi di molti intellettuali avvertiti, come Pietro Estense Selvatico, particolarmente attento, come già osservato, alla restituzione in forma figurata del passato artistico dei vari centri preunitari. In questa occasione, si scagliò sulla

22 L'affresco fu realizzato su una lunetta della Galleria degli Appartamenti Reali della Villa Meridiana di Palazzo Pitti. Cfr. S. Pinto, in *Romanticismo storico*, cit. (vedi nota 11), p. 373.

23 G. Melchiorri, *Filippo Brunelleschi e Arnolfo di Lapo. Di Luigi Pampaloni*, «Ape italiana delle Belle Arti», 2, 1840, pp. 29-30, tav. 18; M. Missirini, *Memorie sulla vita e sui lavori dell'insigne scultore fiorentino Luigi Pampaloni*, Firenze, Tipografia Adriano Salani, 1882, pp. 16-17.

24 S. Iacopozzi, *Le statue degli «illustri Toscani» nel loggiato degli Uffizi*, Firenze 2000, p. 29; M. Scudieri, *Gli uomini illustri del Loggiato degli Uffizi: storia e restauro*, Firenze 2001.

scultura realizzata da Giovanni Dupré rappresentante Giotto, la quale, a suo dire, era più vicina al «popolano burlone» che «urtava nei maiali di Mercato vecchio» offerto dai novellieri, che al «sommo pensatore», «padre della pittura italiana»<sup>25</sup> (fig. 5). Per il marchese le vite (e i simulacri) degli artisti dovevano servire da modelli pedagogici capaci di sostenere una meditazione sulla funzione e lo status del mestiere artistico, deviando quindi dall'interpretazione realistica perseguita da Dupré.

E, se una volta sopiti gli ideali risorgimentali e la temperie romantica, le statue del loggiato suscitarono i fastidi di critici e intellettuali impegnati in riflessioni ben diverse da quelli che assillavano Selvatico, ancora negli anni che conducono all'Unità queste rivestirono una funzione ideologicamente attiva. Quanto mai significativo in tal senso appare il dipinto del pittore garibaldino Eugenio Agneni. Quasi «profezia» della liberazione della Toscana del 1859, nell'opera il legame fra celebrazione dei singoli artisti e istanze collettive si concretizza in maniera fantasiosa – *Reve d'un exilè* è il titolo con cui è esposta al Salon del 1857 – ma anche didascalica: le statue degli Uffizi, Dante e Leonardo in testa, animate da passioni risorgimentali, guidano la rivolta popolare contro lo straniero<sup>26</sup>.

### *Mitopoiesi dipinte e scolpite*

Quanto a Leonardo, il suo culto (che, come si è visto, re-inaugura il genere alla fine del XVIII secolo), pure officiato, a Firenze fu messo in ombra da quello tributato ad altri artisti dalle vite più strettamente incardinate al *genius loci*. La rievocazione romantica della biografia di Leonardo toccò, d'altra parte, il suo vertice in Lombardia e nello specifico a Milano, dove l'esperienza dell'artista alla corte di Ludovico il Moro fu ritenuta cruciale per la successiva caratterizzazione e definizione dell'arte regionale, divenendo soggetto di una serie di dipinti biografici<sup>27</sup>. Fu Giuseppe Bossi a promuovere la riscoperta dell'artista. Questi procedette, a partire dal primo decennio del XIX secolo,

25 P. Selvatico, *Della società promotrice di belle arti in Firenze nell'ottobre del 1845. Al conte Giovanni Cittadella*, "Giornale Euganeo", II, 1845, pp. 511-520, in particolare p. 518. Già in Auf der Heyde, *Componimenti misti di storia dell'arte e d'invenzione*, cit. (vedi nota 7), p. 24.

26 Basti a conferma di ciò la modalità d'ingresso nel 1862, un anno prima della sua apertura, nell'allora Museo Civico di Torino. Il dipinto fu infatti donato assieme ad altre opere a tema patriottico (*La sentinella garibaldina*, *Addio al Coscritto* di Gerolamo Induno e, nel 1865, *Michelangelo e Ferruccio* di Guglielmo de Sanctis). Cfr. R. Maggio Serra, in *Garibaldi. Arte e Storia*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Palazzo di Venezia-Museo del Risorgimento, 23 giugno-31 dicembre 1982), Firenze 1982, pp. 56-57, n. 2.1.9.

27 Cfr. R.P. Ciardi, *Leonardo illustrato: genio e morigeratezza*, in *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Vinci, Palazzina Uzielli, 28 giugno-28 settembre 1997), a cura di R.P. Ciardi e C. Sisi, Firenze 1997, pp. 17-60; nello stesso volume G. Damiani, *La biografia illustrata*, pp. 109-118; il culto di Leonardo nell'ambito del contesto milanese accademico è stato oggetto di una mostra tenutasi presso l'Accademia di Brera in occasione del cinquantenario della morte dell'artista: *L'Accademia di Brera e Leonardo da Vinci*, cit. (vedi nota 16).

a un'attenta riscoperta scientifica e materiale del lascito vinciano a Milano attraverso una serie di studi incentrati sul *Cenacolo*, i cui principi furono poi riversati nel suo magistero pratico e teorico e nelle sue opere<sup>28</sup>. Oggetto anche delle lezioni di Bossi, come testimoniano gli appunti di uno dei suoi ultimi allievi, gli episodi meneghini della biografia di Leonardo furono riprodotti sulle quattro sovrapposte della cosiddetta «Sala d'angolo» di villa Melzi, cui devono ricondursi (come ha evidenziato di recente Chiara Nenci) due disegni contenuti sul recto e sul verso di un foglio dell'*Album Borromeo*. Vi si distingue Leonardo intento a dare precetti sul disegno dal vero in uno studio abitato da allievi e musicisti. Sul verso l'artista istruisce affettuosamente Francesco Melzi intento anch'egli a disegnare da un modello nudo. Si tratta di idee preliminari che approdano con varie modifiche a una versione finale in cui resta invece ferma, accentuandosi, l'idea dell'insegnamento, del rapporto (affettivo e didattico) di Leonardo con i propri allievi (certo sostenuta anche dalla destinazione, essendo il proprietario della residenza erede di Francesco Melzi)<sup>29</sup>.

Nella moltitudine di opere successive, la biografia milanese di da Vinci diviene oggetto di un'attenta ricostruzione da parte di artisti lombardi che svilupparono varie linee interpretative del genio di Leonardo (artista, ingegnere, scienziato, cortigiano). Tuttavia, l'indirizzo che più degli altri trovò spazio nella raffigurazioni è quello già espresso nelle composizioni bossiane. L'istanza didattica è ripresa ad esempio nell'affresco realizzato nel 1852 da Raffaello Casnedi nel portico di Brera (fig. 6). La scena rappresentata, *La scuola di Leonardo da Vinci*, esplicito riferimento alla misteriosa «Accademia Leonarda Vinci», è un omaggio, oltre che a Leonardo, a quel gruppo di discepoli che frequentarono la sua bottega milanese. Questi vi sono raffigurati mentre seguono attentissimi la spiegazione sul canone della proporzione tramite il confronto con un modello nudo, evidentissimo richiamo alla routine accademica ottocentesca che tinge di contemporaneità la rievocazione del passato. Anche Giuseppe Bertini, poco più tardi, immaginò una scena leonardesca sempre dettata dalla volontà di visualizzare il contributo di Leonardo all'arte lombarda, come suggerisce già Giulio Carotti nel 1899. In un articolo dedicato al pittore da poco scomparso, Carotti distingue «fra quadro veramente storico» e «composizione di aneddoto storico», affrontando una questione spinosissima, che costituì un terreno di battaglia per tutto il secolo<sup>30</sup>. Secondo Carotti

28 Mi riferisco alle *Memorie* riguardanti gli insegnamenti di Bossi conservate negli appunti di Girolamo Calvi il quale partecipò alle ultime lezioni del pittore. Interessa in particolare il capitolo conclusivo dedicato alla «biografia illustrata di Leonardo». In C. Nenci, *Precise nozioni sparse di moltissime dottrine: Giuseppe Bossi e Leonardo*, in *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, cit. (vedi nota 16), pp. 117-127.

29 Nella versione finale il Bacco del *recto* si trasforma in una figura maschile che richiama il *San Giovannino* del Louvre, mentre il disegno del verso si trasforma in un *Leonardo che insegna lo studio delle pieghe al giovane Melzi*. Gli altri due episodi raffigurano una *Morte di Leonardo assistito da Melzi in piedi* e *Melzi, accanto al busto di Leonardo, detta le memorie del maestro*; F. Mazzocca, *Villa Melzi, in Milano neoclassica*, a cura di F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, Milano 2001, pp. 363-366.

30 G. Carotti, *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, "Emporium", 9, 51, 1899, pp. 163-194, in

l'interesse del dipinto risiedeva nella «testa della giovane duchessa copiata dal ritratto di una sposina lombarda del De Predis» che al tempo di Bertini era ritenuta l'effigie di Beatrice d'Este realizzata da Leonardo. Anche la figura del duca e la testa di una delle due dame erano tratte da opere ritenute di Boltraffio.

Mutato il registro del quadro di storia – come ribadisce d'altronde Carotti – la ricostruzione di Bertini si declina in un'attenta ricomposizione filologica della ritrattistica locale costituita dalle testimonianze visive di Leonardo e della sua scuola. Si tratta di un processo cui Bertini sottopose anche altre glorie lombarde. Il dipinto rappresentante *Bambaia, nel suo studio, intento a scolpire la statua tombale di Gaston de Foix*, come evidenzia Carotti, fu «condotto colle stesse preoccupazioni»<sup>31</sup> (fig. 7).

La riscoperta dello scultore si deve sempre a Giuseppe Bossi, il quale, terminata la redazione del *Cenacolo*, si dedicò, come registrato anche nella corrispondenza con Canova, alla stesura de *La descrizione del monumento funebre di Gastone de Foix scolpito da Agostino Busti detto il Bambaia*. Letta all'Accademia di Belle Arti di Milano in tre sedute tra il gennaio e l'aprile del 1814, il testo (rimasto inedito fino al 1852), dopo la morte di Bossi (1815), era parzialmente confluito nella *Storia della scultura* di Cicognara. Fu pertanto quest'opera, edita per la prima volta a Venezia nel 1816, a contribuire enormemente al prestigio dello scultore, le cui opere divennero ambitissime dai collezionisti lombardi e forestieri<sup>32</sup>.

Nelle quattro tavole dedicate al Bambaia all'interno del corredo visivo dell'opera di Cicognara, erano riprodotti alcuni dettagli della memoria sepolcrale a Gaston de Foix. Di questo monumento si forniva la traduzione grafica dell'impugnatura della spada a grandezza naturale, con l'intento di mostrare «il gusto delle armature e ornamenti del Cinquecento» ma soprattutto di evidenziare l'abilità di Bambaia nel condurre «i suoi marmi pulitamente quanto un fonditore o cesellatore più diligente avrebbe potuto lavorare i più duttili metalli»<sup>33</sup>. Non pare un caso allora, che nel suo quadro Bertini avesse scelto di rappresentare un giovane Agostino Busti leggermente incurvato, concentratissimo sul suo lavoro di cesello sull'impugnatura, restituendo in un'immagine affettuosa le capacità tanto ben esplicate dalla tavola del volume di Cicognara e dal relativo commento. Compagno nel dipinto altre opere illustri di Bambaia, come la *Madonna* allora attribuita a Busti da Giuseppe Mongeri e conservata a villa Taccioli.

particolare p. 171; Calipari, *Gli antichi maestri e il Romanticismo storico*, cit. (vedi nota 11); S. Maffei, *Beatrice d'Este, Leonardo e il Rinascimento lombardo: aneddoti storici e rivendicazione municipale nella Milano ottocentesca*, "Fontes. Nuova serie", 1, 2020, pp. 115-135.

31 Carotti, *Artisti contemporanei*, cit. (vedi nota 30), p. 171.

32 Cfr. G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 18-26. Nel 1815 Bossi morì e la sua ultima riscoperta venne celebrata esponendo accanto al suo monumento funebre (opera di Canova, Palagi e Marchesi) nella sala Custodi della Biblioteca Ambrosiana le opere del Bambaia lì conservate.

33 Cfr. G. Bossi, *Descrizione del monumento di Gastone di Foix scolpito da Agostino Busti*, Milano, Dalla Tipografia di Francesco Fusi, 1852, p. 55; L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia*, V, Prato, per i Fra. Giachetti, 1825, p. 324.

Si tratta, di fatto, della ricomposizione visiva di un catalogo che, se da un lato registra una delle più diffuse declinazioni tipologiche del genere collaterale dello studio d'artista, risponde anche al recupero e alla promozione, sotto spoglie romantiche, di specificità ed eccellenze di un'arte locale in via d'individuazione<sup>34</sup>.

Il dipinto riscosse un certo successo anche fra gli allievi di Bertini, come si evince da una replica di Pietro Bouvier, e l'interpretazione dello scultore come espressione precipua dell'arte lombarda fu ribadita quando, in occasione della Seconda Esposizione Nazionale, l'*intelligenza* milanese ebbe l'opportunità di esibire il proprio patrimonio<sup>35</sup>. Ma se Bambaia rientrava a buon diritto in questo disegno, Leonardo, la cui identificazione fra geografia e biografia si era cristallizzata in molti dipinti e opere, fu senza ombra di dubbio il fulcro delle celebrazioni annesse all'evento. Il culto milanese al genio di da Vinci fu infatti definitivamente suggellato da una statua dedicatagli in piazza della Scala realizzata dallo scultore Pietro Magni (fig. 8). Il monumento, la cui progettazione risaliva sino all'età asburgica (1858), rispondeva anche in questo caso a una concezione finalizzata più che alla glorificazione del singolo genio, alla visualizzazione di quella scuola lombarda che da Leonardo si voleva avesse preso avvio. Collocato su un alto piedistallo, l'artista veniva infatti qui raffigurato circondato dalle statue dei suoi allievi. Come nelle sculture rinascimentali, gli episodi biografici, già tutti ratificati da dipinti precedenti, erano oggetto di narrazione nei bassorilievi sottostanti. Inaugurato nel 1872, dopo una complessa gestazione, il monumento suscitò reazioni contrastanti. La scelta di un artista che mai trovò il tempo «di rivolgere la vasta mente all'indipendenza dell'Italia [...] amico dei sovrani dispotici, ligio cortigiano del Moro e nelle sventure di questo principe» passato «al soldo dello straniero che tiranneggiava e invadeva il nostro paese» fu giudicata del tutto incongrua dall'ingegnere Siro Valerio. Questi, infatti, ne ricordava la pregiudicante fase progettuale iniziata in epoca asburgica: «Fu gradito al Governo austriaco perché non destava nei popoli idee di autonomia e indipendenza»<sup>36</sup>.

Fra i commenti tiepidi nei confronti di questo monumento c'era invece quello di Camillo Boito. L'architetto lo recensì in un articolo che ospita una riflessione molto seria sullo stato della scultura coeva, includendovi una digressione sul paragone delle arti chiaramente improntata sull'esempio leonardesco. In essa gli scultori sono descritti come «i cucchetti della fortuna» (nel senso che cuccano la fortuna) per l'abbondanza di commissioni dovute anche all'incipiente monumentomania. «Le piazze delle città

34 Sulla fortuna figurativa dello studio d'artista in Italia nel XIX secolo cfr. J. Calipari, *La rappresentazione dell'atelier d'artista in Italia nel XIX secolo*, Scuola Normale Superiore di Pisa, ciclo XXX, Tesi di Perfezionamento in Storia dell'Arte, relatore M. Ferretti, 28 ottobre 2019.

35 E. Sala, *Nel nome di Leonardo da Vinci: le celebrazioni vinciane di Milano nel 1872 e l'apporto dell'Accademia di Brera alla loro realizzazione*, in *L'Accademia di Brera e Leonardo da Vinci*, cit. (vedi nota 16), pp. 187-203.

36 E. Verga, *Le vicende del monumento a Leonardo da Vinci in Milano*, "Raccolta vinciana", 4, 1907-1908, pp. 94-101; già in Ciardi, *Leonardo illustrato*, cit. (vedi nota 27), p. 53.

italiane e i cimiteri» – scrive – «si riempiono di monumenti: la carità per gli estinti e la onesta vanità dei superstiti pigliano sostanza nel marmo o nel bronzo». Ma la ragione (di carattere lombrosiano) della mediocre riuscita dell'opera – «Magni ha piantato sul monumento una figura scipita» – è in definitiva ascritta al protagonista stesso, ovvero Leonardo: «se il Magni ne fece una figura di poca vigoria e di poca novità, la colpa è quasi tutta del Vinci stesso, ch'era troppo perfetto. *Raram facit misturam cum sapientia forma*. Come nella faccia di Michelangelo il naso era storto, così nel suo cervello v'erano certe inclinazioni eccessive, talvolta anche storte. Nel volto e insieme nell'arte di Raffaello domina troppo la grazia, quasi una certa purità sensuale. La pittura del Rubens cicciosa e audacemente colorita gli si riflette nel viso»<sup>37</sup>.

Il caso di Leonardo, precorso da vari episodi sin dal principio del XIX secolo, è emblematico dei meccanismi che governano l'avvicinarsi di dipinti e sculture dedicate agli artisti. La biografia figurata in vari formati e a destinazione varia, col suo portato metastorico e pedagogico, diventa in qualche modo propedeutica all'ideazione di statue d'artista nella loro versione definitiva di monumento posto al centro di uno spazio pubblico, che è l'ultimo stadio di questo genere di testimonianze figurative. Infatti, se le imprecisioni narrative e la diffusione incontrollata dei dipinti biografici suscitavano presto reazioni, ciò non impedì la pratica di includerli in cicli a destinazione più alta, rivolti ad una fruizione più ampia, facendo leva sulla tensione civile che li aveva contaminati nell'arco cronologico incluso fra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta.

Così accadde a Perugia, dove Perugino fu celebrato prima in ambito accademico. Ad aprire la serie di rievocazioni pittoriche sulla vita dell'artista è infatti il dipinto di Francesco Benucci, *Pietro Vannucci che riceve nella sua scuola Raffaello*. L'opera era il frutto di un clima di rivalutazione degli antichi maestri che originava per via diretta dal magistero di Tommaso Minardi, essendo Silvestro Valeri, uno dei suoi creati e successori alla direzione dell'accademia, l'ispiratore della sequela di prove accademiche incentrate sugli artisti del passato. Nel dipinto i contenuti didascalici e di ordine didattico recepiscono probabilmente la biografia di Pietro Perugino redatta da Baldassarre Orsini, nella quale l'episodio dell'ingresso del Sanzio faceva da leva a un elogio del metodo didattico dell'artista. Poco dopo Perugino conobbe la sua autonomia di gloria municipale tanto nella sua città natale che in quella in cui aveva operato. A Città della Pieve, il teatro degli Avvaloranti si arricchì, grazie alle fatiche del decoratore Mariano Piervittori, di un sipario in cui *Perugino passeggia con Chiara Fancelli al cospetto dei suoi allievi*, fra cui lo stesso Raffaello; ancora Piervittori, dopo il 1873, lo raffigurava fra insigni perugini a cui la fama addita il tempio di Minerva, nel plafond del teatro Morlacchi di Perugia e, appena due anni più tardi, il più giovane Domenico Bruschi lo immaginò alla sommità di un consesso di pittori nel Palazzo della Prefettura e della

<sup>37</sup> C. Boito, *Rassegna artistica*, "Nuova antologia di scienze, lettere ed arti", 22, 1873, pp. 954-967, in particolare pp. 954, 961.

Provincia della stessa città. L'ultimo atto di questo iter celebrativo è l'erezione di una statua di Vannucci, la cui realizzazione, pur essendo nell'aria già prima del 1860, avvenne solo nel 1907, quando dopo tanti concorsi fu scelto il bozzetto *Pieve mi fe'* di Enrico Quattrini. Il monumento fu inaugurato nel 1923 nell'allora piazza Umberto I per poi essere trasferito negli anni Quaranta del Novecento al centro dei giardini Carducci, sorte ricorrente di questi manufatti e sintomo della loro de-funzionalizzazione anche urbanistica. Il monumento in stile neorinascimentale mostra un Perugino nelle «sembranze mature» del ritratto del Cambio, su un alto basamento a pianta quadrata ornato da bassorilievi rappresentanti «alcuni episodi della vita del Perugino in rapporto specialmente al suo massimo scolaro», come notava un cronista dell'epoca<sup>38</sup> (fig. 9).

Anche a Borgo Sansepolcro, patria di Piero della Francesca, i dipinti a soggetto aneddotico anticipano l'esecuzione del monumento di piazza da parte dello scultore Arnaldo Zocchi nel 1892 (fig. 10). I primi omaggi all'artista sono gli affreschi raffiguranti *Piero della Francesca e Niccolò V* e *Piero nello studio detta il De Prospectiva a Luca Pacioli* realizzati da Vincenzo Chialli fra il 1824 e il 1836 per la famiglia che si considerava erede del pittore: i Marini Franceschi. Pur essendo eseguite per una destinazione privata i «due deliziosi falsi storici», come li definisce Roberto Longhi con insolita benevolenza, s'inserivano in quel clima diffuso di «romanticismo archivistico» – o «filologia archivistica» – che costituiva il combustibile principale dell'ardore degli storici locali impegnati nella ricerca delle opere di Piero<sup>39</sup>. Di Chialli fu allievo, peraltro, Angiolo Tricca, pittore nato anch'egli a Borgo Sansepolcro ma attivo a Firenze e noto soprattutto quale caricaturista del Caffè Michelangelo. Nel 1880, su commissione della Società di mutuo soccorso di San Sepolcro, Tricca realizzò una tela raffigurante *Piero della Francesca oramai cieco detta le regole di geometria al suo scolaro Luca Pacioli*.

38 Sulla fortuna ottocentesca di Perugino restano fondamentali i saggi di A. Migliorati, *La fortuna di Perugino a Perugia nel XIX secolo*, in *Perugino il divin pittore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria-Centro espositivo Rocca Paolina, 28 febbraio-18 luglio 2004), a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, A. Marabottini, C. Zappia, Milano 2004, pp. 435-444; S. Petrillo, *Luci e ombre della fortuna di Perugino nell'Ottocento: spigolature umbre e toscane*, in *ivi*, pp. 445-455; A. Marabottini, *Aspetti della fortuna e sfortuna di Perugino nella pittura e nella teoria artistica dal Cinquecento all'Ottocento*, in *ivi*, pp. 403-415.

39 R. Longhi, *Fortuna storica di Piero della Francesca*, in *Piero della Francesca* [1927], Firenze 1975, pp. 115-152, in particolare p. 128. Longhi riferendosi all'opuscolo per nozze del 1835, in cui si offriva una ristampa della vita vasariana di Piero corredata dalle note di Dragomanni, notava come l'interesse erudito trovasse perfetto riscontro nei «due deliziosi falsi storici» di Vincenzo Chialli. Cfr. anche C. Camaiti, *Vincenzo Chialli e il mito di Piero della Francesca: note su due inedite scene di genere storico prospettico*, «Commentari d'arte», 13, 36-37, 2007, pp. 63-68; S. Francioni, *Piero e Raffaello: due miti a confronto nell'Ottocento italiano*, in *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del convegno (Arezzo, 8-11 ottobre 1992; Sansepolcro, 12 ottobre 1992), a cura di M. Dalai Emiliani, Venezia 1992, pp. 419, 513-528. Il monumento fu collocato «di fronte alla casa ove dimorò, e dove il suo genio dettò le opere sue immortali»; inaugurato con «solenissima pompa» l'8 settembre 1892 fece da sprone alla pubblicazione di G.F. Pichi, *La vita e le opere de Piero della Francesca Con prefazione del cav. Vincenzo Funghini*, Sansepolcro, Tipografia Becamorti e Boncompagni, 1892, cfr. in particolare p. 133. Sempre Pichi ricorda che già nel 1876 «per iniziativa della Società locale degli Artigiani, che fra tante sue benemerenze che la Città tutta le deve, non ha per ultima quella di accrescere il culto, per così dire, ai grandi nostri concittadini, si decretò e volle che una lapide fosse collocata nella casa abitata da Piero Della Francesca».

La scena si svolge nello studio dell'artista e, com'è tipico nell'ambientazione di questi spazi, vi è riversato il repertorio decorativo del tempo (che Tricca conosceva benissimo essendo anche antiquario) assieme a molte opere di Piero. In particolare, fanno bella mostra di sé, collocate nello studio del maestro con intenzioni risarcitorie, due opere che fino a due decenni prima si trovavano nel piccolo centro toscano e in tempi diversi erano state vendute e trasferite in Inghilterra (la *Natività* e il *Battesimo*, ora entrambe alla National Gallery)<sup>40</sup>.

Nel corso della seconda metà del XIX secolo ed entro i primi decenni del Novecento tutti i centri e le città che vantano artisti rappresentativi si adoperano per introdurli nella vita pubblica. A Correggio, già omaggiato nel borgo natio, viene innalzata una seconda statua a Parma, cui segue quella di Francesco Maria Mazzola. Pieve di Cadore è definitivamente individuata come *Titian's Country* nel 1880 dal monumento a Vecellio; Matteo Civitali ha la sua statua a Lucca nel 1893 e Michelangelo a Caprese (a segnalare la casa natale) nel 1911. Guercino a Cento è protagonista di un sipario e di un monumento. A Camerano, Carlo Maratti, oltre a essere celebrato da un busto, riappare giovinetto nel sipario dipinto da Ettore Ballerini<sup>41</sup>. I busti ritratto, mi pare di potere osservare, sostituirono spesso le statue. E nei rari casi in cui non si riuscì a realizzarli, si compensò con bassorilievi o lapidi apposte su case natali e/o luoghi legati

40 S. Bietoletti, M. Alessio, *Angiolo Tricca «che degli antichi artisti paesani ebbe le virtù feconde»*, in *Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (San Sepolcro, Casa di Piero della Francesca, 10 luglio-31 ottobre 1993), a cura di M. Alessio, V. Baldacci, S. Bietoletti, A. Rauch, Firenze 1993, pp. 11-30; S. Bietoletti, M. Alessio, *Piero della Francesca ormai cieco in atto di dettare le regole di geometria al suo scolaro Luca Pacioli*, in *ivi*, p. 72. Già qualche anno prima, nel 1875, Tricca aveva modellato un busto ritratto in terracotta di Piero della Francesca direttamente ispirato ai presunti ritratti allora noti del maestro (come quello riconosciuto nella vetrata che Guillaume de Marcillat nel 1524 realizzò per la basilica aretina di San Francesco).

41 *La statua del Correggio in Parma e lo scultore Agostino Ferrarini*, "Il Patriota", 25, 20 settembre 1870; G. Adani, *L'arte di Vincenzo Vela nel monumento al Correggio*, "Reggio storia", 3, 10, 1980, pp. 67-69; *Monumento al Parmigianino*, "L'Illustrazione Italiana", 6, 46, 1879, pp. 311-312; M. Ferretti, *Lo studio di Matteo Civitali*, in *Matteo Civitali e il suo tempo: pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), a cura di M.T. Filieri, Cinisello Balsamo 2004, p. 289, n. I.9; *Id.*, *Matteo Civitali, Lucca, l'Ottocento*, in *ivi*, pp. 15-27; M. Cecchelli, M. Censi, *Monumento al Guercino*, in *Ingegno e sentimento: la scultura di Stefano Galletti*, a cura di M. Cecchelli, M. Censi, F. Gozzi, Bergamo 1995, pp. 163-164, n. 17; E. Rossoni, *Antonio Muzzi: il sipario del Teatro di Cento e i bozzetti della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in S. Amelio, *Il restauro del sipario storico del Teatro Comunale G. Borgatti*, Cento 2007, pp. 7-18; C. Beltrami, *Il monumento a Tiziano Vecellio a Pieve di Cadore*, "Studi tizianeschi", 6-7, 2011, pp. 136-147; I. Collavizza, «era un popolo tutto, un'intera città, che in que' simulacri parlanti si compiacere di sé e si sentiva più grande sotto l'egida invitta de' suoi Monarchi magnanimi»: l'inaugurazione del Monumento a Tiziano tra dibattito intellettuale e celebrazione politica, in *Canova, Tiziano e la basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*, a cura di E. Catra, I. Collavizza, V. Pajusco, Ponzano Veneto 2017, pp. 63-79; E. Concina, *Il Cadore da paese ruinoso a Titian's country*, in *Tiziano e Venezia*, atti del convegno (Venezia, 27 settembre-1° ottobre 1976), a cura dell'Università degli Studi di Venezia, Vicenza 1980, pp. 417-423; S. Rudolph, *Carlo Maratti e la sua patria a Camerano*, in *Un gioiello del barocco romano a Camerano: la chiesa di Santa Faustina e la cappellania istituita da Carlo Maratti*, a cura di S. Rudolph, Camerano 2007, pp. 17-29, in particolare p. 25. Il busto ritratto di Maratti è opera di Vittorio Morelli; cfr. anche J. Calipari, *I bolognesi nella pittura aneddotica delle vite degli artisti*, in *La tradizione dell'«Ideale classico» nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. Di Macco e S. Ginzburg, Genova 2021, pp. 232-242.

agli artisti che s'intendeva commemorare. Appare di certo significativo che, ancora nel 1933, ossia nel pieno di una stagione monumentale orientata su altre urgenze che non quelle che preoccupavano critici e recensori di fine Ottocento, volendo celebrare Salvator Rosa, si decise di fondere in bronzo un modello di circa cinquant'anni prima. Realizzato da Achille d'Orsi fra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento il bozzetto era l'esito ultimo di un culto che a Napoli aveva veicolato idee libertarie in politica e in arte: Salvator Rosa fu, infatti, percepito come un irregolare per tutto l'Ottocento e nella città partenopea fu inteso in senso antiaccademico e antiborbonico<sup>42</sup>.

### *Sfortuna critica e funzione simbolica*

Esiste dunque una consuetudine di lunga durata del monumento d'artista che giunge sino al Novecento, e si arresta solo per far spazio a diverse e più impellenti commemorazioni: quelle ai caduti della Prima guerra mondiale.

Questa invasione di immagini di pietra, collocate in piazze e spiazzi di città e municipi che potevano vantare legami anagrafici o di vissuto con artisti illustri, si fece strada tuttavia fra polemiche crescenti e solo in parte legate alle preoccupazioni che ne avevano segnato gli esordi.

Sul finire del XIX secolo, alle riserve sulla pertinenza stilistica o contenutistica dei monumenti si sostituirono i sospetti e per il dispendio di denari e per l'occupazione invasiva di suolo pubblico:

Noi non possiamo certo lodare quella così detta monumentomania, che oggi ha invaso le nostre terre e che minaccia ognora di aumentare. Quando vediamo, che a un uomo di una poca nomea si vuole, magnificandolo oltre i suoi meriti, innalzare un monumento, sprecando per ciò inutilmente quel denaro che in opere più utili sarebbe stato impiegato, dobbiamo alzare la voce e porre a tale usanza un qualche freno, dimostrando, com'essa non riesca... così, educativa, ma sia semplice vanagloria di municipi<sup>43</sup>

avverte un recensore a proposito del monumento a Jacopo Da Ponte a Bassano, per poi precisare:

intendiamo perciò di biasimare la usanza di alzare statue, monumenti, agli uomini di poca levatura, ma non già di condannare egualmente, il ricordo monumentale di que'

42 I. Valente, in *Il bello o il vero: la scultura napoletana del secondo Ottocento e del primo Novecento*, catalogo della mostra (Napoli, Complesso monumentale di San Domenico Maggiore, 30 ottobre 2014-31 gennaio 2015), a cura di I. Valente, Castellammare di Stabia 2014, pp. 210-213; J. Calipari, *Romanticismo storico a sud di Roma*, in corso di pubblicazione.

43 T. Roberti, *Monumento a Jacopo da Ponte in Bassano*, "Arte e Storia", 11, 9, 1892, p. 67.

valorosi, che nelle scienze, nelle lettere o nelle arti, o in qualsiasi altro modo, si fecero nel civile consorzio un bel nome<sup>44</sup>.

La recensione recepisce – com'è evidente anche dall'impiego di un termine nuovo e dispregiativo quale monumentomania – la diffidenza che investe questo tipo di opere negli anni di massima diffusione, mostrandosi informata sull'ampio dibattito che ne scaturì producendo tuttavia effetti tangibili più sulle pagine della stampa periodica che nei fatti. Nella gara dei municipi e delle città le statue d'artista continuarono ad essere giudicate la soluzione più efficace per un corretto iter celebrativo: nella figura dell'artista più rappresentativo di una città seguitavano a riflettersi coscienza e funzione del patrimonio artistico<sup>45</sup>.

Il reiterarsi di questo meccanismo, che negli ultimi decenni del secolo non è più sostenuto dall'azione attualizzante dei topoi biografici, né da significati risorgimentali, convive quindi con la revisione critica della sua funzione.

A ciò si aggiunse la crescente vacuità della retorica politica ancorata al valore dell'*exemplum virtutis*, che rimonta all'epoca neoclassica. Essa appariva totalmente incapace di riformarne il fine didattico ed educativo, e si scontrava con la messa in discussione della mitografia degli artisti effigiati. L'ostentazione di «*äußere Biographie*» esagerate, idealizzate, confliggeva infatti con l'affermarsi di un metodo storiografico via via più scientifico, che ridimensionava la portata simbolica delle vite degli artisti a volte anche drasticamente, inficiando l'efficacia di quel meccanismo di *amplificatio-attenuatio* che aveva reso gli artisti interpreti privilegiati di un'esistenza rimodellata dalle ansie e dai desideri di un'epoca e di una nazione.

Gli odiosissimi monumenti servirono così a fine Ottocento da dispositivi che, oltre a rispecchiare virtù e primati cittadini, rendevano manifeste ipocrisie e ideologie artificiose, oramai non sentite nel vissuto. Anche Raffaello, la cui fortuna all'apparenza non subì flessioni per tutto il secolo, rimase coinvolto.

Nel 1897 Giulio Aristide Sartorio, di stanza a Weimar, intercettò sulle pagine della stampa nazionale il discorso pronunciato dal ministro Emanuele Gianturco in occasione dell'inaugurazione del monumento dedicato a Raffaello a Urbino, un testo costruito sugli auspici a una rinascita nazionale trainata dalle arti (che coincideva con la disfatta di Adua)<sup>46</sup>.

Infastidito e, al contempo, sollecitato dalla visione a teatro del *Don Giovanni* di Molière, Sartorio iniziò a maturare il progetto di un romanzo incentrato sulla statua di Raffaello. In parte redatto nella villa di Michetti a Francavilla – come diverse opere di

44 *Ibidem*.

45 M. Ferretti, *Nuovi monumenti per gli spazi pubblici e antichi fasti in mostra nella Lucca di fine Ottocento*, in *Trasformazioni, restauri, tutela: Lucca tra Ottocento e Novecento*, a cura di R. Mannocci, Lucca 2008, pp. 14-25.

46 G.A. Sartorio, *Romae Carrus Navalis: favola contemporanea*, Milano 1905.

D'Annunzio il cui spirito non è estraneo all'opera di Sartorio – lo scritto è pubblicato nel 1905 col titolo *Romae Carrus Navalis*. Nella favola le peregrinazioni della statua di Raffaello animata da un fulmine che la colpisce durante un temporale, costituiscono il pretesto (come spesso accade nei testi di Sartorio) per una rappresentazione colorita dell'ambiente artistico coevo, popolato da mercanti senza scrupoli, artisti falsari, nobili decaduti, con tanto di richiami espliciti a personaggi, fatti, abitudini del tempo. Ma lo sguardo ironico di Sartorio non fa solo da filtro alle congiunture sociali tipiche di quello scorcio di anni: il Raffaello redivivo è molto diverso dal divin pittore e da tutte le sue forme note di restituzione, siano esse scritte, dipinte, disegnate e raccontate. Per niente amorevole, né leale, né dotato di nobili virtù, Raffaello ha, nel racconto di Sartorio, delle qualità ascrittegli dall'immaginario comune solo il talento; la superiorità delle sue creazioni non trova alcuna corrispondenza nel carattere: realizza copie di sé stesso e diviene autore di atti vandalici quando decide di riportare ai fasti cinquecenteschi la cappella Chigi di Santa Maria della Pace eliminando gli interventi berniniani. Il Raffaello che rivive attraverso il suo monumento destruttura completamente il mito che ne motiva l'esistenza stessa: «Mai, in vita mia ho incontrato un essere insensibile ed egoista come sei tu. Una farragine di scrittori ti ha dato i pregi del Semidio, ma la tua vicinanza reale è la desolazione! Se io considero lo squallore che hai condotto nella mia esistenza, mi sento salire al volto tale una fiamma di dispetto, che ti darei una scarica di pugni» dice Brandi (il protagonista, che è l'alter ego di Sartorio) a Raffaello in chiusura del romanzo<sup>47</sup>.

A inizio Novecento le preoccupazioni in merito all'utilità di questo genere si estendono dagli intellettuali ai politici e la perdita di efficacia dell'azione mitopoietica, l'inadeguatezza del filtro romantico e storicistico diventano ovvio bersaglio delle Avanguardie<sup>48</sup>. La «äußere Biographie» tradotta nel codice dei costumi e degli atteggiamenti, esaurita la sua funzione esemplare, riduce i monumenti a un popolino di pietra che poco ha a che fare con la città contemporanea: il Leonardo di Brera «in accappatoio e cuffia da bagno» fiancheggiato dai quattro «valletti», animato assieme alle altre statue di Milano nel componimento di Achille Campanile *Ferragosto*, non suscita più sentimenti ispiratori o riverenza (come ancora il Raffaello di Sartorio per quasi tutto il romanzo) e nel traversare la galleria riceve «le scappellate dei tre o quattro perdigiorno». Francesco Hayez – la cui statua che lo raffigurava all'azione «con

47 Ivi, p. 300; C. Gibellini, *L'opera letteraria di Giulio Aristide Sartorio tra memorialistica e autobiografismo*, "Studi medievali e moderni", 24, 1, 2020, pp. 269-301, in particolare pp. 290-291. Un'edizione moderna è stata di recente pubblicata con il titolo *Il ritorno di Raffaello. Romae Carrus Navalis*, a cura di C. Gibellini, Milano 2022.

48 F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura monumentale*, in *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino 1992, pp. 135-205; F. Canali, *Dalla «prima» alla «seconda» «Monumentomania» (e oltre): Corrado Ricci e Ugo Ojetti per il dibattuto concetto di «monumento celebrativo» dopo la Grande Guerra (1915-1930)*, "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 29, 2020, pp. 27-52.

la papalina in testa e la tavolozza in mano» davanti al portico di Brera a Boito era sembrata l'incipit ideale per narrare la vita de *L'ultimo dei pittori romantici* – nell'unirsi «alla brigatella» per prima cosa butta via la tavolozza spiegando: «Sono cent'anni che volevo liberarmene! Mi hanno fatto il monumento con la tavolozza in mano. Credendo di farmi piacere. Come se non avessi abbastanza tenuto in pugno, nella vita, questo strumento di tortura»<sup>49</sup>.

Siamo negli anni Cinquanta del Novecento. Il «culto pel genio, ma pel genio in quanto lo si guardava e considerava nella biografia, nella persona pratica, nell'aneddotica, secondo quel realismo o verismo romantico che la letteratura così largamente ci attesta» – così scrive Croce recensendo Schlosser – può dirsi del tutto usurato. E sebbene si rintracci qualche tentativo di commemorazione ancora di tarda filiazione romantica – il Mattia Preti di Taverna ha gli stessi atteggiamenti della statua di Hayez – «il modo dominante di tali rappresentazioni, che nelle vesti, negli atteggiamenti, in tutto il loro aspetto, stanno tra figura quotidiana dell'uomo che si vede passeggiare per le strade e quella dell'attore che recita una parte assegnata», è avvertito come l'ingombrante, pomposa e scadente eredità figurativa di un passato con il quale si erano tagliati i ponti<sup>50</sup>.

Ma se la rievocazione di Campanile testimonia il persistere, anche negli anni di maggior sfortuna, dell'imminenza dei monumenti in un ordito urbano di cui erano comunque stati i fulcri, non di meno questi documenti figurativi, concepiti in una fase di assestamento della massificazione sociale e culturale continuarono a essere depositari di contenuti identitari condivisi, come dimostra il manifesto pubblicitario realizzato da Giuseppe Riccobaldi Del Bava nel 1951 circa. Vi appare, sullo sfondo della Basilica Palladiana di Vicenza, la statua di Palladio. Non quella di De Fabris, la cui collocazione e le cui fattezze avevano tanto indispettito Selvatico, ma una più tarda, realizzata nel 1859 da Vincenzo Gajassi, collocata in piazza e vestita di abiti confacenti «ai costumi» e «ai tempi ne' quali visse l'illustre», ancora utile a veicolare visivamente l'identificazione fra la città e il suo patrimonio attraverso la figura del suo maggior artista, come esplicitato dal motto che corre sul margine inferiore: «Vicenza città del Palladio» (figg. 11-12).

49 A. Campanile, *Asparagi e immortalità dell'anima*, [edizione digitale] 2013. «Chi vuol vederlo in bronzo questo pittore romantico tenere nella mano sinistra la tavolozza e la bacchetta, nella destra il pennello, vestito della zimarra lunga da studio allacciata alla cintola, ritto in piedi, in atto di guardar fissamente, aggrottando un poco le ciglia, può andare nella piazzetta di Brera a Milano, ove l'anno passato, il dì 10 di febbraio, gli fu inaugurato il monumento innanzi ai rappresentanti delle Accademie italiane». C. Boito, *L'ultimo dei pittori romantici*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», 33, 1891, pp. 60-88, in particolare p. 61.

50 B. Croce, *Julius Schlosser. – Von modernen Denkmalkultus – nei Vorträge der Bibliothek Warburg*, VI, Leipzig, Teubner, 1929, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 28, 1930, p. 302; D. Pisani, *Mattia Preti e gli scultori calabresi del XX secolo*, «Esperide», 11-14, 2017, pp. 232-238.

1. Giuseppe De Fabris, *Studio per Monumento ad Andrea Palladio*, 1836-1843, inchiostro su carta, 463 x 311 mm, Vicenza, Cimitero monumentale

2. Giuseppe Bezzuoli, *Michelangelo disegna a carbone sul muro della sua villa a Settignano*, particolare, 1840, affresco, Pistoia, Scornio, Villa Puccini





3. Annibale Gatti, *Michelangelo sovrintende ai lavori di fortificazione delle mura di Firenze*, 1861, affresco, Firenze, Palazzo Pitti, Villa Meridiana, Appartamenti Reali



4. Francesco Pagliuolo (incisore e disegnatore), *Filippo Brunelleschi e Arnolfo di Lapo. Statue di Luigi Pampaloni*, 1840 [in "Ape italiana delle Belle Arti", II, 1840, tav. 18]



5. Giovanni Dupré, *Giotto*, Firenze, loggiato degli Uffizi



6. Francesco Clerici (incisore), Angiolo Trezzini (disegnatore), *La scuola di Leonardo da Vinci* (da R. Casnedi), 1853, acquaforte e bulino, 243 x 129 mm [in G. Mongeri, *La scuola di Leonardo da Vinci dipinto a fresco di Raffaele Casnedi, opera di concorso premiata dall'I.R. Accademia di Milano*, estratto da "Gemme d'Arti Italiane", VI, 1853, p. 51]

7. Giuseppe Bertini, *Bambaja scolpisce la statua tombale di Gaston de Foix* [in G. Carotti, *Artisti contemporanei: Giuseppe Bertini*, "Emporium", IX, 51, 1899, p. 165]





8. Giuseppe Salvioni, *Monumento a Leonardo da Vinci di Pietro Magni in piazza della Scala, 1872*, xilografia [in "L'Arte in Italia", IV, dispensa IX, 1872]

9. *Monumento a Pietro Vannucci dello scultore E. Quattrini, 1923* [in "La cultura moderna. Natura ed Arte", XXXII, 10, ottobre 1923, p. 605]

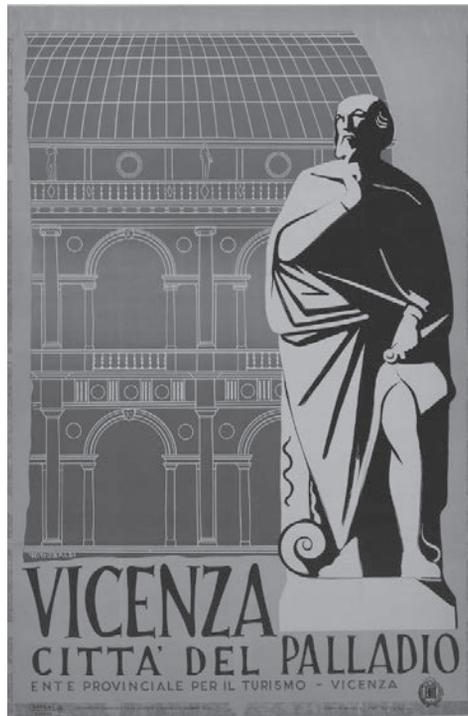




10. *Monumento a Piero della Francesca*, 1897 [dal supplemento de "Il Secolo", 30 novembre 1897]

11. Fotografo non identificato, *Ultimi lavori al Monumento al Palladio*, 1859, carta salata, 225 x 170 mm

12. Giuseppe Riccobaldi Del Bava, *Vicenza città del Palladio*, 1951, cromolitografia, 98,5 x 67,3 cm





# CRITICA E STORIOGRAFIA



## L'EREDITÀ DI WINCKELMANN IN SICILIA: JAKOB JOSEF VON HAUS E IL TEMA DELLA EMULAZIONE ARTISTICA NEL DIBATTITO DEL PRIMO OTTOCENTO

*Francesco Paolo Campione*

All'indomani della Rivoluzione napoletana del 1799<sup>1</sup>, quando il destino del Regno di Napoli parve giocarsi integralmente sulla solidità delle istituzioni e degli assetti sociali della Sicilia (la corte reale, com'è noto, vi si era rifugiata già nel dicembre dell'anno precedente), non pochi intellettuali accarezzarono l'illusione che l'isola potesse tornare alla condizione di uno Stato autonomo, dominato da un proprio sovrano. La centralità che adesso occupava nel nuovo assetto mediterraneo lasciava intravedere – almeno questi erano i voti di molti – una nuova epoca di prosperità che avrebbe rinnovato i fasti dell'antica monarchia normanna. In verità, già nei decenni precedenti la politica borbonica aveva assecondato questi vagheggiamenti, nella consapevolezza che la coesione della compagine statale fosse tutt'uno con la valorizzazione del passato. Le indagini sul patrimonio artistico dell'antichità ancora nascosto nei siti archeologici dell'Italia meridionale e della Sicilia avevano avuto un significativo impulso proprio in questa direzione: nella grandezza dell'antichità, era ormai un pensiero profondamente radicato, erano iscritte l'identità e la legittimazione culturale di quei luoghi. La riscoperta del mondo classico come modello di perfezione non solo estetica, ma anche sociale, politica e morale aveva spinto a continuare l'opera di promozione iniziata con i primi dissotterramenti di Ercolano e Pompei. L'eredità del mondo greco-romano sembrava perciò una specie di assicurazione per garantire a uno Stato, il Regno di Napoli, quel prestigio e quella supremazia culturale che solo potevano spettare alle maggiori nazioni del mondo.

In Sicilia, naturalmente, il desiderio di riportare alla luce le testimonianze dell'antichità non era meno fervente: l'adozione già nel 1779 dei *Plani* per la conservazione delle antichità redatti dai principi di Torremuzza e di Biscari<sup>2</sup> era stata il sigillo di un interesse che s'era acceso da almeno un ventennio, e spingeva verso la direzione di un accentramento del controllo sulle indagini della nascente archeologia, e della tutela dei

1 Sul periodo in questione, cfr. A. Consiglio, *La Rivoluzione napoletana del 1799. Fine di un reame*, Milano 1998; *I Borbone in Sicilia. 1734-1860*, a cura di E. Iachello, Catania 1998, particolarmente il capitolo di A. De Francesco, *La Sicilia negli anni rivoluzionari e napoleonici*, pp. 32-46.

2 Sulla adozione dei *Plani* per la conservazione delle antichità nei due versanti della Sicilia, cfr. G. Pagnano, *Le antichità del regno di Sicilia. I piani di Biscari e Torremuzza per la regia custodia 1779*, Siracusa-Palermo 2001.

monumenti antichi<sup>3</sup>. Per di più, la moda ormai consolidata del *Grand Tour*, e l'approdo ininterrotto di intellettuali, architetti, artisti e scrittori provenienti da ogni angolo dell'Europa, avevano reso l'isola una meta irrinunciabile. Qui sembravano incrociarsi i destini della teoria dell'arte del Settecento, in un gradiente di categorie che dal tema della bellezza – passando attraverso il Sublime – pareva giungere fino all'orrore. Dalla metà del secolo, in effetti, in corrispondenza della riscoperta dell'architettura dorica dei templi di Paestum, l'orizzonte europeo s'era esteso a comprendere anche il centro del Mediterraneo, come a completare il quadro di una grecità che altrimenti sarebbe rimasta frammentaria: la ricerca dello stile delle origini dell'architettura occidentale non poteva ora che affacciarsi al dorico siceliota<sup>4</sup>, che per altro proprio nell'isola dava l'agio di seguire l'intero arco della sua progressione cronologica e formale, dalle forme arcaiche ancora caratterizzate da durezza e da apparenti sproporzioni fino alla perfezione dei modelli dell'epoca classica.

Aveva tentato un iniziale esperimento di ricostruzione dei caratteri dell'architettura siciliana antica il teatino Giuseppe Maria Pancrazi, che nel 1751-1752 pubblicava *Le Antichità siciliane spiegate*<sup>5</sup>, nello sforzo di illustrare, sia pure non esaustivamente, il patrimonio archeologico della Sicilia. Una prova imperfetta, che aveva strappato a Winckelmann più di uno strale velenoso («feto fratesco»<sup>6</sup> lo additava all'amico Johann Hermann von Riedesel, col definire «quasi rimbambito» il suo autore<sup>7</sup> a motivo del fallimento della sua troppo ambiziosa impresa), ma che, proprio per la sua imprecisione, aveva avuto – se non altro – il pregio di porre sul tavolo della critica delle arti antiche il problema della esperienza diretta sul campo.

A Winckelmann, in effetti, era spettato il merito di estendere alla Sicilia le indagini che fino a quel tempo avevano ampiamente disertato lo statuto proporzionale ed estetico dell'architettura templare della Magna Grecia, per molti versi ancora misteriosa. Le *Osservazioni sull'architettura degli Antichi*<sup>8</sup> scritte nel 1759, nascevano a loro volta

3 Cfr. a tal proposito *Palermo capitale del regno: i Borbone e l'archeologia a Palermo, Napoli e Pompei*, a cura di F. Spatafora, Palermo 2019. Cfr. anche G. Salmeri, A.L. D'Agata, *Dai principi agli scienziati: vicende dell'archeologia siciliana sotto i Borbone (1734-1860)*, in *I Borbone in Sicilia*, cit. (vedi nota 1), pp. 129-136.

4 Su questi aspetti, cfr. soprattutto M. Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe*, Roma-Bari 1999 (soprattutto cap. I).

5 G.M. Pancrazi, *Le antichità siciliane spiegate colle notizie di questo regno cui si comprende la Storia particolare di quelle Città delle quali se ne riportano ed illustrano separatamente gli antichi Monumenti. Diviso in due parti. Nella prima si contengono le notizie generali di quest'isola. Nella seconda la Pianta, le varie vedute e la descrizione dell'Antico Agrigento*, I-II, Napoli 1751-1752. Sull'argomento, cfr. A. Carlino, *Tra antiquaria e archeologia: la riscoperta dei templi di Agrigento nell'opera di G. Pancrazi*, "Sicilia Antiqua. An International Journal of Archaeology", 2010, pp. 179-204.

6 J.-J. Winckelmann, *Lettera al Signor Riedesel a Napoli*, Roma, 23 febbraio 1767, in Id., *Opere di G.G. Winckelmann. Prima edizione italiana completa*, X, Prato 1833, pp. 288-289, in particolare p. 288.

7 J.-J. Winckelmann, *Osservazioni sull'Architettura dell'antico Tempio di Girgenti* [1759], in Id., *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi tradotta dal tedesco dall'abate Carlo Fea*, III, Roma 1784, pp. 107-123, in particolare p. 107.

8 Le *Osservazioni*, scritte nel 1759, furono pubblicate per la prima volta in "Bibliothek der schönen Wis-

come frutto di un sapere libresco, di un accertamento solo parziale (condotto esclusivamente sui templi pestani) che avrebbe necessitato di una diretta esperienza in Sicilia per trovare il suo completamento. Esperienza che, com'è noto, non prenderà mai corpo in un viaggio – pure lungamente progettato – nell'isola: un approdo che, qualora si fosse concretato assieme alla meta finale in Grecia, avrebbe rappresentato l'ultima frontiera per la verifica sul campo delle teorie che avrebbero sostanziato il Neoclassicismo. Toccò invece proprio al barone von Riedesel tradurre in Sicilia quella esplorazione, insieme al bagaglio di cognizioni che lo stesso Winckelmann – quasi predisponendo un itinerario virtuale – aveva preparato per il nobile amico.

Quella di Johann Hermann von Riedesel, barone di Eisenbach<sup>9</sup>, fu certamente una esperienza-chiave per comprendere non solo gli sviluppi dell'ultimo pensiero di Winckelmann in ordine all'antico; ma anche come questa eredità avesse lasciato segni importanti in Sicilia. Il viaggio in Sicilia di Riedesel, compiuto nel 1767, ebbe come si sa finalità quasi esclusivamente documentarie, e d'altro canto doveva costituire un tassello fondamentale per quelle verifiche sul campo che sembravano ormai imprescindibili. Fedele alla rigida concezione deterministica del maestro, per la quale le condizioni ambientali incidono sull'aspetto fisico dei popoli, Riedesel rivede in Sicilia gli antichi abitanti della Grecia, e vi riconosce quei caratteri che la statuaria classica aveva fissato nella eternità del marmo. A Trapani gli pare in ogni dove di incontrare le discendenti mortali della *Venere Ericina*, il cui antico santuario – a suo giudizio – era stato edificato sul Monte di San Giuliano proprio a motivo della bellezza delle donne trapanesi: «il loro profilo – scrive – è regolare come i più regolari dei profili greci, e ciò

senschaften und der freyen Künste”, V, 2, 1762, pp. 223-241, prima di confluire nella *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden 1764). La prima traduzione italiana a cura di Carlo Fea comparirà in Id., *Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi tradotta dal tedesco dall'abate Carlo Fea*, III, Roma 1784, pp. 1-106.

<sup>9</sup> Johann Hermann von Riedesel barone di Eisenbach (Hoellrich, Bassa Franconia, 1740-Vienna, 1785) fu in Sicilia fra il marzo e il maggio del 1767. Il suo resoconto di un viaggio, pubblicato nel 1771 con il titolo di *Reise durch Sizilien un Großgriecheland*, fu destinato a divenire ben presto il prototipo di riferimento per tutta la letteratura di viaggio nella seconda metà del secolo. Tradotto ben presto in francese (nel 1773), uscì in prima edizione italiana (significativamente pubblicata a Palermo) nel 1821 con l'intestazione *Viaggio in Sicilia del Signor Barone di Riedesel diretto dall'autore al celebre signor Winckelmann. Traduzione dal francese del Dott. Gaetano Sclafani*. L'edizione da noi consultata è J.H. von Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, introduzione di M. Tropea, traduzione di G. Christamann Scoglio, Caltanissetta 1997. Per il viaggio di Riedesel in Sicilia, cfr. E. Osterkamp, *Johann Hermann von Riedesel, la guida di Goethe in Sicilia*, in *Un paese indicibilmente bello*, a cura di A. Meier, Palermo 1987, pp. 194-213; H. Tuzet, *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo 1988, pp. 37-40; A. Di Paola, *Greca, bella, infelice: la Sicilia di von Riedesel*, in *Viaggiatori stranieri in Sicilia nell'età moderna*, a cura di E. Kanceff e R. Rampone, Siracusa 1988, pp. 109-125; Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, cit. (vedi nota 4), *passim*, soprattutto pp. 47-50; S. Di Matteo, *Viaggiatori stranieri in Sicilia*, Palermo 1999, III, *ad vocem*, pp. 43-47; D. Ipsen, *Die Sizilienreise des Baron von Riedesel im Auftrage Winckelmanns*, in *Antike neu entdeckt. Aspekte der Antike-Rezeption im 18. Jahrhundert in Norddeutschland unter besonderer Berücksichtigung der Osnabrücker Region*, a cura di R. Wiegels e W. Woelsler, Möhnesee 2002, pp. 197-208; E. Faber, E. Garms-Cornides, *Die «Entdeckung» Siziliens zwischen Kreuzfahrt, Kommerzreise und Grand Tour. Zinzendorf versus Riedesel*, in *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000*, a cura di R. Babel e W. Paravicini, Ostfildern 2005 [«Francia», Beihefte 60], pp. 341-354.

deriva dall'aria pulita, gradevole e fine di questo luogo»<sup>10</sup>. Ovviamente la Sicilia che visita Riedesel non è più quella della classicità, propaggine della Grecia al centro del Mediterraneo: l'arretratezza politica, la depressione economica e sociale, la corruzione e la prevaricazione sembravano avere del tutto cancellato i segni di quel lontano passato. Se il bello dell'arte poteva fiorire solo laddove il clima si sposasse con la democrazia, adesso in Sicilia la nobiltà e, soprattutto, la Chiesa incarnavano il simbolo più odioso dell'oppressione. In Riedesel dunque non c'è solo Winckelmann a guidarlo in tutte le sue scelte estetiche, ciecamente fin quasi a fargli trasfigurare la realtà; al contrario il classicismo militante in lui convive con una sensibilità roussoviana, una lente attraverso la quale (ad esempio) gli abitanti della provincia gli appaiono ancora incorrotti rispetto ai guasti della modernità: l'isolamento geografico e il clima temperato ne determinano il carattere socievole, l'aspetto di greca purezza, la propensione – questa certamente una favola – alle gare poetiche, retaggio di un'età dell'oro mai spenta. Nel *Viaggio* di Riedesel è dato però notare una singolare discontinuità: in generale il tono del racconto è piuttosto distaccato, non di rado tedioso, specie quando l'intento catalogatore sborda sulla libera effusione della sensibilità. In alcuni punti, per converso, la narrazione si accende di sincero entusiasmo, inaugurando una serie di *topoi* che, da allora in poi, sarebbero stati immancabili nei resoconti dei viaggiatori epigoni. La descrizione del celebre sarcofago di *Ippolito e Fedra* (fig. 1), che allora fungeva da fonte battesimale nel duomo di Agrigento, è uno di quei motivi che, a partire da Riedesel, diverrà l'irrinunciabile esercizio ecfrastrico della letteratura periegetica, di volta in volta analizzato o rilevato in incisioni più o meno precise. Già d'Orville<sup>11</sup> e Pancrazi avevano tentato una interpretazione dell'opera (per altro il teatino, in uno sforzo di “razionalizzazione” dell'iconografia rappresentata nella scena, ne aveva letto il soggetto come un episodio relativo alla vita di Finzia, ultimo re degli agrigentini<sup>12</sup>); tuttavia i loro interessi esclusivamente antiquariali non erano andati al di là della semplice descrizione formale dell'opera. In Riedesel invece gli assunti di Winckelmann trovano puntuale applicazione nell'interpretazione del sarcofago, secondo il metro della “bellezza ideale”: la figura di Ippolito, al centro della composizione è «uno dei più belli esseri umani, non un comune mortale, ma un uomo destinato dalla natura a compiere imprese straordinarie. Esso è più rialzato rispetto alle altre figure, è più grande, più bello, perfettamente compiuto; in breve, un capolavoro della natura e della sua imitatrice: l'Arte»<sup>13</sup>. Nell'immagine di Fedra, che campeggia nel lato destro dell'urna, il barone osserva – appuntando il suo

10 Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, cit. (vedi nota 9), p. 37.

11 J.-Ph. d'Orville, *Jacobi Philippi d'Orville Sicula, quibus Siciliae veteris rudera, additis antiquitatum tabulis, illustrantur. Edidit, et commentarium ad numismata sicula, 20 tabulis aeneis incisa [...] orationem in auctoris obitum, et praefationem adjecit Petrus Burmannus secundus*, parte prima, Amsterdam 1764, p. 90.

12 Pancrazi, *Le antichità siciliane spiegate*, cit. (vedi nota 5), II, p. 123.

13 Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, cit. (vedi nota 9), pp. 43-44.

sguardo sul braccio sostenuto da un'ancella – «un capolavoro sublime di grazia»<sup>14</sup>: come se ancora – a dispetto delle riflessioni più recenti su questo tema – il paradigma del Sublime si dispiegasse dentro l'orizzonte del Bello, e giungesse a toccare il termine inverso della Grazia.

Gli occhi di Riedesel, accesi dall'entusiasmo per quella scoperta, erano in effetti ben lungi dal sospettare che quelle opere di scultura assunte come modelli della bellezza greca, non risalivano più indietro della tarda età romana: bastava solo che i canoni proporzionali che esibivano rispondessero appieno agli ideali di classica purezza espressi nei *Gedanken*. Vent'anni dopo, Goethe, visitando il duomo di Agrigento con il libro di Riedesel tra le mani, vedrà nel sarcofago agrigentino l'esempio più compiuto della statuaria a bassorilievo antica, l'oggettivazione perfetta del bello nell'arte greca<sup>15</sup>.

Al cospetto del *Tempio della Concordia*, Riedesel di nuovo non potrà fare a meno di far uso delle categorie interpretative che gli aveva trasfuso Winckelmann, scrivendo che «qui si può valutare chiaramente la bellezza della *nobile semplicità* e di pochi ornamenti dell'architettura»<sup>16</sup>. Era niente più che il sigillo di veridicità rispetto a quanto aveva ipotizzato il suo maestro qualche tempo prima: nei templi agrigentini, soprattutto in quello della *Concordia* e in quello di *Giove Olimpico*, Winckelmann aveva infatti individuato l'ideale della perfetta architettura degli antichi, nella quale la semplicità ricondotta all'estremo dello spoglio d'ornamenti enfatizzava la bellezza grandiosa delle strutture. Adesso era il dorico lo stile primigenio dell'architettura, solido e puro a tal segno da offuscare lo stesso dettato di Vitruvio, che su ciò aveva «colpevolmente» taciuto.

Eppure il viaggio di Riedesel non era solamente destinato a confermare ipotesi ormai ampiamente consolidate entro la teoria dell'arte settecentesca. Anzi, la visione diretta di opere e di luoghi che fino a quel momento erano rimasti – almeno per la cultura dell'Europa continentale – in una dimensione mitica di inaccessibilità, forniva ora il destro per un ripensamento di quei costrutti. Il tema del Sublime come già accennato, autentico germe della messa in crisi dell'intera impalcatura dell'estetica settecentesca, adesso si stagliava all'orizzonte delle discussioni ed esigeva esso stesso una esperienza immediata, nella quale l'emozione – e persino l'irrazionale – erano investiti di un ruolo primario. Proprio Riedesel, in effetti, è considerato il progenitore di questa categoria nella cultura artistica siciliana del tardo Settecento. Nel racconto del viaggiatore tedesco il Sublime si biforca verso due direttrici che sembrano integrarsi in un reciproco completamento: l'una in direzione della natura, l'altra verso l'architettura.

14 Utilizziamo qui un'altra traduzione rispetto all'edizione sopra citata: quella contenuta in M. Cometa, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Milano 2004, p. 67. Il paragrafo in questione è appunto intitolato *Leggere un sarcofago*.

15 J.-W. von Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Castellani, Milano 1997<sup>6</sup>, pp. 303-304 (Girgenti, 23 aprile [1787], sera).

16 Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, cit. (vedi nota 9), p. 47.

Il rovesciamento in chiave naturale del Sublime, in Riedesel prende corpo nell'esperienza di ascesa all'Etna in un turbinare di emozioni che chiamano in causa un intero ventaglio sensoriale: i colori costantemente cangianti, gli odori sulfurei di un luogo che sembrava dischiudere le porte degli abissi, il rumore sordo del tuono, spia di una incessante attività parossistica. Eppure, quando – dopo avere descritto con un certo distacco il cammino in salita tra neve, ghiacci e foreste – il tedesco giunge sulla vetta del vulcano, la sua annotazione pare abbandonare l'armamentario cupo del pittorresco e assumere il rasserenamento di una visione estatica: «Qui – scrive Riedesel in un passo della sua *Reise* presto divenuto un autentico modello letterario – sulla vetta di uno dei monti più alti del mondo, godetti del panorama più esteso e più bello che si possa immaginare. Dietro i monti appenninici della Calabria vidi sorgere il sole: esso illuminava tutta la parte orientale della Sicilia ed il mare che separa l'isola dalla Calabria che si vede chiaramente; [...]. Le diverse eruzioni della montagna, i boschi, i campi stupendi di questa fertile isola, le innumerevoli città e paesi, il mare di Lentini producevano un alternarsi incantevole alla vista, le nuvole si muovevano sospese sotto la cima della montagna ed il sole creava le più belle sfumature di colore»<sup>17</sup>.

Il Sublime architettonico d'altro canto, che ora trovava la sua espressione compiuta nell'ordine dorico, in Winckelmann – lo si è ampiamente notato in precedenza – aveva avuto una autorevole chiave interpretativa proprio in corrispondenza dell'*Olympéion* di Agrigento<sup>18</sup>. Adesso il sopralluogo del barone tedesco canonizzava definitivamente il tempio, il più grande mai costruito dai Greci, nella liturgia dell'estetica settecentesca. In occasione della visita alle rovine, con il gesto di porsi *dentro* la scanalatura dei resti di una delle colonne residue (un test d'attendibilità alla testimonianza di Diodoro Siculo sulla enormità della costruzione<sup>19</sup>), rilevando come lui e altri più robusti potessero starvi comodamente<sup>20</sup>, Riedesel abilita la messa in crisi del codice antropometrico vitruviano delle proporzioni architettoniche, già ipotizzata da Winckelmann: l'incommensurabilità tra uomo e scala colossale diviene così la messa in liquidazione di tutta la trattatistica architettonica esemplata sul *De Architectura*. Significativamente, la testimonianza di Riedesel sarebbe divenuta persino un tema iconografico (fig. 2), alimentando nell'immaginario settecentesco il mito di una architettura utopica che stava al di fuori di ogni tentativo di classificazione nella scala degli ordini. Dieci anni dopo, nel 1777, l'archeologo inglese Richard Henry Payne Knight nel suo *Diario di un viaggio in Sicilia* (un'opera che avrebbe avuto in Goethe un traduttore d'eccezione) noterà a proposito del tempio come «lo spirito ardito degli antichi era sempre rivolto

17 Cfr. *ivi*, p. 93.

18 Su questi aspetti, cfr. Cometa, *Il romanzo dell'architettura*, cit. (vedi nota 4), soprattutto pp. 155-183.

19 Diodoro Siculo, *Biblioteca Storica*, XII, 82: «infatti insieme alle muraglie si alzano al di fuori colonne rotonde e al di dentro quadrate, ed il circuito delle colonne al di fuori ha venti piedi ed esse hanno scanalature così ampie che può starvi dentro il corpo di un uomo, nell'interno poi lo stesso circuito ha 12 piedi».

20 Riedesel, *Viaggio in Sicilia*, cit. (vedi nota 9), p. 50.

verso il Sublime, ma non sempre ebbero la costanza di portare a compimento i loro piani giganteschi»<sup>21</sup>. Ancora l'anno dopo, nel 1778, Dominique Vivant Denon scriverà con una punta di sarcastico moralismo: «sembra che la sua massiccia grandezza sia servita solo a schiacciarlo e ad annientarlo, poiché se non fosse per due mezzi capitelli, alcuni triglifi ed un pezzo della trabeazione, queste rovine non presenterebbero più forma alcuna della linea architettonica originale»<sup>22</sup>. Per la prima volta, e proprio sulla scia di Riedesel, il Sublime è associato a un edificio di dimensioni smisurate e per di più allo stato d'informi rovine: il peso di un progetto che aveva inteso sfidare le leggi della statica (e forse persino del buon senso) aveva determinato il suo destino fino a confondere i suoi resti con il suolo circostante. Il rinvenimento, all'inizio del secolo successivo, di un primo nucleo di frammenti dei celebri telamoni<sup>23</sup> che stavano a reggere negli intercolunni l'intera trabeazione, avrebbe poi confermato la natura del tutto eterodossa dell'architettura dell'*Olympéion*, conferendo un postumo e definitivo suggello alle congetture di Winckelmann.

Per oltre mezzo secolo tanto l'estetica quanto le pratiche artistiche sarebbero vissute nel cono d'ombra delle riflessioni del tedesco, anche laddove pareva che esse fossero state accantonate. Quelle teorie, anzi, avevano più profondamente radicato nei vagheggiamenti di molti intellettuali siciliani l'idea che l'eredità della dominazione greca bisognasse riscattare soprattutto attraverso il recupero degli innumerevoli tesori d'arte che ancora giacevano sepolti nei siti delle antiche città siceliote e anelleniche, nei tre "valli" dell'isola. L'istituzione nel 1827 di una "Commissione d'Antichità e Belle Arti"<sup>24</sup>, organo del governo borbonico preposto alla tutela del patrimonio archeologico e artistico siciliano, si attesterà nel clima di un rinnovato interesse nei confronti dell'antico e sarà in qualche misura il punto di arrivo di un percorso di indagini iniziato già con i *Plani* tardo settecenteschi di Torremuzza e Biscari. In realtà, le discussioni sullo statuto delle arti dell'antichità che s'aprono in quegli anni rappresentano piuttosto un'estrema propaggine di quella "cultura estetica" che, lungo il corso del secolo precedente, in Sicilia aveva surrogato l'assenza di una riflessione sistematica sulle arti. La pregnanza di alcune

21 R.H. Payne Knight, *Expedition into Sicily, 1777*; trad. it. in J.-W. von Goethe, *Philipp Hackert. La vita*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli 1988, p. 216.

22 D. Vivant Denon, *Voyage en Sicile, 1788*; trad. e note al testo di L. Mascioli, I-II, Palermo-Napoli 1979, I, p. 283.

23 Sulle vicende del ritrovamento delle statue di atlanti, cfr. C. Marconi, *I Titani e Zeus Olimpio. Sugli Atlanti dell'Olympieion di Agrigento*, "Prospettiva", 87-88, 1997, pp. 2-13.

24 Sulla Commissione d'Antichità e Belle Arti, cfr. G. Lo Iacono, C. Marconi, *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia*, "Quaderni del Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas": parte I – 1827-1835, 3, 1997; parte II – 1835-1845, 4, 1998; parte III – *Verbalì delle riunioni della Commissione, 1852-1860*, 5, 1999; parte IV – *Verbalì delle riunioni della Commissione, 1861-1863*, 6, 2000; parte V – *Verbalì delle riunioni della Commissione, 1863-1871*, 8, 2002. Cfr. anche P. Pelagatti, *Dalla Commissione Antichità e Belle Arti di Sicilia (CABAS) alla Amministrazione delle Belle Arti nella Sicilia post-unitaria. Rotura e continuità amministrativa*, "Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines", 113, 2, 2001, pp. 613-615.

mosse teoriche innescate proprio da quei ritrovamenti, avrebbe contribuito in modo decisivo al fiorire del dibattito sulle arti antiche entro la compagine culturale isolana.

Il nuovo secolo, d'altra parte, s'era aperto sotto gli auspici più fortunati: il 7 gennaio del 1804 a Siracusa, dal terreno di una contrada nota come "Orto della Bonavia", era riemersa agli occhi estatici dell'archeologo Saverio Landolina<sup>25</sup> e del canonico Giuseppe Maria Capodiecì<sup>26</sup> la famosa *Afrodite Callipige*<sup>27</sup>. Un simile ritrovamento, anche per le circostanze pressoché fortuite in cui era avvenuto, nell'immaginario della cultura antiquariale siciliana fu accolto come quello di un nuovo *Laocoonte*, alla cui epoca la statua *sembrava* per di più appartenere. D'altra parte, solo l'anno prima, le spoliazioni napoleoniche avevano privato il patrimonio artistico italiano della celebre *Venere dei Medici* degli Uffizi, che appartiene alla medesima tipologia figurativa. Il caso, in un modo o nell'altro, pareva risarcire i guasti della storia. Landolina, che pure era studioso amante delle cose patrie e molto prolifico, non scrisse nulla intorno al ritrovamento della statua né sui suoi caratteri formali. Toccò invece a un altro archeologo siracusano, Raffaello Politi<sup>28</sup> (fig. 3), l'occasione di scrivere una breve memoria sulla statua, trascorsi tuttavia oltre vent'anni dal suo ritrovamento. Nel 1826, anticipati da un'uscita sul VII volume del "Giornale di Scienze, Lettere e Arti per la Sicilia", escono i *Cenni artistici sul Simulacro di Venere*<sup>29</sup>, che rappresentano per l'archeologo

25 Su Saverio Landolina Nava (Siracusa, 1743-1813), erudito, archeologo e scienziato, cfr. soprattutto G. Bozzo, *Le lodi dei più illustri siciliani trapassati ne' primi 45 anni del secolo XIX*, I, Palermo 1851, pp. 183-222. Cfr. anche S. Russo, *Saverio Landolina. La cultura dell'antico*, Siracusa 2007.

26 Su Giuseppe Maria Capodiecì (Siracusa, 1749-1828), autore degli *Antichi monumenti di Siracusa* (I-II, Siracusa 1813), una delle prime guide archeologiche della città, e di sedici volumi di *Annali* della storia di Siracusa dal 734 a.C. al 1810 (rimasti manoscritti), cfr. S.A. Cugno, *Il collezionismo archeologico siracusano tra XVIII e XIX secolo e la nascita del primo museo civico*, "Studi Acrensi", IV, gennaio 2022, pp. 57-72, *passim*.

27 Sulla *Afrodite Landolina*, oggi custodita presso il Museo Archeologico regionale "Paolo Orsi" di Siracusa, cfr. G.M. Capodiecì, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati dall'antiquario Giuseppe Maria Capodiecì, Accademico Peloritano*, Siracusa 1813, I, § 15, pp. 97 e ss.; F.P. Avolio, *Lettera VII del presidente Francesco di Paola Avolio al sig. barone Vincenzo Mortillaro sopra l'iscrizione di Perpenna e le statue di Venere, e di Esculapio*, "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia", XXIX, 57, 1837, pp. 185-195.

28 Raffaello Politi (Siracusa, 1783-Agrigento, 1870), pittore, archeologo, architetto e teorico d'arte fu figura poliedrica di intellettuale e artista, in contatto con archeologi e architetti di fama internazionale, primi fra tutti Panofka, von Klenze e Cockerell. Tra le scoperte più importanti portate a compimento da Politi è da ricordare quella dell'enorme telamone emerso tra i resti del Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento (diventa sua città di elezione), che avrebbe rivoluzionato il panorama delle conoscenze sull'architettura dorica, accendendo un serrato dibattito intorno alle ipotesi di posizionamento dei "giganti" nell'ambito della struttura del tempio. Nel 1826, anno in cui scrive la breve memoria sulla *Venere Landolina*, Politi fu nominato Regio Custode delle Antichità per il Val di Girgenti. Su Politi, cfr. V. Navarro, *Raffaello Politi*, "Il Vapore. Giornale istruttivo e dilettevole", III, vol. III, 31, Palermo, 10 novembre 1836, pp. 256-258; Id., *Cenni biografici del pittore siracusano Raffaele Politi*, s.n., Catania 1841; G. Russo, *Cenni su la vita e le opere di Raffaele Politi*, Agrigento 1870. Cfr. in ultimo, C. Bajamonte, *Raffaello Politi "bizzarro scrittore, insigne archeologo, artista intelligente"*, "Kalós. Arte in Sicilia", 4, 2007, pp. 28-33.

29 R. Politi, *Sul simulacro di Venere trovato in Siracusa il dì 7 gennajo 1804 alto palmi 6,4 non compresavi la testa e 'l plinto. Cenni artistici di Raffaello Politi*, Palermo 1826 (già in "Giornale di Scienze, Lettere ed Arti per la Sicilia", VII, 40, 1826, pp. 68 e ss.). Ed. cons. con introduzione a cura di E. Bonincontro, Catania 1996.

siracusano non solo l'occasione per tentare una restituzione grafica (fig. 4) della statua (mutila, com'è noto, della testa e del braccio destro<sup>30</sup>), ma soprattutto lo spunto per alcune considerazioni intorno al problema della bellezza e dell'imitazione nelle arti greche. Per un autore come Politi, generalmente animato da uno spirito eversore e da una *vis* polemica costantemente accesa, il pretesto per lanciare strali all'indirizzo di alcuni viaggiatori stranieri, avventati nei giudizi o persino del tutto inattendibili, era fin troppo attraente perché cadesse nel vuoto. E dunque bersaglio divengono soprattutto il conte de Forbin, che nel 1823 aveva pubblicato il resoconto del viaggio da lui compiuto in Sicilia tre anni prima<sup>31</sup>, e soprattutto Joseph-Antoine de Gourbillon, il cui *Voyage* era uscito nel 1820, poco a ridosso del suo soggiorno in Sicilia<sup>32</sup>. Forbin, al cospetto della statua, era letteralmente caduto in estasi affermando (la traduzione è dello stesso Politi), «qual morbidezza! quale flessibilità! quanto la Medicea perderebbe veduta accanto a questo capolavoro! il sentimento della vita e della grazia vi scorre da per tutto. Questa Callipiga è dessa assai giovane, nascente è il di lei seno, e la voluttà stessa ne disegnò il torso, le anche, la linea sinuosa e pura della parte inferiore di questa bellissima figura»<sup>33</sup>. Gourbillon, contro il quale Politi manifesta senza riserve la propria avversione per quel tono sprezzante, borioso, impregnato d'«atra bile» che ne caratterizza la narrazione, non era stato da meno giungendo a scorgere nelle membra della statua un lieve tremore, e a deprecare quel panneggiamento (a suo giudizio superfetazione assai più tarda, pur non essendo riuscito a scorgere nella scultura alcuna traccia della posteriorità tale intervento), quel drappo che, coprendo le parti intime della dea, ne appesantiva l'effetto e ne guastava il classico equilibrio<sup>34</sup>. Certamente erede di una tradizione winckelmanniana, sia pure riconvertita in una prospettiva eterosessuale, il francese aveva visto nella *Venere Landolina* l'apoteosi di un bello ideale amplificato fino alla vetta del Sublime<sup>35</sup>. A giudizio di Politi, tuttavia, l'applicare alla statua un modello di lettura tolto di peso da Winckelmann non funziona affatto. E per due ragioni principali: la prima di carattere strettamente stilistico-cronologico. La *Venere*, di fatto, non appartiene né allo stile, né all'epoca del *Laocoonte* o della stessa

30 La questione del rilievo grafico dell'antico assume per Politi un ruolo fondamentale anche nel senso della fruizione del bello. A proposito del sarcofago d'*Ippolito e Fedra*, l'archeologo afferma di averne potuto esperire la bellezza solo nel momento in cui l'aveva riprodotto in un disegno. Per tali considerazioni, cfr. R. Politi, *Illustrazione al Sarcofago agrigentino rappresentante l'Ippolito d'Euripide, scultura d'alto rilievo in marmo statuario antico*, Palermo 1822.

31 L.-N.-Ph. de Forbin, *Souvenirs de la Sicile*, Paris 1823.

32 J.-A. de Gourbillon, *Voyage critique à l'Etna en 1819*, I-II, Paris 1820.

33 Politi, *Sul simulacro di Venere*, cit. (vedi nota 29), p. 8. Nei *Souvenirs* di Forbin il passo citato è a p. 142: «Quel moelleux! quelle souplesse! Combien la Vénus de Médicis perdrait à être vue à côté de ce chef-d'œuvre! Le sentiment de la vie, celui de la grâce, sont par-tout. Cette Callipyge est très-jeune; sa gorge vient d'éclorre; et c'est la volupté elle-même qui dessina le torse, les hanches, la ligne onduleuse et pure de la partie inférieure de cette belle figure».

34 *Ibidem*. Le considerazioni di Gourbillon a tal proposito sono nel volume II del *Voyage*, pp. 59-60.

35 Ivi, p. 10.

*Venere Medicea* a cui Forbin pretendeva la *Callipige* siracusana fosse superiore. Per di più, dal punto di vista strettamente iconografico, la *Venere* rappresentata non è una “vergine”, simbolo perciò di una bellezza albeggiante e acerba, «ma già madre di Enea talun la sospetta; il suo seno lungi dall’essere nascente, com’egli dice, è ben turgido e carnoso»<sup>36</sup>. La parte inferiore della statua, specialmente nelle anche e nelle ginocchia, gli appare poi assai più «triviale» di quella superiore che invece gli sembra – traendo a prestito una considerazione di Ennio Quirino Visconti a proposito dei marmi del Partenone – di «morbidissima carne»<sup>37</sup>. Quanto al presunto fremito che Gourbillon (diremmo quasi in una sorta di empatia erotizzante) aveva notato percorrere il corpo della dea, ipotizzando che l’artista avesse così voluto suggerire una donna appena uscita dalle acque, Politi ovviamente dissente. È un *topos* abusato, afferma egli in sostanza, pensare che tutte le *Veneri* raffigurate sul modello di quella di Cleomene, la *Medicea* appunto, debbano necessariamente rappresentare il tipo della *Anadiomene*. D’altra parte, se lo scultore avesse voluto alludere all’atteggiamento di una donna tremante per il freddo, avrebbe certamente un poco piegate le ginocchia della statua, che invece «sta fermamente basata sul sinistro piede, che serve di sostegno all’intero corpo»<sup>38</sup>. Piuttosto, nel gesto della *Venere* Politi intravede un moto d’istintiva pudicizia: la dea è discesa dall’Olimpo per unirsi «a qualche bene avventurato mortale»<sup>39</sup>, e l’atto di ritrarre verso il pube il panno, l’essere leggermente china in avanti sono gli indizi di quella repentina emozione.

C’è un altro motivo, dicevamo, per il quale il modello winckelmanniano non è applicabile all’interpretazione della statua siracusana, ed esso attiene alla questione della bellezza e dell’imitazione. La *Venere*, di fatto, non è il prototipo del bello ideale né tanto meno del Sublime: piuttosto che incarnare una bellezza divina, secondo Politi essa «si mostra fra le più belle mortali, men però nutrita di ambrosia»<sup>40</sup>. E così un particolare della statua, i suoi glutei, divengono nell’esegesi dell’archeologo il luogo della messa in crisi decisiva del paradigma del teorico tedesco. Con una punta di maligno sarcasmo, Politi rileva l’indugiare estatico di Gourbillon sulle «parti deretane di questa statua»<sup>41</sup>, quasi a voler trarre il segreto della loro “bellezza ideale”. In realtà – e qui

36 Ivi, p. 11.

37 Cfr. E.Q. Visconti, *Lettera di E. Quirino Visconti ad un inglese* [1814], in *Opere*, a cura di G. Labus, Milano 1831, XV, IV, pp. XXIX-XXXI: «I gruppi e le statue del frontone del Partenone hanno vinta ogni mia maggiore aspettazione. In quanto al nudo essi sono tanto perfetti modelli di verità, morbidezza e bellezza di forme, quanto il Laoconte e il Torso; mostrano negli accessorj quanto mai di più nobile e di più ricco hanno saputo sfoggiare i più famosi scultori nei loro panneggiamenti [...]. Quella figura semigiacente dell’Ilisso, che sembra rizzarsi per festeggiare colla sua gioja la Dea vittoriosa, sorpassa in perfezione di mosca e di disegno quanto abbiamo di meglio nell’antico. Non vi troviamo noi nel maggior grado di perfezione i tocchi magici di uno scalpello che seppe animare il marmo, e trasformarlo in morbida carne piena di vita?».

38 Ivi, p. 12.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.

41 Ivi, p. 16.

Politi sconfessa anche il dettato imitativo vulgato dalle *Belle arti ricondotte a unico principio* di Charles Batteux (1746) – il bello di quel particolare anatomico non è il risultato del «complesso di più beltà individuali»<sup>42</sup>: semmai, esso nasce dalla perfetta imitazione della natura. La *Venere* però (non sarà forse inutile ripeterlo), appartiene a una fase ormai sensibilmente decadente dell'arte greca: come risolvere, dunque, il problema dell'imitazione nel periodo del suo massimo splendore? I Greci, secondo Politi, avevano un concetto mimetico ben differente rispetto a quello postulato da Winckelmann. Piuttosto che dalla resa idealizzata della natura, il bello delle loro arti derivava dalla ripetizione di modelli già dati, in una sorta di manierismo *ante litteram* che, nell'intendimento comune, non rappresentava la degradazione dell'archetipo, ma anzi un suo arricchimento: «a che giova inventar nuove forme – replica l'archeologo citando Saverio Scrofani<sup>43</sup> –: ripetere il bello non è egli lo stesso che variarlo?»<sup>44</sup>.

Il vetusto edificio teorico di Winckelmann pareva dunque mostrare più di una crepa: venerato per quanto fosse, quel modello s'avviava a una fase di ripensamento o forse più precisamente a una revisione alla quale – guarda caso – dovette contribuire in modo decisivo proprio uno studioso tedesco trapiantato da molto tempo in Sicilia: Jakob Josef von Haus.

Quella del marchese Haus<sup>45</sup> (fig. 5) è una vicenda nella quale, probabilmente con

42 *Ibidem*.

43 S. Scrofani, *Viaggio in Grecia di Saverio Scrofani siciliano fatto nell'anno 1794*, London [ma Venezia?] 1795, II, p. 86. Il passo citato, nell'edizione per i tipi Abbate, Palermo 1831, è a p. 64 del volume II: «Queste due figure [l'autore si riferisce a un'Amazzone e un guerriero combattenti, in un bassorilievo sull'acropoli di Atene], che sono d'una perfezione inarrivabile, furono dall'artista ripetute in questo lavoro: a che giova inventar nuove forme? Ripetere il bello non è egli forse lo stesso, che variarlo?».

44 Politi, *Sul simulacro di Venere*, cit. (vedi nota 29), p. 7.

45 Jakob Joseph von Haus nasce a Würzburg in Baviera nel 1748 da Franziskus Melchor Haus, professore di legge e consigliere privato del vescovo-principe di Würzburg e da Barbara Siebental: una famiglia, la sua, di alto ceto borghese che aveva ampie entrate nell'establishment politico del principato tedesco soprattutto grazie alla professione giuridica di diversi suoi parenti. Nel 1768, conseguita la laurea in giurisprudenza, si trasferisce a Göttingen dove resterà fino al 1774, per specializzarsi negli studi giuridici. I primi interessi, in effetti, lo vedono impegnato nel campo giuridico e letterario. Raccoglie infatti, in quattordici volumi, elementi di diritto, di elegia, di filosofia che poi donerà per testamento al nipote omonimo. Si trasferisce dunque a Wetzlar, in Assia, dove comincia a esercitare l'attività forense presso il Tribunale Supremo Imperiale. Inizia subito dopo la carriera di docente universitario, in qualità di professore di diritto naturale e di diritto pubblico germanico. Di lì a poco la nomina a Consigliere Aulico d'Onore del principe di Baviera. La svolta definitiva, e per certi versi dolorosa, della sua carriera avviene nel 1784 quando la regina Maria Carolina d'Austria lo chiama a Napoli: qui, il 15 ottobre, è nominato precettore del principe ereditario Francesco insieme al fratello Baldassarre e all'istruttore Giuseppe Poli. In Germania, da quel momento, non avrebbe più fatto ritorno. Nel 1797 Ferdinando IV di Borbone lo investe a Napoli del titolo di marchese (in realtà senza predicato nobiliare), e il 15 giugno dello stesso anno nella qualità di Gentiluomo di Manica, ufficio che deterrà fino al 1806. Il momento più alto della carriera del marchese corrisponde proprio al 1803-1806, quando Ferdinando IV lo nomina Soprintendente Generale dei monumenti dell'arte antica e moderna, con il compito di catalogare i reperti allora sistemati tra la reggia di Capodimonte e il palazzo dei Vecchi Studi, poi denominato Museo borbonico e nucleo dell'attuale Museo Archeologico Nazionale. L'attività intensa di quegli anni si dispiega essenzialmente nella stesura di cataloghi distinti dei materiali archeologici e di quelli artistici custoditi nelle due sedi museali, e nella cura del trasporto delle opere d'arte antica del Museo Farnesiano dalla reggia di Capodimonte al palazzo dei Vecchi Studi. Un'attività frenetica, e tanto

molto significativo, i dati biografici e letterari incrociano le vicende politiche agitate del governo borbonico sullo scorcio del XVIII secolo. Precettore del principe Francesco di Borbone sin dal 1784, e investito della carica di conservatore delle antichità borboniche a Napoli a partire dal 1803, Haus aveva maturato una copiosa esperienza sia sui manufatti dell'arte antica, sia su quelli medievali e moderni, che grazie alla sua opera di catalogazione poterono essere scorporati in due distinti nuclei espositivi. Una perizia

più affannosa in quanto l'avanzata napoleonica faceva paventare che quell'immenso patrimonio corresse il pericolo di prendere la via della Francia. Proprio in occasione della redazione del catalogo del 1805 – a proposito dei frammenti scultorei che il re intendeva donare al Museo Borbonico di Palermo per implementarne le collezioni – Haus fa riferimento al prossimo trasferimento a Palermo. Quel viaggio senza ritorno, in effetti, l'avrebbe intrapreso con la corte reale nel 1806, in fuga dall'invasione francese del regno di Napoli. Gli anni in Sicilia lo vedranno impegnato in un'intensa attività culturale e istituzionale. Il 21 gennaio del 1808 firmava il decreto per la concessione di parte del convento francescano di Sant'Anna la Misericordia (il refettorio, la cucina, e alcuni corpi di fabbrica del primo piano) alla Commissione di pubblica istruzione ed Educazione. All'architetto Domenico Marabitti era affidato il compito di adattare i fabbricati alla nuova destinazione scolastica. È uno dei primi passi per l'istituzione in Sicilia di scuole pubbliche destinate a tutti i ceti, e svincolate dall'istruzione ecclesiastica. Il 30 aprile del 1810 entra a far parte della Deputazione degli Studi (una sorta di assessorato *ante litteram*) assieme ad Alfonso Ajroldi, Tommaso Natale, Tommaso Gargallo e Gaspare Palermo: un autentico gotha della intellettualità siciliana in quel momento. Nel 1817 è nominato presidente della Commissione Pubblica di Istruzione ed Educazione. È interessante notare come in quel momento la necessità di estendere l'istruzione di base a tutta la popolazione fosse accompagnata dalla consapevolezza che il compito di riorganizzare il sistema dell'istruzione primaria spettasse a personaggi – quelli appena citati come componenti della Deputazione – che possedevano un'ampia conoscenza nel campo delle arti, della storia antica e medievale e in quello dell'archeologia. Nonostante i titoli e gli incarichi istituzionali, Haus continuerà comunque a condurre una vita abbastanza modesta, privo per altro di una dimora sua propria: tra il 1812 e il giugno 1820 abita in albergo, salvo poi trasferirsi in quell'anno nel Seminario di Monreale, dove stringerà amicizia con l'arcivescovo Benedetto Balsamo. Nel 1822, ennesima tappa di un autentico nomadismo, si trasferisce presso l'Ospizio degli Olivetani di San Giorgio in Kemonia a Palermo, nei pressi della Porta di Castro. Finalmente nel 1823, in occasione del terremoto che danneggiò molti edifici della città, prenderà stabile dimora nella casa del marchese Enrico Forcella, che stava in corrispondenza di uno dei Quattro Canti di Campagna (l'attuale piazza Regalmici), dove resterà fino alla morte. Qui trasferirà anche la sua ricca collezione di dipinti, donati alla sua morte al Regio Museo dell'Università di Palermo. Nel 1820 è nominato Gentiluomo di Camera di entrata e socio onorario nazionale dell'Accademia Ercolanese di archeologia. Nel 1827 riceve la nomina a cavaliere commendatore del Real Ordine di San Ferdinando, e proprio in quell'anno (in effetti, con incredibile ritardo), è avanzata al Luogotenente Generale Pietro Ugo delle Favare la richiesta per la cittadinanza onoraria al marchese Haus: la riceverà solo nel 1832, pochi mesi prima della morte intervenuta il 16 aprile del 1833. Letterato e archeologo tra i più eruditi di quel periodo, Haus si distinse per la copiosa produzione saggistica di carattere antiquario (si ricordano il *Saggio sul Tempio e la statua di Giove in Olimpia, e sul tempio dello stesso dio Olimpio recentemente dissotterrato in Agrigento*, Palermo 1814; la *Risposta alla lettera di Raffaello Politi al signor Cianfro Panitteri sulla situazione e forma della porta del rinomato tempio di Giove Olimpico in Girgenti*, Palermo 1819); e di carattere più genericamente attinente alla critica e alla teoria delle arti (*Alcune riflessioni di un oltramontano sulla creduta Galatea di Raffael d'Urbino*, Palermo 1816; *Difesa delle riflessioni di un oltramontano sulla creduta Galatea di Raffaello di Urbino*, Palermo 1818 [già in "Biblioteca Italiana", XI, luglio 1818, pp. 135-137]), e ancora relativi all'estetica teatrale (*Sul terrore nella tragedia; Un'altra volta ancora, ma brevemente, sul terrore nella tragedia*, in Id., *Raccolta di alcuni opuscoli inseriti nel Giornale Letterario di Sicilia*, Palermo 1827); opere che, assieme alle *Considerazioni* cui faremo cenno, fanno del marchese Haus uno degli animatori di maggior spicco del dibattito culturale siciliano dei primi quattro decenni del XIX secolo. Su Haus, cfr. G. Bozzo, *Memorie intorno alla vita del marchese G.G. Haus*, Palermo 1833; A. Gallo, *Su la vita e le opere del Marchese Giacomo Giuseppe Haus*, "Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia", II, 6, 1833, pp. 147-181; III, 10, 1834, pp. 70-85, poi pubblicato per i tipi di Solli, Palermo 1833 [ma 1834]. Cfr. anche M.G. Mazzola, *Il marchese Haus: un tedesco alla corte dei Borbone*, Palermo 2004. Sull'interesse collezionistico di Haus, cfr. Ead., *La collezione del Marchese Haus*, Palermo 2007.

che avrebbe messo a frutto in Sicilia all'indomani del suo (almeno per lui, definitivo) trasferimento con la corte reale nel 1806.

In rotta di collisione con Raffaello Politi il marchese Haus sarebbe entrato ben presto<sup>46</sup>, e ancora una volta su un tema – quello dell'*Olympéion* – che (lo si è visto in precedenza) aveva animato il dibattito del tardo Settecento sullo statuto dell'architettura siceliota. A ridosso del suo primo soggiorno in Sicilia, Haus aveva compiuto una serie di sopralluoghi sul sito del tempio agrigentino e nel 1802 aveva ottenuto che si procedesse sotto la direzione dell'aristocratico agrigentino Giuseppe Lo Presti a una campagna di scavi al fine di rendere intelligibile l'originario sviluppo dell'edificio. I risultati di quelle prospezioni non tardarono a fornire frutti sorprendenti: tra gli avanzi rimescolati di *crepidoma* e semi-capitelli, di rocchi di colonne e trabeazione, sotto all'immenso cumulo di macerie presero a riemergere i primi incredibili resti scultorei antropomorfi, quanto sopravviveva dei favolosi telamoni. Dopo un lungo studio sulla possibile articolazione icnografica del tempio, Haus pubblicava nel 1814 in forma anonima un opuscolo<sup>47</sup> nel quale per la prima volta erano fornite le “esatte” misure<sup>48</sup> della sua pianta (in verità desunte dagli studi di Charles Robert Cockerell<sup>49</sup>) e una possibile congettura sui sistemi di accesso all'interno. Stranamente, malgrado risalisse proprio al suo impulso la campagna di scavi che una decina d'anni prima aveva portato al rinvenimento dei primi frammenti statuarî, egli non fa cenno della loro presenza nel circuito dello pseudoperiptero interpretandoli piuttosto – forse per il fatto che a essere riconoscibili erano soprattutto avanzi di teste – come elementi residuali dell'originario apparato iconografico, posto a suo dire all'interno del portico del tempio: la *Gigantomachia* e la *Iliupérsis*<sup>50</sup>. L'ipotesi che a giudizio di Haus riemergeva con i

46 Sull'accesa polemica tra Haus e Politi a proposito della forma dell'*Olympéion*, cfr. C. Bajamonte, *La polemica sul tempio di Giove Olimpico di Agrigento*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, a cura di S. La Barbera, Palermo 2003, pp. 168-181.

47 [Haus], *Saggio su Tempio e la statua di Giove in Olimpia*, cit. (vedi nota 45).

48 Haus (ivi, p. 60), attraverso la comparazione tra le misure fornite da Diodoro Siculo (a suo giudizio inattendibili) e quelle rilevate da Cockerell era giunto alla conclusione che le stratosferiche dimensioni del tempio restituivano una larghezza di 175 palmi, una lunghezza di 442 e un'altezza di 150: numeri che tradotti in cifre moderne corrisponderebbero a 45 x 115 x 39 metri.

49 Cockerell aveva effettuato numerosi sopralluoghi nell'area dell'*Olympéion* a partire dal 1812, e aveva contribuito alla ricostruzione “virtuale” in alzato di uno degli atlanti. Un elemento questo, destinato ad assumere tale pregnanza iconica da influenzare gli sviluppi di una buona parte della cultura architettonica europea fin quasi alla metà del XIX secolo, da Leo von Klenze a Jacques-Ignaz Hittorf. Il telamone fantasiosamente ricostruito da Cockerell comparirà d'altro canto come antiporta della sua opera dedicata al tempio agrigentino, pubblicata però solo nel 1830: *The Temple Of Jupiter Olympius At Agrigentum, Commonly Called The Temple Of The Giants*. By C.R. Cockerell, Architect, London 1830. Sull'argomento, cfr. anche M. Cometa, *Duplicità del classico. Il mito del Tempio di Giove Olimpico ad Agrigento*, “Neoclassico. Semestrale di arti e storia”, 3, 1993, pp. 6-27. Cfr. anche A. Carlino, C.R. Cockerell e il tempio di Zeus Olimpico, in *I tesori di Akragas. Le collezioni del British Museum*, catalogo della mostra (Agrigento, Villa Aurea, 21 aprile-13 ottobre 2017), a cura di V. Caminacci e M.C. Parello, Agrigento 2017, pp. 70-74.

50 A testimonianza del fraintendimento in cui incorse Haus giova forse riportare le sue affermazioni: «Né si può ammettere che que' due bassi rilievi collocati fossero al di fuori del Tempio ne' suoi due frontespizj o timpani, non solo perché la voce *Stoa* a quel colonnato esteriore incastrato nelle mura non si adatta,

caratteri della verosimiglianza riguardava la possibile porta d'ingresso alla costruzione: il numero dispari di colonne, sette, che egli riteneva di avere individuato nella zona che doveva coincidere con la facciata originaria ostava alla possibilità che potesse esservi stato un varco d'entrata al centro del prospetto: «Nel centro non poteasi certamente trovare, imperocché sarebbe stato uopo a questo fine spezzare la colonna di mezzo, ed appoggiar la parte superiore del suo fusto sull'architrave della stessa porta, cosa manifestamente assurda ed insofferibile»<sup>51</sup>. Sebbene allo stato di un cumulo di massi smisurati, per Haus il tempio serbava intatto il suo ruolo di "monumento", capace di svegliare lo spirito di emulazione dei moderni<sup>52</sup>.

Nel frattempo, mentre l'eco di quei ritrovamenti trasvolava l'Italia fino a giungere al cuore dell'Europa e a coinvolgere le maggiori autorità in fatto di teoria dell'architettura antica<sup>53</sup>, Raffaello Politi preparava l'acre replica all'indirizzo del dotto marchese, uscita però solo nel 1819<sup>54</sup>. Declinata in forma di lettera al ciantro agrigentino Giuseppe Panitteri, insigne figura di collezionista di ceramiche antiche, la risposta a Haus smontava – è il caso di dire – mattone per mattone il suo edificio congetturale. Forse per un qualche spirito sciovinistico, caratteristico di chi mal soffriva l'ingerenza straniera in un campo che si reputava di propria esclusiva pertinenza, o forse per le personali antipatie maturate soprattutto all'indirizzo di Giuseppe Lo Presti (lo ricordiamo, l'autore delle prime escavazioni tra le rovine dell'*Olympéion*, accusato di avere – per la sua imperizia – arrecato danni irreparabili al basamento del tempio), Politi dispiega tutto il repertorio peculiare del suo spirito satirico e irriverente. Due «abbagli» caratterizzavano a suo giudizio lo studio di Haus: l'aver sottaciuto «vergognosamente»<sup>55</sup> la presenza dei telamoni (le cui evidenze archeologiche avevano assunto caratteri

ma si ancora perché il vasto sporto del cornicione del Tempio avrebbe impedito di ben goderli, posti essendo in un'altezza cotanto elevata. A ciò aggiungasi che moltissimi frammenti di basso rilievo trovati furono non fuori, ma dentro il tempio; e tra questi una testa con arricciatura di capelli all'uso frigio, e con porzione di berretta frigia, oltre de' quali un frammento ancora di un'aquila». Cfr. [Haus], *Saggio su Tempio e la statua di Giove in Olimpia*, cit. (vedi nota 45), pp. 63-64.

51 Ivi, p. 67.

52 Ivi, p. 57: «Il veder un sì augusto edificio venerando per più di ventidue secoli di antichità, memorabile esempio di ciò, che abbia potuto intraprendere una città sola di Sicilia nel breve periodo del suo lustro, or nuovamente tratto alla luce, prestandosi al confronto della descrizione fattane dal più illustre degli storici Siciliani, dovrebbe certamente riempir di soddisfazione ogni cuor Siciliano, richiamargli alla memoria que' tempi abbandonati, floridi e colti, e infiammarlo di nobile emulazione».

53 Al dibattito sulla forma originaria del tempio s'era accostato già nel 1805 Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, con una memoria intitolata *Sur la restitution du Temple de Jupiter Olympien à Agrigente. Extrait d'un Mémoire destiné à être lu dans la séance publique de la troisième classe de l'Institut national, le 1.er vendredi de germinal an 1805*, Paris 1805. A quella data, tuttavia, l'architetto ignorava la presenza dei telamoni nella compagine strutturale e decorativa del tempio. Quatremère avrebbe ripubblicato l'intervento, senza sostanziali modifiche, nel 1815.

54 R. Politi, *Lettera di R. Politi al Sign. Ciantro Panitteri che comprende una opinione ragionata sulla situazione e forma della porta nel rinomato tempio di Giove-Olimpico in Agrigento, illustrazione ad un passo di Fazzello, origine dello stemma di Girgenti, ed alcune osservazioni sugli abbagli presi dall'autore del saggio sullo stesso tempio comparso nel 1814*, Palermo 1819.

55 Ivi, p. 7.

macroscopici sin dai rilievi di Cockerell), e le misure errate ricavate da una malintesa interpretazione di Diodoro Siculo. Per di più l'aver ignorato la testimonianza dello storico rinascimentale Tommaso Fazello, ciecamente affidandosi piuttosto a quella di Diodoro, inficiava del tutto a suo giudizio il valore delle ricerche dello studioso tedesco. Dalle affermazioni dell'autore del *De rebus Siculis* Politi ricavava la certezza che la facciata occidentale (quella sulla quale inderogabilmente doveva stare l'ingresso al tempio) era caratterizzata – al centro della teoria di colonne – da un alto plinto su cui si appoggiavano tre telamoni, a loro volta sostegno della parte mediana della trabeazione. Un elemento, questo, che si sarebbe perpetuato nello stemma di Agrigento, caratterizzato appunto da tre atlanti che reggono la città (fig. 6). La ricostruzione grafica che annetteva al testo (fig. 7), in verità non poco peregrina, risolveva anche la questione delle narrazioni scultoree della *Lotta dei Giganti* e della *Caduta di Troia* che dovevano stare, secondo il canone classico, non all'interno dell'edificio (come pensava Haus) bensì nel vano dei due timpani. Eppure, quella che a causa dell'animo belligerante di Politi si sarebbe supposta come la celebrazione di una delle più grandi costruzioni mai realizzate dagli antichi, sulla linea di un dibattito acceso ormai da sessant'anni, d'un tratto si volge in una autentica detonazione: «Siami qui lecito dire, che il Tempio di Giove Olimpico in Agrigento era forse il più grande del Mondo; ma non perciò il più bello, era invece il più brutto»<sup>56</sup>.

Il duello tra Haus e Politi sarebbe durato ancora a lungo, in un acceso – ma per certi versi sterile – botta e risposta. Alla caustica lettera dell'archeologo siracusano, Haus rispondeva quasi subito<sup>57</sup> abbattendo a sua volta il debole fabbricato di ipotesi che Politi aveva costruito sul fondamento di Fazello. Su tutte per lo studioso tedesco assumeva i caratteri di uno sconcertante vaneggiamento la tesi dei tre telamoni aggruppati all'ingresso del tempio, «cosa non vista mai, né sognata da alcuno, e che non si crederrebbe aver potuto entrare in testa non dico d'un architetto, ma di qualunque uomo sano di mente»<sup>58</sup>. Sulla scorta dell'ipotesi di Cockerell, che come notato in precedenza<sup>59</sup> nel 1812 aveva tentato una prima ricostruzione in alzato di uno degli atlanti<sup>60</sup>, inaugurando un ennesimo *topos* iconico (fig. 8), Haus giunge a moltiplicare il numero delle statue portanti fino a ventiquattro e a disporle tutt'intorno ai pilastri all'interno del *naos*. La replica di Politi, riassunta in un libretto del 1820<sup>61</sup>, al solito impregnata di un velenoso spirito polemico (tra le righe dell'incipit taccia il suo avversario di essere un “raccomandato” protetto dai potenti), nel ripercorrere punto per punto i termini

<sup>56</sup> Ivi, p. 15.

<sup>57</sup> [Haus], *Risposta alla Lettera di Raffaello Politi al Signor Cianro Panitteri*, cit. (vedi nota 45).

<sup>58</sup> Ivi, p. 3.

<sup>59</sup> Cfr. *supra*, nota 49.

<sup>60</sup> Ivi, p. 2.

<sup>61</sup> R. Politi, *Difesa di Raffaello Politi alla critica risposta del signor marchese Haus, che riguarda le contrarie opinioni sul gran Tempio di Giove Olimpico in Agrigento*, Siracusa 1820.

della questione non retrocede di un passo rispetto alle convinzioni precedentemente espresse, rafforzandole anzi con la testimonianza grafica di un rilievo cinquecentesco che riproduceva lo stemma di Agrigento, e che esibiva i telamoni in numero di tre.

Forse per la stessa “acidità” del contendere, la polemica avrebbe ben presto intrapreso la via di una letterale auto-estinzione. Mentre Haus – afflitto ormai da conclamati problemi di salute – abbandonava il campo, Politi sarebbe tornato ancora diverse volte nel 1825<sup>62</sup>, nel 1828<sup>63</sup> (qui all’indirizzo del conservatore Giuseppe Lo Presti, che in una *Dissertazione apologetica* dell’anno prima s’era difeso dalle accuse dell’archeologo) e nel 1834<sup>64</sup>, abdicando in parte alle proprie persuasioni ma viepiù rinfocolando il tono sferzante. Il contraddittorio tra Haus e Politi, in effetti, rispondeva alle più caratteristiche regole d’ingaggio in uso nelle polemiche erudite di quel tempo, talora accese di un animus fazioso e determinate dall’intendimento di affermare qualcosa di nuovo rispetto a un dibattito largamente frequentato. Nondimeno, almeno un punto di convergenza tra i due studiosi sarà dato ritrovare, se non altro in un dominio più strettamente teorico, che in una qualche misura accomunerà le riflessioni di Politi sulla *Venere siracusana* e quelle di Haus espresse in un opuscolo del 1823: il tema della emulazione *degli* antichi (una formula che sarà qui da intendere come una specie di genitivo soggettivo).

In quell’anno Jakob Josef von Haus pubblicava le *Considerazioni sullo stile de’ Greci nelle arti del disegno*<sup>65</sup>, l’opera che a giusta ragione può essere considerata la *summa* del suo pensiero archeo-estetologico<sup>66</sup>, Haus pur ovviamente non abiurando il verbo winckelmanniano (il cui valore storiografico, anzi, per lui resta assolutamente impregiudicato), propone una diversa visione della questione della *mimesis* presso i Greci. Dopo un breve preambolo, nel quale l’archeologo traccia una veloce storia dei “progressi” della scultura greca (al contempo, forse sulla suggestione di Diderot, esaltando il valore dell’abbozzo al confronto dell’opera finita<sup>67</sup>, nel quale chiaramente si concretava la propensione al *decorum* degli antichi, la loro capacità di tradurre nel

62 R. Politi, *Cenni sui giganti scolpiti in pietra nel gran Tempio di Giove Olimpico in Agrigento di Raffaele Politi*, Palermo 1825.

63 R. Politi, *Sul ristabilimento del gran tempio di Giove Olimpico in Agrigento e sua cella iptera distrutto e ridotto a cortile nella dissertazione apologetica comparsa in Girgenti nel 1827*, Venezia 1828.

64 R. Politi, *Cenni apologetici di Raffaello Politi*, Agrigento 1834.

65 [J.J. von Haus], *Considerazioni sullo stile de’ Greci nelle arti del disegno*, in Id., *Dei vasi greci comunemente chiamati etruschi, delle lor forme e dipinture, dei nomi ed usi loro in generale. Colla giunta di due ragionamenti sui fondamentali principj dei Greci nell’arte del disegno e sulla pittura ad encausto*, Palermo 1823, pp. 49-71.

66 Come riferisce lo stesso autore, il testo delle *Considerazioni* è conforme a un discorso che egli stesso aveva tenuto qualche tempo prima della sua pubblicazione presso l’Accademia Archeologica di Roma.

67 Ivi, p. 51: «Studj si chiamano da’ nostri, e rettamente, que’ replicati saggi che un artefice, andando in cerca delle mosse più adatte all’azion prefissa con brevi tratti ma non senza molta riflessione, segna su le carte, i quali quando vengano da eccellenti maestri, sono da gli amatori tenuti in sommo pregio, come i primi fervidi parti di una fantasia creatrice, la quale spesse volte nella più minuta esecuzione dell’opera va a raffreddarsi».

prodotto compiuto solo pochissime idee), Haus espone il proprio schema alternativo rispetto a quello disegnato da Winckelmann. Per l'archeologo, in sostanza, quello applicabile alle arti dei Greci è un modello "emulativo" su una base vagamente etica nel quale, probabilmente, sono da cogliere gli echi della burkeana "imitazione", collante della *società in generale*<sup>68</sup>. Come l'emulazione della virtù non è da considerare servilismo, afferma in altri termini Haus, così nelle belle arti non è biasimare (né tanto meno da giudicare difettoso di talento) quell'artefice che riesca, osservando nelle opere altrui un pregio particolare, a farne proprio lo «spirito» e a «entrare, per così dire, nelle medesime idee» dell'artista-modello<sup>69</sup>. Questa capacità d'intravedere il bello in opere esemplari, capacità che per Haus non va però disgiunta da personali meriti artistici, "riscalda" l'anima dell'artista emulativo e la «solleva a maggior altezza»<sup>70</sup>. L'elaborazione del prodotto artistico, perciò, diviene una specie di processo dialettico: un artefice che imita i prodotti di un altro artefice è portato continuamente a confrontarsi con il suo modello, a interrogarsi su come questi avrebbe risolto quel particolare problema esecutivo. Peraltro, cogliere il bello "latente" in un'opera altrui – nota l'archeologo tedesco – reca all'artista emulativo una soddisfazione non minore di quella derivante dalle proprie invenzioni<sup>71</sup>. È dunque questo il meccanismo sotteso al progresso delle arti presso i Greci: l'emulazione reciproca, il desiderio di produrre opere che, destando nel pubblico una «simpatica commozione» inducessero negli altri artefici l'aspirazione a produrre risultati d'analogo o maggiore apprezzamento, secondo Haus consentiva agli artisti di «progredire oltre le regole primitive e triviali»<sup>72</sup>, e di realizzare modelli che sarebbero stati adottati come nuove regole, di gran lunga superiori alle precedenti. Fu questo a determinare, altresì, il carattere distintivo dell'arte greca, «uno stile uniforme, ed un proprio nazional gusto»<sup>73</sup>, che i Greci poterono mantenere intatto per il generale «deserto» che li circondava.

Ciò consentì d'altra parte a che lo stile dei Greci nelle arti, improntato a "nobiltà" e a "semplicità" (si noti come l'endiadi winckelmanniana per un classicista oltranzista come il marchese tedesco doveva ancora necessariamente mantenere la propria validità evocativa), potesse essere accolto presso le altre «colte nazioni» come «indigeno piuttosto che come straniero»<sup>74</sup>. Ovviamente, e Haus ben se ne avvede, ogni progresso presuppone il passaggio da forme imperfette ad altre più compiute, in un crescendo che avrebbe prima o poi dovuto condurre a un inevitabile decadimento. Così nella

68 Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* [1757-1759], a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 1987, pp. 79-80, § XVI, *L'imitazione*.

69 [Haus], *Considerazioni sullo stile de' Greci*, cit. (vedi nota 65), p. 52.

70 *Ibidem*.

71 Ivi, p. 53.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*.

74 Ivi, p. 54.

progressione che l'archeologo individua nella storia delle arti del disegno presso gli antichi, è possibile notare un primo periodo nel quale «i Greci non meno che le altre nazioni eran da principio da una scrupolosa, e diligente imitazione della semplice e schietta natura obbligati»<sup>75</sup>. A questa fase “realistica” avrebbe fatto seguito una nuova epoca nella quale – diremmo secondo il paradigma di Zeusi postulato da Charles Bateux – gli artisti erano portati a scegliere le parti migliori della natura, riunendole poi nell'unità ideale dell'opera d'arte<sup>76</sup>.

Attraverso questi passaggi “sperimentali” si sarebbe giunti all'apogeo dell'arte greca, il periodo nel quale la *ratio* della produzione è il modello emulativo. Modello, o meglio sarebbe dire “gabbia”, che nella sua cogenza normativa rappresentava certamente la negazione di qualunque libertà per l'artefice; ma ancor più, l'ipoteca a che l'arte non degenerasse negli «eccessi che sono i più pericolosi scogli, ove l'arte romperebbe senza riparo»<sup>77</sup>. Ora, al di là della discontinuità qualitativa che necessariamente caratterizza non solo la produzione di un singolo artista, ma anche in generale un intero panorama artistico, è fatale che l'arte greca giungesse prima o poi al suo declino. Una decadenza che, tuttavia, non impedisce che le opere dell'antichità formino una «classe separata» rispetto a tutte le altre manifestazioni artistiche. È a questo punto che Haus cerca di dar conto del perché le sculture, le pitture, gli edifici tramandati dai Greci siano in grado di “mettere tutti d'accordo” riguardo alla loro eccellenza. In generale, postula l'archeologo, è difficile spiegare su che cosa si fondi il personale giudizio “estetico”, e soprattutto riuscire a persuadere gli altri della bontà di quel parere. L'“incanto” nascosto nelle testimonianze dell'antico, infatti, sembra rivelarsi solo a un «certo interior senso» della bellezza<sup>78</sup> (difficile dire se qui Haus riecheggia apertamente dalla trattatistica settecentesca, e particolarmente da Francis Hutcheson, il tema del “Sense of beauty”), che non è concesso a tutti, e tocca piuttosto l'istinto che la ragione. D'altro canto, il sentimento del bello è del tutto inalienabile<sup>79</sup>: tutto ciò che non è in grado di passare, attraverso il raziocinio, dalla mente alle «corde nell'animo» non può essere trasferito ad altri<sup>80</sup>. Meno che mai a chi è propenso più a sogghignare di fronte al calore

<sup>75</sup> Ivi, p. 56.

<sup>76</sup> Ivi, p. 57: «Lieve opra, ma necessaria, era il torne via ogni sorta d'imperfezioni, delle quali né il più bel corpo umano va pur esente, e che bene spesso sono già indizj della sua decadenza, o almeno della fragile sua condizione; ché bisognava inoltre a questo fine prescegliere per ciascuna età le forme più floride, robuste, ed intiere con decorarle di tutto ciò che riuscir potesse dignitoso ed imponente».

<sup>77</sup> Ivi, p. 60.

<sup>78</sup> Ivi, p. 61.

<sup>79</sup> Ivi, p. 62: «Un fervido amatore e conoscitore del bello far volendo osservare ad un occhio men esercitato, e quindi non prevenuto, la ben intesa composizione d'una statua, o di un gruppo, la mirabile corrispondenza della sua mossa all'azione che vuolsi esprimere, l'accuratezza delle proporzioni, il dolce andamento de' contorni, l'intelligenza e la grazia del tutto insieme, dopo avere ragionato a lungo e con calore, pur non giungerà alla compiacenza di veder trasfusa all'animo de' suoi ascoltanti la menoma scintilla del suo entusiasmo».

<sup>80</sup> *Ibidem*.

appassionato di un amatore, che a lasciarsi coinvolgere dalle sue argomentazioni. L'arte greca, però, è in grado di superare queste barriere d'incomunicabilità "sentimentale": la sua «casta e nobile semplicità» è troppo evidente perché ciascuno non ne sia vinto, pur non comprendendone la ragione. Con questa commutazione da una prospettiva soggettivista a una oggettivista, Haus s'avvia a concludere le sue *Considerazioni*, spostando il suo angolo visuale sull'Italia. In essa egli vede ovviamente, ereditando il determinismo ambientale di Winckelmann, l'erede naturale della Grecia antica per quel suo clima che, «assottigliando colla sua dolce influenza gli umori, e snodando per così dire il soverchio rigore de' muscoli»<sup>81</sup>, predispone gli artisti all'imitazione. Per una specie di *tabù* antropologico, Haus pur facendone esplicito riferimento non nomina Michelangelo, la cui «franca, risoluta e sprezzante maniera»<sup>82</sup> scimmiettata da artisti di levatura infinitamente minore, avrebbe facilmente condotto l'arte a un «depravato gusto di ardimento e di esagerazione»<sup>83</sup>. Raffaello, al contrario, era stato per molti artisti coevi ciò che per gli antichi erano stati i modelli esemplari dell'emulazione. E così, dopo avere individuato nelle testimonianze dell'arte bizantina, pur nella scorrettezza del disegno e nella lontananza da qualunque bellezza ideale, una pallida reminescenza della calma e della semplicità dell'arte classica<sup>84</sup>; e dopo avere postulato che la regola della bellezza può rendersi durevole solo «alla condizione religiosamente osservata dagli antichi, cioè che tali accorgimenti fossero accolti e rispettati senza invidia, e come salutari massime custoditi»<sup>85</sup>, Haus chiude la sua opera con una specie di elogio comparativo tra Canova e Thorvaldsen: il primo, come colui che tra i contemporanei ha saputo meglio tradurre il modello emulativo in capolavori capaci di competere senza soffrirne il paragone con quelli degli antichi<sup>86</sup>; il secondo come la risposta "nordica" «dal carattere più robusto, e quindi più portato a soggetti che rispondono all'altezza ed energia della sua mente»<sup>87</sup> all'emulazione dei modelli antichi perpetuata dallo scultore di Possagno. In un tempo incupito dalla previsione della scomparsa prossima degli assetti politici e istituzionali (che Haus avvertiva forse come la sua stessa fine), l'arte sembrava l'ultima dimensione consolatoria<sup>88</sup>. L'eredità di Winckelmann, al di là della obsolescenza di molti suoi modelli, pareva ancora capace di assicurare sulla tenuta del credo della bellezza.

81 Ivi, p. 63.

82 Ivi, p. 64.

83 *Ibidem*.

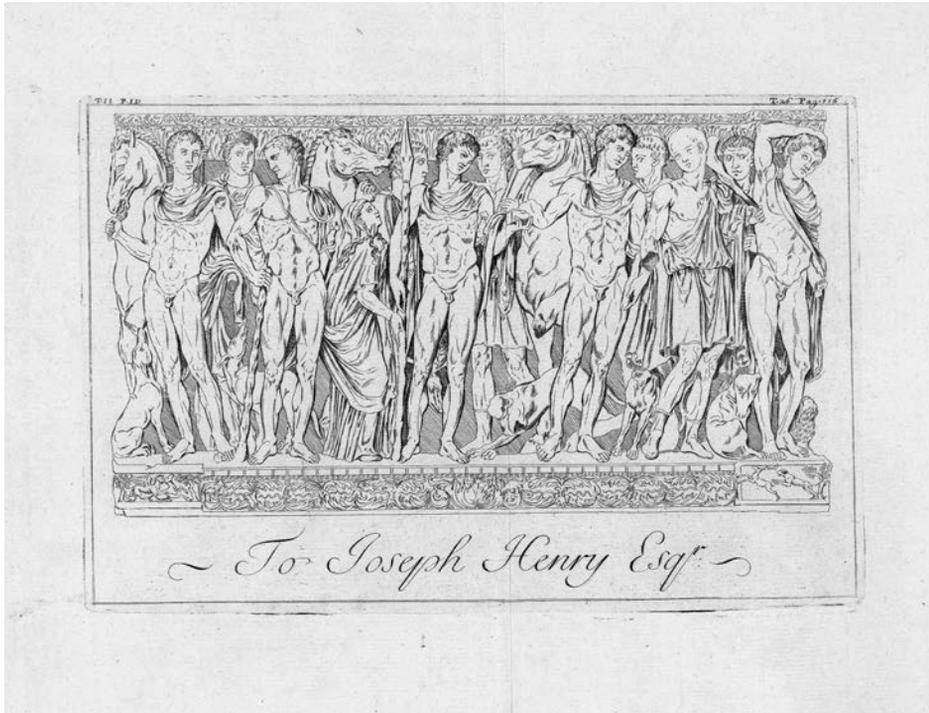
84 Ivi, p. 67.

85 Ivi, p. 69.

86 Ivi, p. 70.

87 Ivi, p. 71.

88 *Ibidem*: «In tanto splendore che nell'età nostra le arti circonda, e che pure in mezzo, e quasi a dispetto delle molte sciagure e calamità alle quali riserbati furono i nostri giorni, punto non venne offuscato, null'altro a desiderar ci resta, se non che a tanti sommi maestri non manchino degni successori; ed il secol d'oro per questa parte in Italia con inaspettata felicità ricondotto abbia la più lunga durata, o per meglio dire, che mai non abbia fine».





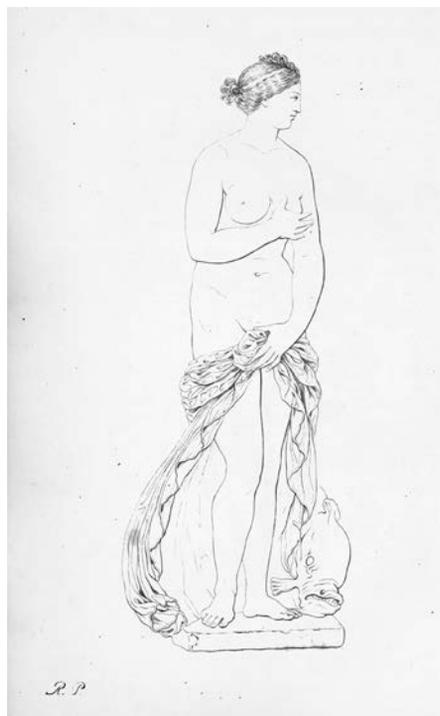
3. Raffaele Politi, *Autoritratto*, litografia da “Il Vapore, giornale istruttivo e dilettevole”, 31, 10 novembre 1836

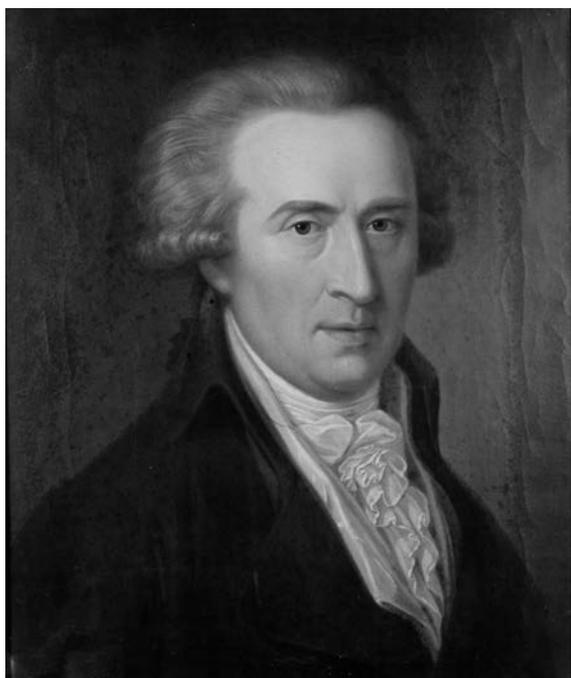
4. Raffaele Politi, ipotesi ricostruttiva della *Venere Landolina*, acquaforte, da Id., *Sul simulacro di Venere trovato in Siracusa il di 7 genajo 1804*, Palermo 1826

*Nella pagina precedente:*

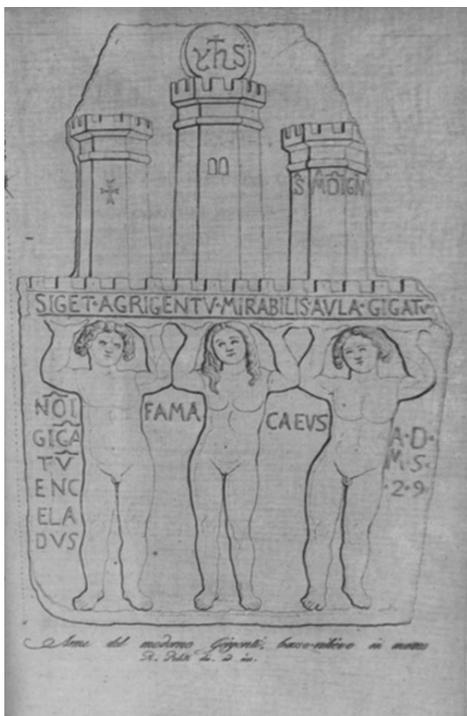
1. Salvatore Ettore (attribuito a), *Sarcofago di Ippolito e Fedra* (o di *Finzia*, nell'interpretazione di Pancrazi), acquaforte, da G.M. Pancrazi, *Le antichità siciliane spiegate*, II, Napoli 1752

2. Marie-Alexandre Duparc su disegno di Jean-Pierre Louis Laurent Houël, *Chapiteau et partie d'Entablement du Temple des Géants à Agrigente*, acquaforte, da J.Cl.R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque à Naples et en Sicile*, IV, Paris 1785

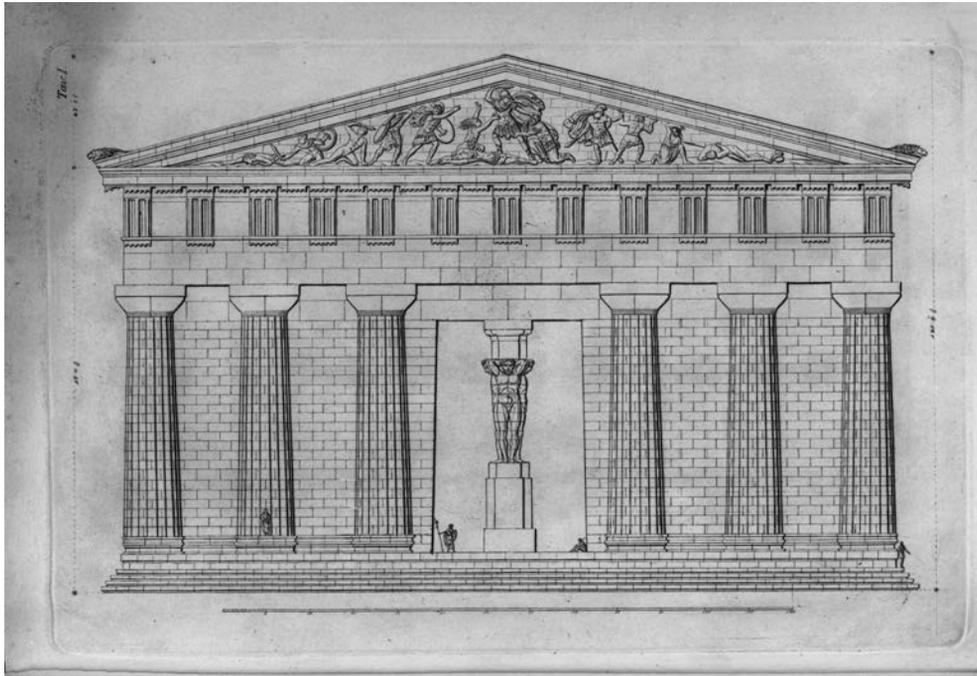




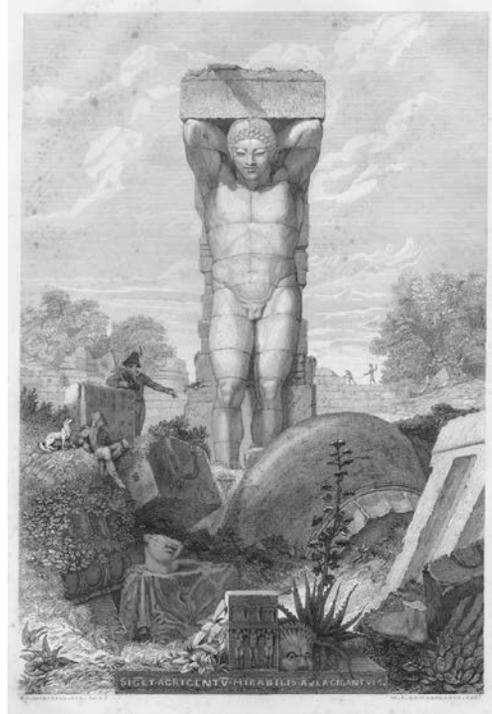
5. Giuseppe Patania, ritratto di *Jakob Josef von Haus*, olio su tela, 1833 circa, Palermo, Biblioteca Comunale, Famedio dei Siciliani illustri, inv. 87



6. Raffaello Politi, *Arme del moderno Girgenti*, basso rilievo in marmo, litografia, da Id., *Difesa di Raffaello Politi alla critica risposta del signor marchese Haus*, Siracusa 1820



7. Raffaello Politi, ipotesi ricostruttiva della facciata del *Tempio di Giove Olimpico* ad Agrigento, acquaforte, da Id., *Risposta alla Lettera di Raffaello Politi al Signor Cianfro Panitteri*, Palermo 1819



8. William Camden Edwards su disegno di Charles Robert Cockerell, anastilosi di uno dei telamoni del *Tempio di Giove Olimpico* ad Agrigento, da Ch.R. Cockerell, *The Temple Of Jupiter Olympius At Agrigentum*, London 1830



Pierluca Nardoni

L'anti-idealismo di Francesco Arcangeli non ama le categorizzazioni e forse è anche per questo motivo che gli scritti arcangeliani sull'arte contemporanea fanno un uso sempre molto meditato delle etichette critiche. È un'attitudine di certo ereditata da Roberto Longhi, ma pure affinata negli anni dall'opposizione ai dogmatismi del pensiero crociano, che in Arcangeli si accompagna al sospetto verso le impostazioni teoriche troppo schematiche<sup>1</sup>. Se nei suoi testi ricorre un'etichetta, è spesso definita con grande precisione terminologica, anche e a maggior ragione quando a coniarla è lo stesso Arcangeli, come nelle occasioni in cui torna sul concetto di Ultimo naturalismo per chiarirne l'omogeneità rispetto all'Informale<sup>2</sup>.

È dunque interessante l'uso dell'etichetta del Chiarismo in alcuni scritti militanti (anzi, del "chiarismo", secondo la grafia da lui adottata), se si considera che Franco Solmi nel 1984 presenta la mostra *Il chiarismo a Bologna* proprio come un omaggio a un'antica idea di Arcangeli<sup>3</sup>. Non sembrano esserci tracce del progetto espositivo primigenio, eppure il tema deve avere un certo peso nell'orizzonte critico arcangeliano. Ciò che emerge dalla mostra di Solmi, infatti, è il ricordo di un Arcangeli desideroso di identificare una tendenza chiarista nell'arte emiliana del Novecento e in particolare in quella bolognese, anche se per una volta non sembra preoccuparsi di circoscriverne il riferimento: cosa si intende per Chiarismo bolognese? Quali sono i suoi rapporti con il Chiarismo lombardo degli anni Trenta<sup>4</sup>?

Ci si può fidare dei ricordi di Solmi, per il quale Arcangeli avrebbe pensato a una mostra sul Chiarismo bolognese da tenersi «negli anni Sessanta al Museo Civico [di Bologna] e che poi non si fece perché lo studioso si trovò costretto da infinite traver-

1 In merito si veda A. Rizzi, *Francesco Arcangeli scrittore*, Bologna 2004, p. 127.

2 Tra i molti casi, si veda per esempio un passaggio di un testo critico scritto nel 1970 per Pompilio Mandelli: «[...] la parola 'ultimo' surrogava spontaneamente il termine storicamente più fortunato di 'altre'. Si voleva significare, insomma, il passaggio a un gradino, nuovo e ulteriore, del nostro approccio col mondo, il recupero, ma anche più l'invenzione delle molle interne e dinamiche dell'idea di natura, secondo quella ragione etimologica che allude al nascere» (F. Arcangeli, *Le figure di Mandelli* [1970], in Id., *Dal romanticismo all'informale. Il secondo dopoguerra*, II, Torino 1977, pp. 460-461).

3 F. Solmi, in *Il chiarismo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte 56, dal 14 aprile 1984), a cura di F. Solmi, Bologna 1984, p. 3.

4 Sul Chiarismo storico si vedano gli studi di Elena Pontiggia, in particolare *Il Chiarismo*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2006.

sie, del resto note, a rimandarne la realizzazione»<sup>5</sup>; ma è necessario cercare di unire le tracce del Chiarismo arcangeliano per ricostruirne la proposta, che ha una ricca, per quanto sparsa, trama teorica e protagonisti piuttosto definiti, ma che rimane molto ambigua anche a causa delle interpretazioni successive. Si tratta di un'investigazione che si muove per vie indiziarie, senza la pretesa di immaginare un pensiero sistematico laddove non ci sia, ma con l'intento di definire, almeno in via ipotetica, l'area di intervento critico che Arcangeli doveva avere in mente.

Gli indizi che seguirà la presente indagine si distribuiscono dunque su tre livelli, sempre intrecciati. Il primo è quello della critica militante, intorno alla quale spesso Arcangeli costruisce ricognizioni di più ampio respiro, secondo quel concetto di “tramando” che recupera il passato alla luce dell'esame critico e del peso esistenziale del presente<sup>6</sup>. In particolare si prendono in considerazione i testi degli anni che vanno dalla metà dei Sessanta fino al 1972 e che corrispondono agli estremi cronologici della nostra indagine. Il secondo livello è quello degli studi teorici e storico-artistici di vasto raggio scritti in quegli anni, sempre seguendo il principio osmotico che in Arcangeli lega il mestiere del critico a quello dello storico. Il terzo e ultimo livello di indizi riguarda i testi e i progetti espositivi con cui, a distanza di tempo, alcuni studiosi traducono le intuizioni arcangeliane sul Chiarismo, come nell'esempio già citato di Franco Solmi.

Cogliere i motivi dell'interesse di Arcangeli verso il cosiddetto Chiarismo bolognese dovrebbe rendere più leggibile il senso di questa denominazione, precisandone i contenuti ed evitando la vaghezza con cui molti commentatori dagli anni Ottanta a oggi l'hanno adoperata. L'imprecisione più diffusa riguarda proprio il vocabolo: di Chiarismo, infatti, si inizia a parlare esplicitamente a metà degli anni Trenta per le ricerche di alcuni pittori lombardi che reagiscono al classicismo e ai turgori volumetrici e statuari del gruppo di Novecento<sup>7</sup>. La rivolta contro il chiaroscuro dei novecentisti viene portata avanti da pittori come Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi, Umberto Lilloni, Adriano Spilimbergo e Cristoforo De Amicis e si traduce in una tavolozza chiarissima, in una pittura imbevuta di luce che dissipa i precedenti plasticismi anche grazie a un disegno volutamente sgraziato, primitivista, di tono infantile o medievale.

5 F. Solmi, in *Il chiarismo a Bologna*, cit. (vedi nota 3), p. 3. Il periodo di crisi a cui si fa riferimento è quello legato alla vicenda della monografia su Giorgio Morandi e agli scontri con l'artista, i cui anni più difficili vanno dal 1961 ad almeno il 1965, ossia l'anno successivo alla pubblicazione del saggio, con strascichi ulteriori. Si veda in proposito L. Cesari, *Introduzione*, in F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria imedita*, a cura di L. Cesari, Torino 2007, pp. 9-71.

6 Per la teoria del “tramando”, intesa da Arcangeli come una complessa indagine della continuità tra “famiglie” artistiche anche molto lontane nel tempo (è noto il percorso che dall'Informale lo conduce a ritroso fino al Romanticismo), si veda F. Milani, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di “tramando”*, Bologna 2018, in particolare pp. 24-34.

7 Per un generale inquadramento delle poetiche antinovecentiste in Italia si rimanda ad A. Borgogelli, *La rivolta antinovecento nei primi anni Trenta*, in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Galleria del Sagrato ed ex Arengario, 27 gennaio-30 aprile 1982), a cura di R. Barilli, F. Caroli, V. Fagone, Milano 1982, pp. 105-130.

Già così i due Chiarismi, quello lombardo e quello bolognese, non coincidono, soprattutto per i tempi delle loro apparizioni. Il decennio cruciale per il Chiarismo lombardo è quello degli anni Trenta. L'avvio chiarista degli artisti di Arcangeli sembra invece avvenire alle soglie del 1960, come si intuisce recuperando una vicenda che riguarda due di loro, Giuseppe Gagliardi e Luigi Bianchi. Per essi Arcangeli prepara due distinte ma ravvicinatissime mostre personali al Museo Civico di Bologna nel 1961<sup>8</sup>: pur senza scriverne i cataloghi, egli infatti ne seleziona le opere puntando sull'impronta chiarista della loro recente produzione. La documentazione su queste vicende, purtroppo, è molto scarsa, ma gli articoli di giornale dell'epoca<sup>9</sup> e il ricordo dei commentatori, uniti al responso stilistico sulle opere, sembrano confermare che il duplice appuntamento sia frutto di un giro di considerazioni preciso. Di Bianchi, per esempio, Giorgio Ruggeri fa notare che in mostra ci sono «le sue dolci e riposanti visioni delle spiagge adriatiche, Viserba, Viserbella, Bellaria, Miramare»<sup>10</sup>, ossia le marine risolte in poche tenui bande orizzontali che dal 1961 testimoniano il suo passaggio al Chiarismo<sup>11</sup>. E il solito Solmi ricorda che la selezione arcangeliana, in quell'occasione, esprime soprattutto il tono «chiarista»<sup>12</sup>.

Del resto la possibile collettiva chiarista è confermata da alcune memorie familiari che ho avuto modo di ascoltare: pare che nel 1961, o forse nell'anno successivo, Arcangeli parli spesso di una mostra collettiva sul Chiarismo proprio a Bianchi, che al tempo collabora con lui alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, in particolare curando gli allestimenti della sede di Villa delle Rose<sup>13</sup>. Al pari di Bianchi, e con notevole rispondenza formale, anche Norma Mascellani a partire dagli anni Sessanta matura un umore tenue e azzurrino che riversa nelle tipiche marine di quel periodo.

8 Per la notizia si faccia riferimento, rispettivamente, a: P. Jahier, *Presentazione personale al Museo Civico di Bologna*, in *Gagliardi*, a cura di F. Evangelisti Fedel, Bologna, 1988, p. 7; *Luigi Bianchi*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria del Museo Civico, 2-16 aprile 1961), a cura di A. Meluschi, Bologna 1961.

9 In una recensione alla mostra, Giorgio Ruggeri ricorda: «con i suoi trentaquattro quadri esposti, che Francesco Arcangeli ha scelto con oculatezza, Gagliardi fa vedere le sue carte» (Vice [G. Ruggeri], *Giuseppe Gagliardi al Museo Civico*, «Il Resto del Carlino», 30 maggio 1961). Del resto, a quelle date, la fiducia critica accordata da Arcangeli a Gagliardi dura già da diversi anni, come testimonia la mostra personale al Circolo Artistico di Bologna del novembre 1959. La notizia che anche in questo caso sia Arcangeli a scegliere e ordinare le opere esposte la dà Luciano Bertacchini in un'intervista radiofonica (L. Bertacchini, Rai trasmissione radiofonica, 19 novembre 1959, Circolo Artistico Bologna, in *Gagliardi*, cit. [vedi nota 8]). Sempre Bertacchini nel 1964 ricorda la mostra di Bianchi al Museo Civico scrivendo di una nuova personale alla galleria bolognese «Indipendenza», in cui l'artista avrebbe «affinato un gusto chiarista» (L. Bertacchini, *Luigi Bianchi alla Galleria "Indipendenza"*, «L'Avvenire d'Italia», venerdì 6 marzo 1964).

10 Vice [G. Ruggeri], *Luigi Bianchi al Museo Civico*, «Il Resto del Carlino», 13 aprile 1961.

11 Lo si vede piuttosto bene nei cataloghi successivi, come per esempio in quello della mostra personale del 1980 alla Galleria 56 di Bologna, nella differenza tra il tratto ancora circostanziato dei paesaggi marini entro la fine degli anni Cinquanta e invece le distese più evanescenti a partire dal 1961 (*Luigi Bianchi*, catalogo della mostra [Bologna, Galleria d'Arte 56, 1980], a cura di F. Solmi, Bologna 1980, pp. 40-47).

12 Ivi, pp. 3, 81.

13 I dialoghi tra Arcangeli e Bianchi a proposito della mostra di Chiaristi mi sono noti grazie a una conversazione privata con Susanna Bianchi, figlia di Luigi.

Sempre secondo Solmi, sono anche queste prove a persuadere Arcangeli sul “suo” giro di Chiaristi, di cui Mascellani in quel momento «gli pareva il centro»<sup>14</sup>.

Di questo giro, ragionando per una plausibile ipotesi, dovrebbero far parte anche due artisti del cui chiarismo Arcangeli, allo stato attuale delle ricerche, sembra non fare menzione, sebbene sia piuttosto nota la sua stima per loro. La prima è Rosalba, al secolo Bianca Arcangeli, la sorella della cui arte Francesco non ama parlare, forse temendo accuse di favoritismi. Si sa, però, che nelle sue lezioni universitarie ne mostra le opere<sup>15</sup> e che Piero Del Giudice, studioso a lui molto vicino, ne scrive proprio negli anni in cui sembra prendere corpo la proposta del Chiarismo, evocandone con tono lirico la natura lieve ed evanescente delle opere<sup>16</sup>. Il secondo chiarista che non sembra orbitare nelle scelte arcangeliane è Luciano Bertacchini, che però pare sintonizzarsi su frequenze affini sin dai primi anni Cinquanta e, con maggiore decisione, verso la fine di quel decennio. Nel 1957, infatti, Nino Corazza riconosce in lui una «pittura d'umore, d'acqua in perpetua evaporazione, di scenari che si prolungano in ogni direzione»<sup>17</sup>, di fatto iscrivendolo al circolo chiarista pur senza nominarne l'etichetta. Una voce più esplicita in questo senso arriverà anni dopo, quando nel 1972 l'amico Gino Gandini, da Reggio Emilia anch'egli al lavoro su una pittura similmente diafana, introduce una sua mostra scrivendo: «In un certo senso sei un chiarista e del tutto autonomo»<sup>18</sup>. Ad Arcangeli il Bertacchini chiarista non dev'essere per nulla indifferente, se è vero che nella cosiddetta Donazione Arcangeli II nelle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna si trova un piccolo olio proprio di questo periodo (Senza titolo, 1956, inv. F32389). È noto che in Bertacchini le prime elaborazioni lessicali di questo tipo arrivino anche grazie alla frequentazione di Pio Semeghini e della Scuola di Burano, considerati dalla critica una versione veneta del Chiarismo storico, i cui risultati mostrano una “pittura di luce” piuttosto consona al clima bolognese di cui parliamo<sup>19</sup>. Sin dagli anni Trenta Semeghini è un ponte eccellente tra i Chiaristi

14 F. Solmi, in *Incisioni di Norma Mascellani*, catalogo della mostra (Bologna, Studio d'Arte Rolandino, febbraio-marzo 1974), a cura di F. Solmi, Bologna 1974, citato in A. Baldi, *Donne che van da sole. Norma Mascellani e le "Altre"*, Bologna 2004, p. 137.

15 B. Buscaroli, *Una famiglia*, in *Rosalba. Il riverbero della memoria*, a cura di B. Buscaroli, Bologna 2007, p. 10.

16 Anche la sede in cui compare l'intervento di Del Giudice si direbbe non casuale, dato che è la rivista “Palatina”, organo del cenacolo parmense presieduto da Roberto Tassi e di cui Arcangeli è considerato una delle voci più autorevoli. Si veda P. Del Giudice, *Tre pittori – Per una polemica*, “Palatina”, VII, aprile-settembre 1963, pp. 87-88. A testimonianza della grande stima e amicizia che lega Del Giudice ad Arcangeli anche il volume di recente uscita: F. Arcangeli, *Saggi per un'altra storia dell'arte. 1: Da Wiligelmo a Crespi*, a cura di P. Del Giudice, introduzione di V. Sgarbi, Milano 2022.

17 C. Corazza, *Una mostra a Modena del pittore Luciano Bertacchini*, “L'Avvenire d'Italia”, 2 febbraio 1957.

18 G. Gandini, *Introduzione alla mostra di Bertacchini al “Circolo degli Undici” di Reggio Emilia nel 1972*, ora in *Bertacchini*, a cura di A. Baccilieri, L. Bertacchini, G. Poli, Bologna 2000, p. 119.

19 A. Baccilieri, *Un postchiarista alle soglie del naturalismo informale*, in *Bertacchini*, cit. (vedi nota 18), p. 17.

lombardi e le prove dei buranesi, all'insegna di un «tonalismo intriso di luminosità, che stempera la materia nella luce e nel colore»<sup>20</sup>. Eppure, nonostante Bertacchini recuperi questa matrice, tra il gruppo dei Chiaristi bolognesi e quello storico dei lombardi c'è una certa sfasatura nei momenti di attività, oltre a una differenza generazionale, visto che Bertacchini, Rosalba, Bianchi e Mascellani sono tutti più giovani di un decennio, quando non di un quindicennio, rispetto ad artisti come Del Bon e De Rocchi. Gagliardi, che nasce nel 1902, fa eccezione, ma la sua maturazione artistica è piuttosto lenta, forse a causa della sua formazione non accademica. Arcangeli, è noto, ha fiducia nel fatto che gli artisti di una stessa generazione giungano a soluzioni omogenee; lo ricorda nell'introduzione al suo corso del 1972-1973 all'Università di Bologna, dove parla infatti di «azioni e reazioni "di generazione", di individui nati nello stesso giro di tempo e che si dan la voce, anche senza conoscersi, con la velocità d'avviso, per così dire, del tam tam delle foreste»<sup>21</sup>.

Se davvero Arcangeli tiene a presentare un gruppo omogeneo di Chiaristi bolognesi, non si comprende perché voglia semplicemente ricalcare un'etichetta storicizzata e circoscritta, col rischio che le soluzioni dei suoi appaiano per lo più derivative. Del resto le testimonianze non aiutano. La posizione di Solmi, per esempio, non è chiara: se si eccettua la presenza anomala di Giovanni Chiarini, gli altri artisti presenti nel catalogo della mostra del 1984, ossia Gagliardi, Bianchi e Mascellani, corrispondono alle coordinate della tendenza chiarista finora incontrate, con orizzonti larghi e scarichi di materia pittorica, o in cui la materia sia labilissima. Nel 1987, però, sempre Solmi complica il quadro dei ricordi, scrivendo che Arcangeli identificerebbe una situazione chiarista a Bologna sin dagli anni Trenta<sup>22</sup>, dunque contemporaneamente ai lombardi, e qualcosa del genere lo afferma anche Franco Basile presentando una mostra di Norma Mascellani nel 1984<sup>23</sup>.

Sembra improbabile pensare a un Arcangeli distratto o impreciso e c'è almeno un caso che confermerebbe la sua consueta puntualità. Nel 1955, in un articolo per il "Burlington Magazine" (che meriterebbe un'analisi a parte), Arcangeli riassume molte delle sue convinzioni sull'arte del Novecento in Italia, poi riprese e ampliate nel saggio su Morandi. Le sue *Notes on Contemporary Italian Painting* non esprimono fiducia nell'incalzare dei molti "ismi" che dall'inizio del secolo accompagnano il panorama artistico italiano, ma indicano con sicurezza le fondamentali svolte stilistiche presenti

20 G. Martinelli Braglia, *Dalla Scuola di Burano al Chiarismo. Percorsi in pittura*, in *Immagini di luce. Dalla Scuola di Burano al Chiarismo, fra pittura e fotografia*, catalogo della mostra (Modena, chiesa di San Paolo, 7 dicembre 2002-19 gennaio 2003), a cura di G. Martinelli Braglia, Modena 2002, p. 13.

21 F. Arcangeli, *Dal Romanticismo all'Informale. Lezioni 1972-1973*, II, a cura di F. Milani, Bologna 2020, p. 13. In una nota il curatore segnala che Arcangeli scrive anche «N.B.» di fianco al paragrafo in cui compare questo passaggio.

22 *Norma Mascellani*, a cura di F. Solmi, Bologna 1987, p. 7.

23 F. Basile, *Introduzione*, in *Norma Mascellani*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte 56, 1984), a cura di F. Basile, Bologna 1984, pp. 5-6.

in quella trama. L'articolo è un distillato delle convinzioni storiografiche dell'Arcangeli maturo, convinto che gli eccessi di categorizzazione di una certa critica finiscano per diluire l'impatto di pochi grandi artisti come Morandi, Carlo Carrà e Filippo De Pisis; le preferenze arcangeliane vanno alle correnti che considera in un dialogo inesauribile e multiforme con la natura, come le tendenze degli anni Trenta, definite «antiretoriche» e addirittura esistenzialiste *in nuce* di contro ai formalismi antinaturalistici, considerati opprimenti, espressi da Futurismo, Metafisica e successivi classicismi<sup>24</sup>. L'articolo si sofferma sui cosiddetti Sei di Torino, ma anche su singole personalità ritenute, per ragioni diverse, molto importanti come Arturo Tosi e Scipione. Il Chiarismo lombardo viene evocato una sola volta e all'inizio del testo, ma è collocato in una successione cronologica di tendenze che ne indica con sicurezza l'appartenenza agli anni Trenta<sup>25</sup>.

Se non fosse sufficiente sapere che Arcangeli è al corrente del Chiarismo storico e non può confondersi, basterebbe qualche riscontro stilistico per accorgersi che negli anni Trenta le soluzioni dei bolognesi hanno toni e forme lontani da ogni continente chiarista, come in Norma Mascellani che si esprime con volumi saldi e tinte cupe e terrose. I lombardi hanno tutt'altra propensione, nota Piero Torriano nel 1934, in presa diretta: «Qui si torna al fare piatto, alla deformazione espressiva, al puro colore, all'irrazionale, all'incosciente. La pittura vuol rifarsi egoista: dar voce a tutto ciò che v'è di più intimo e personale; ridursi all'espressione grezza, immediata, primigenia»<sup>26</sup>. Elena Pontiggia, tra le maggiori studiose del fenomeno, scrive che alle figure solenni e misurate del clima Novecento subentrano figurette minime o eccedenti nella misura, ridottissime o sproporzionate<sup>27</sup>. E Alessandra Borgogelli, che alle correnti antinovecentiste ha dedicato uno studio puntuale, scrive che il segno di molti Chiaristi recupera una «selvaggia componente infantile»<sup>28</sup>.

Arcangeli, lo si è visto, è affascinato dagli slanci proto-esistenzialisti di tutta questa generazione, eppure il suo Chiarismo sembra corrispondere a valori formali in parte differenti, sensibili a un'idea di rappresentazione dello spazio più in linea con il suo Ultimo naturalismo che con queste esperienze ancora primonovecentesche. Come ricorda Dario Trento<sup>29</sup>, tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta il pensiero arcangeliano è più che mai convinto che l'arte debba rinnovare il rapporto con la natura, sia pure in un modo sfaccettato e complesso come quello da lui stesso teorizzato negli anni

24 F. Arcangeli, *Notes on Contemporary Italian Painting*, "The Burlington Magazine", 627, 1955, p. 179.

25 Ivi, p. 174.

26 P. Torriano, *La V Mostra del Sindacato delle Belle Arti di Lombardia* [1934], ora in *Il Chiarismo*, cit. (vedi nota 4), p. 25.

27 E. Pontiggia, *L'aurora lombarda. Il Chiarismo negli anni Trenta*, in *Il Chiarismo*, cit. (vedi nota 4), pp. 54-55.

28 Borgogelli, *La rivolta antinovecento*, cit. (vedi nota 7), p. 108.

29 D. Trento, *Introduzione*, in F. Arcangeli, *Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973*, I, a cura di D. Trento, Bologna 1994, pp. 44-45.

precedenti<sup>30</sup>. Tale rapporto si traduce per lo studioso nella necessità di rappresentare lo spazio secondo modi comuni alle “famiglie spirituali” della linea Romanticismo-Informale, ossia quelli che aprono a un cosmo profondo e non misurabile.

La questione dello spazio pittorico, sempre cruciale nelle riflessioni arcangeliane, acquista in effetti una carica nuova sin dagli anni appena successivi al 1960, quando Arcangeli sente necessaria una lettura di Franco Francese che non lo appiattisca nelle ipotesi correnti della cosiddetta “Nuova figurazione”. Pur con modalità diverse rispetto alla civiltà figurativa dell’Informale padano, la dimensione spaziale dei dipinti di Francese conserva di esse una radice “esistenziale” in cui le figure, esprimendo la realtà profonda delle loro coscienze, compiono «un’azione inevitabile [...] sull’ambiente»<sup>31</sup> generandolo esse stesse.

Si può dunque considerare il tema della «spazializzazione dell’immagine»<sup>32</sup> per provare a definire meglio la differenza tra il clima chiarista bolognese e quello del Chiarismo anni Trenta, dato che per Arcangeli lo spazio di quelli che definisce gli arcaismi del Novecento, mutuato dall’arte medievale, è bidimensionale e popolato da forme chiuse e sintetiche. La linea di tramando che dal Romanticismo conduce al nuovo spazio “esistenzialista” dell’Informale e di altri fenomeni figurativi è perciò molto diversa da quella che dal Medioevo porta a Henri Matisse e alle deformazioni primitiviste, molto apprezzate dai Chiaristi lombardi e in generale dalle poetiche anti-novecentiste degli anni Trenta.

«Là dove nel Medioevo intorno all’immagine è uno spazio aperto-chiuso, e totalmente simbolico nel suo astratto splendore, intorno alle due dimensioni apparenti di tante immagini di Turner si apre la vertigine di un luogo “realmente” illimitato»<sup>33</sup>. Pur senza voler ricondurre il Chiarismo bolognese alla potente direttrice che Arcangeli traccia dal Romanticismo al suo Ultimo naturalismo, ci si può chiedere che senso abbia per lui in questi anni formulare una proposta critica che esuli da una Natura spazialmente profonda, tesa a un primordio e non alla dimensione arcaistica degli espressionismi e dei primitivismi<sup>34</sup>. Il Chiarismo arcangeliano, almeno stando a questo giro di considerazioni, non sembra perciò avere molte corrispondenze con le

30 Mi riferisco in particolare ai due celebri saggi sull’Informale di area padana pubblicati su “Paragone”: *Gli ultimi naturalisti* [1954] e *Una situazione non improbabile* [1957], ora in Arcangeli, *Dal romanticismo all’informale*, cit. (vedi nota 2), pp. 313-326, 338-376.

31 F. Arcangeli, *Dipinti di Francese* [1971], in Id., *Arte e vita*, cit. (vedi nota 29), p. 657, citato in A. Brunetti, *Francesco Arcangeli e i “compagni pittori”. Tracce per un percorso*, Firenze 2002, p. 239.

32 F. Arcangeli, *Lo spazio romantico* [1972], in Id., *Dal romanticismo all’informale*, cit. (vedi nota 2), p. 9.

33 Ivi, p. 12.

34 Del resto è nota l’idiosincrasia di Arcangeli verso gli espressionismi in generale. Gli esempi di tale atteggiamento sono molti, si può però citare come nota riassuntiva la costante del «chiaroscuro tonale-cromatico» espressa dalla genealogia bolognese-emiliana, che si «sostanzia profondamente di materia e di colore» e non vale mai in senso timbrico come in Van Gogh e nel successivo Espressionismo. Si veda *Natura ed espressione nell’arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell’Archiginnasio, 12 settembre-22 novembre 1970), a cura di F. Arcangeli, Bologna 1970, p. 57.

stilizzazioni primitiviste di un Del Bon; sembra piuttosto volersi ritagliare il ruolo di un Chiarismo *sui generis* e collocarsi in anni più avanzati, con opere in cui compaia quella che lo stesso Arcangeli definisce la qualità “illimita” del paesaggio, sia pure in versione molto più cauta rispetto alle prove degli Informali. Sempre in questo scorcio di anni, in effetti, si ritrova una suggestione che potrebbe confermare il rapporto tra lo spazio esistenziale e profondo dell’Informale e quello più moderato del Chiarismo bolognese. Nel presentare Virgilio Guidi alla Biennale del 1964, Arcangeli legge in lui una cruciale figura di passaggio tra la «generazione altera dei superuomini»<sup>35</sup>, ossia quella dei “maestri” di primo Novecento, dedita a uno spazio e una figurazione decisi *a priori*, e la generazione che deve affrontare uno spazio nuovo, totalmente immerso nelle profondità del cosmo e della coscienza. Già dagli anni Trenta Guidi diventa perciò, per una delle solite lampanti intuizioni di Arcangeli, un artista in bilico tra la misura tipica degli altri maestri di inizio secolo e la «forza più nuova, quasi divorante [...] d’uno spazio aperto, terribilmente luminoso, illimita»<sup>36</sup>. La maggior parte dei cosiddetti Chiaristi bolognesi, forse con la sola eccezione dell’autodidatta Gagliardi, trova in Guidi un riferimento importante, dicendosene allieva o rendendo evidente il discepolato presso la locale Accademia di Belle Arti, dove Guidi è a lungo titolare della cattedra di Pittura<sup>37</sup>. Forse, perciò, è possibile una specie di equazione. Occorre considerare la genealogia arcangeliana che porta dalle «misteriose nature morte di Morandi intorno al ’30, quelle più libere di forma, di tono più segregato e denso di materia» alle «nature morte, ai paesaggi più squallidi, selvatici, carichi di plasma cromatico di Morlotti intorno al ’44», e immaginare una parallela linea chiarista che avrà per matrice Guidi. Si tratterebbe di pensare non a un “tramando” nuovo, ma al più a un diverso terminale della discendenza che dal Romanticismo transita non a Morandi e poi agli Informali, ma a Guidi e ai Chiaristi, artisti, questi ultimi, di certo provinciali e forse in parte attardati, ma capaci di esprimere un postimpressionismo “aperto” e meno intriso di angoscia esistenziale rispetto a Morlotti e compagni.

Con tale mutamento di prospettiva, dall’ampiezza dei saggi teorici al dettaglio acuto e più circoscritto della critica militante, la nostra indagine si autorizza a trovare conferma di queste idee nei testi per i “compagni pittori”<sup>38</sup>. In essi bisognerebbe dar

35 F. Arcangeli, *Virgilio Guidi*, in *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno-18 ottobre 1964), Venezia 1964, pp. 85-86, ora in Arcangeli, *Arte e vita*, cit. (vedi nota 29), p. 418.

36 Ivi, p. 415.

37 Se per Luciano Bertacchini e per Luigi Bianchi, il cui ricordo degli insegnamenti di Guidi è molto vivo nella figlia Susanna, la discendenza è chiara, non altrettanto studiata lo è in Norma Mascellani, di cui si ricordano maggiormente le matrici morandiane. Ma sulle periodiche oscillazioni di Mascellani tra Morandi e Guidi si veda almeno C. Corazza, *Una pittura senza distrazioni – Una mostra a Bologna di Norma Mascellani*, “Il Resto del Carlino”, 13 novembre 1968.

38 Sul rapporto di arte e di vita che Arcangeli intrattiene con gli artisti del suo tempo si veda in particolare Brunetti, *Francesco Arcangeli e i “compagni pittori”*, cit. (vedi nota 31).

conto subito del termine “chiarista” usato nel 1971 per Giuseppe Gagliardi, capace di intuire «fragili larve, quasi fuor dal tempo, in un suo limbo dove tutto sembra sospeso, e la vita svapora e si riprende in fumi incantevoli»<sup>39</sup>. Ma torneremo su Gagliardi a breve. Merita invece immediata considerazione uno scritto sempre del 1971 per una mostra di Tino Pelloni. Pelloni, modenese, insieme ad altri pittori emiliani (come Mario Vellani Marchi o Goliardo Padova) è attratto sin dagli anni Trenta da due aree di emissione del verbo chiarista. La prima comprende Milano e tutti quei territori del mantovano in cui i Chiaristi si trovano a gravitare. Del resto studiosi come Pontiggia e Renzo Margonari ammettono da tempo che le idee pittoriche del Chiarismo si irraggino anche oltre il territorio milanese fino all’alta Emilia, il che consentirebbe alla tendenza di estendersi anche cronologicamente fino agli anni Cinquanta, pur perdendo in intensità di proposte poetiche<sup>40</sup>. Forse si spiega anche così il persistere di un clima genericamente chiarista capace di durare fino alla situazione bolognese. A tal proposito Oreste Marini, chiarista mantovano, ricorda l’amicizia che lo lega ad Arcangeli con una frase la cui fonte mi è stato finora impossibile recuperare ma che riporta alle considerazioni già in parte svolte parlando di Guidi e dei possibili inneschi di un certo gene chiarista nella generazione degli Informali: «Il polline “Chiarismo” ha fecondato il naturalismo bolognese»<sup>41</sup>, dove per naturalismo si intende la versione informale arcangeliana.

La seconda area di attrazione chiarista per Pelloni è la Scuola di Burano, che ha in Semeghini, anch’egli mantovano, il suo fulcro. Nel testo per Pelloni, Arcangeli sembra alludere al fatto che l’apporto semeghiniano sia fondamentale anche per lo sviluppo del Chiarismo bolognese ed è a questo punto che pone un tassello fondamentale per il nostro discorso: tra la vocazione chiarista di lungo corso in Semeghini, più orientata al paesaggio rispetto a molti lombardi, e il Chiarismo *sui generis* di più recente apparizione c’è più di un rapporto, ma ci sono anche differenze fondamentali. «Da Modena a Quistello [paese in provincia di Mantova da cui proviene Semeghini] la distanza non è grande, e questi padani venuti dalle nebbie si affacciano alle chiarità cangianti della laguna per dire, se sono autentici (come è il caso evidente di Pelloni) cose precise e diverse»<sup>42</sup>. Mentre Semeghini, dice Arcangeli, «usa la tavola di legno

39 F. Arcangeli, *Giuseppe Gagliardi* [1971], in Id., *Arte e vita*, cit. (vedi nota 29), pp. 635-636.

40 I contatti tra gli artisti nei territori citati sono anche diretti e si rafforzano grazie all’importanza strategica di alcuni luoghi come Medole, nel mantovano, di cui è originaria la famiglia di Umberto Lilloni. Per l’intreccio di esperienze chiariste tra alta Emilia e Lombardia si vedano: Pontiggia, *L’aurora lombarda*, cit. (vedi nota 27), pp. 75-97; R. Margonari, *Anima e anime del “secondo chiarismo”*, in *Semeghini e il chiarismo tra Milano e Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 11 marzo-28 maggio 2006), a cura di F. Butturini, Cinisello Balsamo 2006, pp. 51-56; *I chiaristi. Milano e l’alto mantovano negli anni Trenta*, catalogo della mostra (Medole, Torre Civica; Volta Mantovana, Scuderie di Palazzo Cavriani; Castiglione della Stiviere, Galleria del Santuario, 14 aprile-2 giugno 1996), a cura di E. Pontiggia, Milano 1996.

41 O. Marini, *Io, Del Bon e Persico nei primi anni Trenta*, in *Il Chiarismo*, cit. (vedi nota 4), p. 36.

42 F. Arcangeli, *Tino Pelloni* [1971], in Id., *Arte e vita*, cit. (vedi nota 29), p. 661.

per un fine essenzialmente cromatico, perché più splendano le stesure labili e vaste del colore, Pelloni aderisce alla tela per concepirvi un accordo ben diverso e tutto suo: l'accordo fra l'originaria grafia e il colore come materia, come implicita comunanza con le cose»<sup>43</sup>. In altre parole, Semeghini è prezioso e lievissimo ma ha una resa spaziale e cromatica che tende, sia pure impercettibilmente, a lasciare "trasudare" le note cromatiche in superficie, contraddicendo uno di quei caratteri generali che per Arcangeli segnano il rapporto degli emiliani con la natura<sup>44</sup>. In Pelloni, invece, ogni «giuntura è impercettibilmente imbevuta di lieve ma indistruttibile materia»<sup>45</sup>, una materia che dunque circola nell'aria come comune denominatore tra lo spazio, l'aria stessa, le distese liquide marittime o i folti di vegetazione. È chiaro, così, che i «padani venuti dalle nebbie» abbiano un approccio ai pallori chiaristi un po' differente, spazialmente più profondo, meno bidimensionale.

Tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primissimi anni Settanta Arcangeli sente ancora «incombere», lo dice a chiare lettere, la «grande larva dell'Informale»<sup>46</sup>. Ciò significa che per lui la partita delle sue predilezioni estetiche non è chiusa: capisce bene che le nuove ricerche artistiche stiano mettendo fuori gioco il valore di novità del suo Ultimo naturalismo, ma continua a pensare che il continente Informale vada guardato almeno a livello esistenziale come «una giusta ribellione morale contro le involuzioni dell'umana razionalità»<sup>47</sup>.

In questo senso il discorso sui suoi Chiaristi, quasi tutti coetanei dei vari Pompilio Mandelli, Ennio Morlotti, Mattia Moreni, non sembra aver l'ambizione di individuare una compagine di punta nelle ricerche degli anni Sessanta e del resto gli artisti, per quanto validi, presentano quasi tutti delle cadenze postimpressioniste che non lo consentirebbero. La ricognizione di cui si è tentato qui di stringere le maglie sembra però avere un'importanza notevole per Arcangeli, magari per l'alternativa più dolce e domestica con cui i Chiaristi propongono affondi nella *natura naturans* e le conseguenti svaporazioni della forma, rese invece terribili e "ultime" da Mandelli e compagni. E se consideriamo poi quel che già si è detto per Guidi e che Semeghini e lui sono molto legati sin dal 1928, il giro delle discendenze per la "famiglia spirituale" del Chiarismo bolognese sembra abbastanza definito.

A chiusura di questa parziale indagine resta da osservare in sintesi i singoli protagonisti. Di Giuseppe Gagliardi (1902-2005; fig. 1) Arcangeli già dalle prove lontane del

43 *Ibidem*.

44 Si tratta dell'ottava costante di quel rapporto: «Il colore non è inteso in senso veneziano, come splendida trasudazione in superficie del croma; ma essendo strettamente legato a un chiaroscuro di luce e d'ombra, diviene *contingenza, meteorologia, protoimpressione*; e sempre in legame dialettico con le radici, in profondità» (*Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 34], p. 57).

45 Arcangeli, *Tino Pelloni*, cit. (vedi nota 42), p. 661.

46 Arcangeli, *Lo spazio romantico*, cit. (vedi nota 32), p. 19.

47 *Ibidem*.

1947 vede «un esile postimpressionismo di intonazione chiara e d'ombre gentilmente colorate: quasi un Semeghini di provincia, più usuale e domestico»<sup>48</sup>. Ma è solo tra gli anni Cinquanta e i primi Sessanta che Gagliardi esprime un “naturalismo informale”, sempre per usare i termini arcangeliani, cosa che lo studioso sembra del resto presagire proprio in quelle prime uscite in cui gli assegna la voglia di «spremere delicatamente il succo del mondo»<sup>49</sup>. Il senso di un “succo del mondo” leggero e vitale torna anche in una recensione del 1957 di Gian Carlo Cavalli: «Una natura, la sua, che ha perso tutto il peso, il volume del reale, e resta come vibrazione squillante, di colore accanto a colore, di luce accanto a luce, nella sua interezza»<sup>50</sup>. Il suo periodo pienamente chiarista, sancito dallo scritto arcangeliano del 1971, si risolve in una tenue linfa vegetale, spalmata sulla tela come una sostanza delicata e gelatinosa, entro cui una grafia appena percepibile tenta di dare la fragile impalcatura delle forme.

Luciano Bertacchini (1913-2000; fig. 2) invece, riceve un'investitura chiarista dallo studioso di fede arcangeliana Adriano Baccilieri, che ne ricorda il deciso *imprinting* ricevuto da Guidi negli anni Cinquanta e la contemporanea frequentazione dell'ambiente buranese. Il suo processo di costruzione formale sembra consistere nello strappo di una specie di pellicola per vedere le spoglie intime e confuse della realtà, come se al di sotto di un ipotetico Velo di Maya non ci fossero inquietanti abissi ma tenere macchie vegetali che ancora consentono la riconoscibilità delle cose. E questa formula, inaugurata con le *Venezie* di fine anni Cinquanta, resta pressoché invariata per tutta la sua carriera: una parete di pittura dai toni verdi o bianco-azzurri che occupa l'intero spazio della tela, senza addensare la materia come negli esponenti dell'Ultimo naturalismo, cui pure Bertacchini guarda un po' lateralmente, ma lasciandola affiorare come da un fondo acquatico che sembra nutrire di sé ogni elemento della visione<sup>51</sup>.

Figura centrale per il Chiarismo di Arcangeli sembra essere Norma Mascellani (1909-2009; fig. 3), troppo a lungo considerata soltanto una buona erede di Morandi. Basta osservare le sue *Venezie* e i suoi *San Giorgio* a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, per i quali Solmi indica già «un nuovo trepidar di luci»<sup>52</sup>, segnalando proprio l'importanza della lezione di Guidi. Lezione che nei primi anni Sessanta conduce Mascellani a stendere misurate partiture di azzurro e ad altre prove, per così dire, marittime o di fiume in cui domina una luce personale «intrisa d'acqua e d'aria [...]».

48 F. Arcangeli, *Gagliardi*, “Rinascita”, marzo 1947, ora in *Gagliardi*, cit. (vedi nota 8), p. 31.

49 Ivi.

50 G.C. Cavalli, *Gagliardi*, “Il Giornale dell'Emilia”, 25 marzo 1957, mostra alla Galleria del Voltone, Bologna, ora in *Gagliardi*, cit. (vedi nota 8), p. 33.

51 Un'interpretazione di Bertacchini in senso chiarista (definito “postchiarista”, ma nel nostro discorso conciliabile con il Chiarismo *sui generis* bolognese) si trova in A. Baccilieri, *Un postchiarista alle soglie del naturalismo informale*, in *Bertacchini*, a cura di A. Baccilieri, Bologna 2000, p. 9-20.

52 *Norma Mascellani*, cit. (vedi nota 22), p. 52. Su Mascellani si veda anche *Norma Mascellani (1909-2009). Segreti dal Novecento*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo d'Accursio, 3 dicembre 2022-5 febbraio 2023), a cura di F. Sinigaglia, Bologna 2022.

Il chiaroscuro è bandito, le ombre si allontanano e sfumano in atmosfera, i contrasti si dissolvono e tutto viene risolto in pittura pura»<sup>53</sup>.

Vicino alle soluzioni di Norma Mascellani è Luigi Bianchi (1911-1994; fig. 4) e la loro stretta parentela di questo periodo è confermata da Pietro Bonfiglioli, che vede nel loro peculiare Chiarismo la resa di «una esitazione impalpabile tra la possibilità della forma e la sua evanescenza»<sup>54</sup>. Sempre Bonfiglioli esplicita in modo eloquente la maniera chiarista di Bianchi: «Pur correndo l'alea impressionista di inseguire il reale secondo il variare della luce, egli tende nei momenti più fermi della "chiarezza" a cogliere l'istante in cui, magari all'orizzonte, sul mare, ogni dato sensibile sembra annullarsi in un coinvolgimento indifferenziato, in un colore d'aria, annebbiato per troppa luce»<sup>55</sup>.

Anche Rosalba (Bianca Arcangeli, 1913-2007; fig. 5), sorella di Francesco, giunge intorno ai primi anni Sessanta a esiti di un diàfano "naturalismo informale". Nei suoi numerosi *Frammenti dolomitici* Rosalba dimostra che la componente acqua e aerea del Chiarismo bolognese trova nell'acquerello un mezzo di elezione. Se Arcangeli non parla e non presenta in situazioni ufficiali la sorella, lo fa per lui Roberto Tassi: Rosalba, per Tassi, interpreta una Natura che ormai non può più intendersi come specchio di un quieto naturalismo, ma sarà una sorta di ente a cui rivolgere domande per ricevere in risposta «frammenti fulminati di assoluto»<sup>56</sup>. I frammenti di Rosalba sono effetti minimi di condensa o delicate macchie di Rorschach a cui l'artista giunge attraverso stesure multiple, come se tentasse con gentile caparbità di dare consistenza a una materia quasi invisibile; tale materia, ormai totalmente pervasa da uno spazio-luce davvero "illimitato", rende questi piccoli lavori forse le prove più estreme di tutta questa situazione chiarista.

<sup>53</sup> *Norma Mascellani*, catalogo della mostra (Stoccolma, Galleria Engström, dal 20 ottobre 1994), a cura di M. Pasquali, Stockholm 1994.

<sup>54</sup> P. Bonfiglioli, *Dipingere il silenzio. Discorso aperto sull'opera pittorica di Luigi Bianchi*, in *Luigi Bianchi. Dipingere il silenzio*, a cura di P. Bonfiglioli e B. De Gioia, Milano 1996, p. 10.

<sup>55</sup> Ivi, p. 19.

<sup>56</sup> R. Tassi, passo citato in B. Buscaroli, *Rosalba*, in *Rosalba*, cit. (vedi nota 15), p. 40.



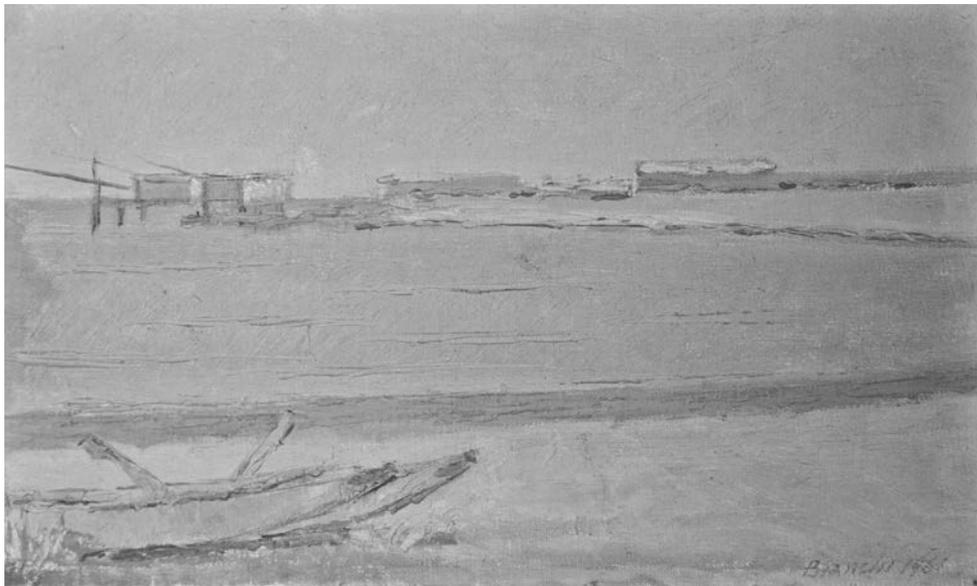
1. Giuseppe Gagliardi, *Aria di Bologna*, 1964, collezione Migliori



2. Luciano Bertacchini, *Paesaggio*, 1961, collezione privata



3. Norma Mascellani, *Infinito*, 1965, collezione privata



4. Luigi Bianchi, *Moscone azzurro*, 1961, collezione privata



5. Rosalba, *senza titolo*, 1957, collezione privata



«COL MAESTRO NEGLI ANNI DELLA TENEBRA».

GIUSEPPE GALASSI E LA *STORIA DELL'ARTE ITALIANA* DI ADOLFO VENTURI:  
DA MELOZZO A RAFFAELLO GIOVANE

Luca Ciancabilla

Non vi è dubbio che la figura di Giuseppe Galassi (San Biagio di Argenta, 1890-Roma, 1957; fig. 1), come lamentava ancora mezzo secolo fa Carlo Ludovico Ragghianti, non abbia avuto la fortuna che meritava negli studi italiani, nonostante la sua personalità di storico e critico d'arte possa allinearsi «nella storia culturale al Longhi, all'Ortolani, a Marangoni e a Lionello Venturi»<sup>1</sup>.

I motivi di questo oblio, che perdura da troppi decenni e che queste pagine sperano, almeno parzialmente, di risarcire aprendo contestualmente ad altre future indagini, venivano già esplicitati in un'approfondita nota analitica appositamente redatta per la seconda edizione del *Profilo della critica d'arte in Italia*:

Perché gli oggetti dei suoi interessi e del suo lavoro – dall'arte tardo-romana, bizantina, ravennate all'arte “proto-romanica”, esarcale ed altomedievale, dall'arte dell'Oriente cristiano all'arte egizia alla quale dedicò alcune delle sue ultime originali ricerche, vedi *Il bassorilievo egizio* in “Critica d'Arte”, 10, 1955, pp. 302-356; altro studio di grande importanza in “Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte”, 1955 – non furono tra quelli più battuti dai critici, e furono condivisi da specialisti privi di problemi e di esigenze storiografiche ed estetiche, medievalisti, egittologi ed archeologi: basti pensare all'accoglienza trovata da *Tehénu: le origini mediterranee della civiltà egizia* (1942), con

1 C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, II edizione, Firenze 1973, p. 170, si veda in particolare la nota 28. Ragghianti aveva dedicato qualche pagina a Galassi già nella prima edizione del *Profilo* (pubblicato per le Edizioni U nel 1948), ma nella seconda (Vallecchi, 1973) volle approntare una specifica e approfondita nota critica da cui sono presi gli stralci citati (nella prima, infatti, si limitò a qualche citazione inerente al collega in rapporto alla scuola venturiana e ai suoi discepoli, tracciandone comunque un profilo positivo). Il perché di questa corposa aggiunta deve senza alcun dubbio essere ricercato nel legame epistolare che i due intrattennero con costanza proprio a partire dal 1948 e fino al 1957, anno di morte del Galassi. Si tratta di un gruppo di quarantaquattro lettere oggi custodite presso l'Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, sito, come noto, presso la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti di Lucca, che potrebbero essere fonte di ulteriori ricerche che speriamo qualcuno intenda percorrere presto (va rammentato che nel 1955 Galassi scrisse per Ragghianti, e sicuramente parte del carteggio verterà su questo, ma cfr. G. Galassi, *Il bassorilievo egizio*, “Critica d'arte. Nuova rivista diretta da Carlo L. Ragghianti”, II, 10, 1955, pp. 302-356). Per quanto concerne Ragghianti e il suo fondamentale apporto alla storia della critica d'arte si veda G.C. Sciolla, *Carlo Ludovico Ragghianti. L'eredità di un maestro della critica d'arte a cento anni dalla nascita*, “Arte e documento”, 26, 2010, pp. 260-265 e l'ultimo E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico: profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa 2018.

la dimostrazione delle connessioni tra arte predinastica (come i tessuti da El-Ghebelén) ed arte preistorica e protostorica.

E poi ancora, precisava Ragghianti: «Perché inoltre lo specialismo, in quella forma di congiunzione con l'estetismo che ha avuto grande diffusione in Italia, è stato ignaro o indifferente di fronte ad interi periodi ed a fenomeni che fossero diversi dalla pittura dal Trecento al Settecento, di prevalente interesse collezionistico. Non è il solo caso in cui i compartimenti stagni e gli esclusivismi o le restrizioni degli orizzonti culturali hanno causato errori di giudizio, sproporzioni, o vietato acquisti critici positivi»<sup>2</sup>.

Una lacuna tangibile nella letteratura artistica precedente e successiva a quella pietra miliare della “Storia della critica d'arte italiana”<sup>3</sup>, rientrata solo recentemente, almeno in una certa misura, proprio per mano degli esperti della disciplina maggiormente cara al Galassi, dunque la “Storia dell'arte tardoantica”.

Negli ultimi vent'anni a Galassi è stato infatti riconosciuto un ruolo tutt'altro che defilato nel dibattito europeo otto-novecentesco inerente alla “questione bizantina”, tema a cui si dedicò fin dagli anni giovanili, mostrando un'evidente avversione nei confronti della dottrina professata da uno dei maggiori esponenti del mito dell'influenza formativa dell'Oriente su Roma, cioè l'austriaco Josef Strzygowski.

L'allora fervente controversia inerente all'*Orient oder Rom*<sup>4</sup>, alla dicotomia stilistica e formale fra l'arte occidentale e orientale in epoca tardoantica e medievale, alle origini dell'estetica cristiana e all'antinomia che portava con sé l'idea di un ciclo dell'arte universale, indifferenziata, tra Oriente e Occidente, trovò infatti nello studio italiano un protagonista indiscusso del panorama internazionale per la difesa delle teorie filo-romane, uno dei più accreditati sostenitori di un orientamento interpretativo critico che muoveva in direzione anti-strzygowskista.

Per Galassi, sapendo di essere fin troppo sintetici in questa disamina, era Roma e non Bisanzio la fondatrice dell'architettura, della pittura e della scultura tardoantiche, come anche di quelle più propriamente medievali. Non vi erano dubbi: «l'arte romana» aveva goduto di una autonomia, di una indipendenza e di una «vitalità continua sino ai tempi nuovi, sino a quando, cioè», era divenuta «arte italiana»<sup>5</sup>.

Tesi che segnerà con maggiore incisività il suo operato di ricercatore – sempre fedele a un formalismo integralista – anche negli anni della maturità, in un momento della

2 Ivi, pp. 171-172.

3 Si pensi che nella fondamentale e sempre attuale opera dedicata da Gianni Carlo Sciolla a *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1996 e successive edizioni, Galassi appare in una sola pagina del paragrafo inerente alla *Riviste di storia dell'arte in Italia (1920-1940)*, non per suoi meriti, ma per la sua esperienza nelle fila de “L'Arte” di Adolfo Venturi – di cui parleremo oltre – per poi sparire completamente.

4 J. Strzygowski, *Orient oder Rom. Beitrag zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1901.

5 G. Galassi, *Sulla prima apparizione dello stile bizantino nei mosaici ravennati*, in *L'Italia e l'arte straniera: atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte in Roma (1912)*, Roma 1922, p. 79.

storia italiana in cui l'impianto critico da lui strutturato «si sarebbe dimostrato perfetto per supportare il nazionalismo pan-romanista gradito alla propaganda del fascismo»<sup>6</sup>, quando cioè, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, il problema *Roma o Bisanzio*<sup>7</sup>, questo il titolo della sua opera critica più significativa – edita nel 1930 (fig. 2) –, verrà risolto, favorevolmente, solo in una determinata direzione.

Il fascismo e la romanità, gli studiosi d'arte e il legame con gli ideali culturali e storici del Regime. La difesa dell'arte patria. Ecco altri ottimi motivi per essersi dimenticati di «un certo Galassi» che, non appena data alle stampe la propria monografia monumentale, Pietro Toesca avrebbe additato ironicamente come l'autore della «più alta espressione» in seno alla campagna umanistica «di liberazione dallo straniero»<sup>8</sup> allora in atto in Italia, dunque, contro quegli accademici che si erano resi colpevoli di aver “denigrato”, con tesi non allineate alla teoria più accreditata, Roma a beneficio di Bisanzio<sup>9</sup>.

Eppure, egli, quanto affermato fra le pagine di quello che può essere definito il suo più importante studio storico-critico, lo aveva già rivendicato, si è accennato, in tempi non sospetti<sup>10</sup>. Quella pubblicazione, infatti, fu più che altro la riproposizione, subordinata alla consapevolezza maturata a seguito di ulteriori e più approfondite ricerche, di ideali già declinati, con la medesima convinzione, negli anni della gioventù, quando il Fascismo non aveva nemmeno sfiorato l'Italia.

6 La figura del Galassi, ultimamente, come detto, è entrata di diritto nella Storia della critica d'arte tardoantica e bizantina, come rendono testimonianza, secondo letture non sempre elogiative, *Bibliografia della bizantinistica italiana 1900-1959*, a cura di A. Garzya, II, Napoli 2003, pp. 21, 373-374, ma soprattutto, con opinioni non sempre allineate fra loro, M. Ghilardi, *Alle origini del dibattito sulla nascita dell'arte tardoantica. Riflessi nella critica d'arte italiana*, “Mediterraneo antico”, V, 1, 2002, pp. 135-138; M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, in particolare le pp. 41, 82-84, 99, 104-105, 145-146, 244-245; e gli ultimissimi G. Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia fra Otto e Novecento*, Roma 2015, da cui è tratta la citazione a p. 121 (ma si vedano anche le pp. 119-121, 149-152); G. Gasbarri, L. Bevilacqua, *Byzantine Art History between the 1930s and 1960s*, in *Picturing a Lost Empire: An Italian Lens on Byzantine Art in Anatolia, 1960-2000*, catalogo della mostra (Istanbul, Arched Gallery, ANAMED-Research Center for Anatolian Civilizations, Koç University, 1° giugno-31 dicembre 2018), a cura di L. Bevilacqua e G. Gasbarri, Istanbul 2018, pp. 32-33. Riguardo quel determinato momento storico della critica inerente alla Storia dell'arte bizantina si veda anche A. Iacobini, G. Gasbarri, *La scoperta di “Roma bizantina” (1880-1910). Nuove prospettive per la genesi dell'arte medievale fra Europa e Mediterraneo*, in *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere*, atti del convegno (Roma, 23-24 novembre 2012), a cura di C. Cieri Via, E. Kieven, A. Nova, Roma 2015, pp. 127-154.

7 G. Galassi, *Roma o Bisanzio. I mosaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana*, Roma 1930.

8 Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura*, cit. (vedi nota 6), p. 99.

9 Cfr. M. Bernabò, *Un episodio della demonizzazione dell'arte bizantina in Italia: la campagna contro Strzygowski, Toesca e Lionello Venturi sulla stampa fascista del 1930*, “Byzantinische Zeitschrift”, XCIII, 2, 2001, pp. 1-10.

10 Oltre alla bibliografia già citata si ricorda G. Galassi, *La così detta decadenza nell'arte musiva ravennate. I mosaici di Sant'Apollinare in Classe*, “Felix Ravenna”, 15, luglio-settembre 1914, pp. 623-633; Id., *La così detta decadenza nell'arte musiva ravennate. I mosaici di Sant'Apollinare in Classe II*, “Felix Ravenna”, 16, ottobre-dicembre 1914, pp. 683-691; Id., *Le vergini di S. Apollinare Nuovo (valutazione estetica)*, “Felix Ravenna”, suppl. II, 2, 1916, pp. 99-110.

Nondimeno, ci sentiamo di affermare che al di là dell'apprezzamento o valutazione negativa per le tesi sostenute nella strutturata produzione scientifica inerente all'Arte bizantina fra gli anni Venti e Trenta, nel corso del Novecento la figura di Galassi abbia goduto di una sfortuna critica, o meglio, di un così blando interesse per gli studi, anche a conseguenza del suo, più o meno acclarato, legame culturale e intellettuale con il Regime.

Un'ipotesi nemmeno abbozzata dal Ragghianti, ma che mio avviso deve essere comunque posta in evidenza per tentare di decifrare la poca attenzione della letteratura critica novecentesca per Galassi. E per farlo, per circostanziare al meglio quei fatti, è fondamentale riflettere contestualmente su un particolare non trascurabile della sua biografia, al punto da poter rappresentare l'altra argomentazione che potrebbe aver favorito l'indifferenza di tutti questi decenni.

Per tutta la vita, Giuseppe Galassi, l'attività di critico e di storico dell'arte la condusse non in qualità di accademico o di uomo delle istituzioni preposte alla tutela e salvaguardia del nostro patrimonio storico-artistico. Mai dall'alto di una cattedra universitaria, o in seno all'Amministrazione pubblica e dunque a quella che un tempo era la Direzione Generale Antichità e Belle Arti.

Egli, infatti, fu un libero ricercatore, uno studioso versatile, uno storico di altissimo livello che svolse la propria professione lontano dai canoni accademici e professorali, dunque istituzionali. Perché più di ogni altra cosa Galassi, fin dagli anni della sua prima maturità, fu un critico d'arte al servizio della stampa, o meglio, come amava lui stesso definirsi, un "cronista d'arte" che operò in qualità di redattore e direttore di numerosi quotidiani e riviste<sup>11</sup>.

Un giornalista, dunque, e all'unisono una «persona di specialità artistica»<sup>12</sup>, secondo una nota formula ottocentesca, sfuggita, per varie traversie, ai canali di reclutamento dello Stato, cioè alla missione dell'insegnamento e della tutela, e quindi anche a un'affermazione professionale degna di essere al centro degli interessi della "Storia della storia della critica d'arte".

Uno storico dell'arte che dopo gli esordi giovanili, maturò il successo della propria attività pubblicistica e di intellettuale proprio fra la terza e la quarta decade del Novecento, dunque, riprendendo le fila del discorso, nel corso del Ventennio, e questo, forse, non certo, per un caso del destino.

11 Un ruolo che, fra l'altro, gli permise di fare i conti, oltre che con l'arte del passato prossimo e remoto, con gli artisti e con i movimenti artistici a lui coevi, riuscendo così ad assecondare al meglio, sempre con «alta moralità professionale», quella che riteneva essere una delle funzioni preminenti di quel mestiere, «cioè avvicinare il pubblico all'arte contemporanea», a dimostrazione di un'ampiezza di interessi critici notevolissimi, per la citazione si veda G. Galassi, *Limiti e funzioni della critica d'arte nella stampa quotidiana*, in *Atti del primo convegno internazionale per le Arti figurative* (Firenze, 20-26 giugno 1948), Firenze 1948, p. 81.

12 D. Levi, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, "Annali di critica d'arte", IX, 2013, p. 20.

Eppure, Galassi, non fu chiaramente quello che si potrebbe definire un uomo di regime e mai si impegnò nella politica militante. Sì, fu intimo amico di Balbo e di Grandi, ebbe a frequentare Gentile (fig. 3), ma non prese la tessera del PNF fino al 1930, quando, in seguito al suo trasferimento in Egitto, questa gli venne conferita d'ufficio dopo anni di febbrile lavoro in numerose redazioni sul suolo italiano (che mai lo avevano obbligato a quella scelta).

Dopo la direzione della terza pagina di "Epoca" agli esordi degli anni Venti, di cui coordinò le rubriche artistiche scrivendo in prima persona di critica musicale, perché anche di questo si occupò nella sua carriera<sup>13</sup>, dopo una brevissima avventura a "Il Tempo", proseguirà la medesima attività sulle pagine del "Giornale di Roma" – fra il 1922 e il 1923 –, scrivendo, contemporaneamente, di arti figurative su "Il Resto del Carlino". Da lì, sempre impegnato nella critica artistica, si spostò al "Corriere Italiano", quindi a Ravenna, nel 1925, al "Corriere Padano", dove rimase per due anni, che furono decisamente fecondi per gli studi monografici inerenti all'arte bizantina, per poi, dopo un lungo soggiorno fra Grecia e Turchia<sup>14</sup>, essere richiamato in Italia per istituire nella capitale l'ufficio Stampa e Propaganda presso il Teatro Reale dell'Opera. Infine, in una decade ricchissima di sorprese e di avventure professionali di rilievo, nel 1929 la nomina alla guida de "Il Piccolo" di San Paolo in Brasile, dove non giunse mai perché verso la fine di quello stesso anno il Duce gli cambiò i programmi, inviandolo direttamente in Egitto per fondere i due quotidiani preesistenti di lingua italiana e quindi creare il "Giornale d'Oriente"<sup>15</sup>.

Lì, mantenne l'incarico di direttore fino al 1940, per rincasare a guerra iniziata, ma solo dopo la brutta esperienza dell'internamento, che comunque non lo privò della consapevolezza di poter sfruttare i tanti anni passati in Africa per portare a termine una nuova grande sfida editoriale. Un sontuoso volume dedicato alle origini della civiltà egizia, il già ricordato nelle parole di Ragghianti, *Tebénu*<sup>16</sup>, del 1942, che gli aprirà definitivamente le porte dei circuiti internazionali dediti alla scienza egittologa, favorendo

13 Non si può non ricordare in questa sede che Galassi fu anche attento conoscitore, nonché critico musicale, professione che svolse anch'essa fra le pagine di numerosi quotidiani. È inoltre da assegnare al Galassi un numero consistente di saggi dedicati al tema oltre che una monografia specifica; cfr. G. Galassi, *Tastiera. Momenti di un'Avventura nel mondo sonoro*, Roma 1945.

14 A seguito dell'esperienza ravennate, che lo aveva visto pubblicare come anonimo *Ravenna sepolta*, Ravenna 1927, sul finire di quello stesso anno, per allargare gli orizzonti delle sue ricerche sull'arte medievale, onde poi ricavarne uno fra i suoi studi più rilevanti, il volume dedicato a *Roma o Bisanzio* citato in precedenza, si fece incaricare, da un gruppo di quotidiani, di una missione in Turchia che gli permise di visitare e di trattenersi qualche mese a Costantinopoli.

15 Si trattava dell'"Imparziale", pubblicato al Cairo, e del "Messaggero Egiziano", edito invece ad Alessandria. Galassi mantenne l'incarico per dieci anni, fino all'entrata in guerra, quando fu imprigionato dagli inglesi e quindi rispedito in patria; cfr. G. Galassi, *Il Giornale d'Oriente*, in *Annuario della stampa italiana 1931-1932*, Bologna 1932, pp. 277-278; L. Dori, *Italiani in Africa: Tipografi e giornalisti italiani in Egitto*, "Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente", XIV, 3, maggio-giugno 1959, pp. 146-148.

16 G. Galassi, *Tebénu e le origini mediterranee della civiltà egizia*, Roma 1942.

anche il proprio successo in patria, testimoniato, l'anno seguente, dall'assegnazione del prestigioso Premio Roma<sup>17</sup>.

Preposto, infine, contro il suo volere, al "Corriere Padano", il giornale di Balbo, nel maggio di quel medesimo '43, si astenne dallo scrivervi fino al 25 luglio; dopo di che assunse in pieno, scrivendo e firmando articoli, la sua responsabilità di direttore, senza che nessuno, durante il mese badogliano, trovasse niente a ridire contro di lui, che si rifiutò naturalmente, dopo l'armistizio, di seguire l'avventura del nuovo governo repubblicano di Mussolini e dal Nord riguadagnò Roma, sottraendosi alle vendette tedesche e riprendendovi i suoi studi fuori delle competizioni politiche tra le fazioni nuovamente imperanti dopo l'occupazione degli Alleati<sup>18</sup>.

Dopo la fine delle ostilità e la ripresa delle proprie ricerche sul campo, ancora tanto lavoro per la stampa<sup>19</sup>, ma anche un incessante peregrinare in lungo e in largo l'Europa e l'Africa come conferenziere: Norvegia, Finlandia, Spagna, Portogallo, Russia, Egitto,

17 Nel 1931 gli era sfuggito, in quanto già trasferitosi in Egitto, il Premio Mussolini. Andrà meglio con il Premio Roma, istituito in seno all'Accademia Reale d'Italia dove trionfò come vincitore della prima edizione, ma si veda *Premi assegnati dalla Reale Accademia d'Italia nell'Adunanza solenne in Campidoglio del 21 aprile 1943-XXI*, Roma 1943, p. 3. Il materiale specifico inerente alle carte e agli atti si trova custodito nell'Archivio dell'Accademia dei Lincei. Per i faldoni dedicati al tema, che chi scrive non ha avuto la possibilità di consultare, si veda *Reale Accademia d'Italia. Inventario dell'Archivio*, a cura di P. Cagiano De Azevedo ed E. Gerardi, Roma 2005, pp. 117-118.

18 Questo brano è tratto da uno dei due curricula redatti a macchina che è possibile consultare presso l'Archivio di Giuseppe Galassi (da ora in poi AGG), custodito ad Argenta in casa delle due pronipoti dello storico, Gabriella e Rina Ferrozzi, che qui ringrazio. Si tratta di un corposo numero di carte, compresi cinque diari autografi che scandiscono la biografia di Galassi a partire dal 1940, a cui ho avuto accesso per l'intraprendenza e sete di conoscenza di un giovane studioso d'arte, Marijan Erste, che sta catalogando e archiviando con speciale dedizione, amore e competenza, la notevole mole di documenti e materiali – corrispondenza compresa, anche se, purtroppo, decisamente lacunosa, a causa dei tanti cambi di domicilio vissuti da Galassi –, in previsione di una prossima opera monografica che speriamo veda la luce al più presto. Al fondo apparteneva anche un cospicuo numero di fotografie – circa settecento – di opere d'arte medievale e moderna, italiane ed estere, ceduta alla sua morte all'INASA (Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte) dalla moglie Farida Foucart, conosciuta in Egitto e figlia del direttore del Museo archeologico del Cairo (per info si veda <https://www.inasaroma.org/patrimonio/fototeca-6/fondo-galassi/#>). Tornando ai curricula in questione, intitolati rispettivamente *Dati biografici* e *Cenni biografici* (da quest'ultimo è stata presa la citazione), si tratta di due documenti molto utili non solo per ricostruire la vita e le opere di Galassi, ma anche per comprendere le difficoltà in cui egli, a guerra praticamente finita, dovette trovarsi, costretto a riscrivere completamente il proprio percorso professionale per allontanare qualsiasi dubbio sul suo passato ai tempi del Regime. Certo la prima versione, redatta in occasione del conferimento del Premio Roma e quindi significativamente caricata di quanto potesse essere utile a tal fine, comprese le adesioni scritte di accademici favorevoli alla candidatura – fra questi Gustavo Giovannoni e Roberto Paribeni –, è decisamente diversa, soprattutto nella scrittura e nei riferimenti al fascismo, oltre che nei dati, alla seconda, dove addirittura compare un capitoletto, non poi così breve, appositamente dedicato alla *Posizione politica dello scrivente* che aveva lo scopo di chiarire i suoi trascorsi.

19 Dopo la guerra Galassi scriverà per il "Corriere del Mattino" di Ferrara (1945), per il "Giornale" di Napoli (1945-1956), e per il "Giornale della Sera" di Roma (1945-1950) di cui fu anche vicedirettore. Nel 1951 per il "Quotidiano" e il "Giornale d'Italia". Dal 1952-1953 alcuni suoi articoli vengono pubblicati per il "Giornale dell'Emilia". Nel 1953 per il "Tempo" di Roma. Dal 1955 alla morte collaborerà anche con "L'Osservatore politico letterario".

Marocco, Svizzera, Germania, Tunisia, Algeria, a suggellare una fama internazionale per gli studi inerenti all'egittologia e all'arte bizantina ed orientale.

Eppure, Galassi, quando cominciò la propria carriera di storico e critico si era provato con ben altre epoche, con ben altri manufatti artistici. Ancora prima di occuparsi di mosaici ravennati e di scultura dell'Alto Medioevo, di arte tardoantica, prima di tutto quello che lo porterà alle scelte professionali e alle ricerche che abbiamo descritto, egli dedicò anima e corpo all'indagine del Quattrocento italiano in quanto allievo, fra i più brillanti, di Adolfo Venturi.

Appartenente a quella «generazione più giovane dei suoi scolari, per la quale dal 1912 in poi “L'Arte” fu palestra», «Galassi», rivestì a tutti gli effetti un ruolo di primo piano nella scuola venturiana, come «l'Ortolani, il Marangoni, il figlio L. Venturi ed altri, ma soprattutto Roberto Longhi»<sup>20</sup>.

Quello stesso Longhi, suo coetaneo, a cui, in quei medesimi tempi così cruciali per la formazione dell'argentano, Lucia Lopresti scriveva: «non so, posso sbagliare – ma definirei Galassi un Lionello Venturi che ha compreso – e bene anche»<sup>21</sup>.

Al punto, evidentemente, da essere cooptato dal maestro fra il 1912 e il 1914 come assistente alla cattedra all'Università di Roma, città dove era giunto nel 1907 – dopo aver frequentato il Ginnasio e ottenuto la licenza liceale a Ravenna –, spinto probabilmente da Santi Muratori, colui che gli fece da maestro in Romagna e che, per esperienza personale, non poteva far altro che consigliargli l'avventura alla corte del Venturi.

A quel tempo Galassi stava portando avanti, con evidente ritardo, il suo percorso universitario, allungatosi terribilmente per due sincroni motivi: i viaggi che, per approfondire le proprie ricerche, volle svolgere in Germania, Austria, Ungheria, Francia; i tanti interessi e impegni “estranei” agli studi che contemporaneamente conduceva con altre altissime personalità accademiche – Amedeo Rodolfo Giuseppe Filippo Lanciani, Giulio Quirino Giglioli e Decio Vinciguerra –, non certo affini alla strada che aveva intrapreso<sup>22</sup>.

Dicevamo, il 1912, quello che Venturi, nella sua celebre autobiografia, definirà «l'anno del dolore»<sup>23</sup>. La morte del figlio primogenito Aldo per tifo e la discesa nelle

20 Raggiamenti, *Profilo della critica*, cit. (vedi nota 1), p. 45.

21 G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'Università 1880-1940*, Venezia 1996, p. 209, n. 80. Nell'Archivio della Fondazione Longhi di Firenze, da pochissimo tempo parzialmente consultabile online, sono custodite quattro lettere scritte da Galassi a Longhi, datate fra il 1915 e il 1916; cfr. G. Agosti, *Primi cenni sul fondo di Roberto Longhi: l'inventario della sezione epistolare*, “Autografo”, n.s., IX, 26, giugno 1992, pp. 91, 96. Per gli anni romani di Longhi alla scuola del Venturi cfr. L. Lorizzo, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, “Storia dell'Arte”, 125-126, 2010, pp. 183-208.

22 È possibile che dopo la laurea, ottenuta nel 1914, Galassi si sia iscritto anche alla Scuola di Perfezionamento di Venturi, dovendola abbandonare a causa dell'arruolamento nell'esercito a cui accenneremo più oltre.

23 A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, Milano 1927, p. 182. Si veda anche la fondamentale edizione curata da Gianni Carlo Sciolla, *Adolfo Venturi, Memorie autobiografiche*, Torino 1991, p. 101 e relative note. Per la bibliografia venturiana cfr. il classico *Adolfo Venturi. La bibliografia. 1876-1941*, a cura di S.

tenebre, perché in «quel medesimo tempo gli occhi a poco a poco per le cateratte gli si ottenebrarono. Gli occhi, lo strumento primo della sua vita interiore, quelli che avevano accolta tanta felicità di bellezza e tanta copia di sapienza storica, di paese in paese, di città in città, di galleria in galleria, di chiesa in chiesa, per ogni contrada d'Italia e per ogni metropoli straniera, da Parigi a Vienna, da Madrid a Berlino, da Londra a Mosca»<sup>24</sup>.

Occhi che avevano bisogno di cure, ma prima di tutto di un sostegno fattivo, di altri occhi che, temporaneamente, ne facessero le veci. Proprio quelli di Galassi: «ultimo arrivato fra i suoi allievi», scriverà egli stesso in una memoria affidata al “Corriere Padano” nel 1927 che voleva puntualizzare alcune pagine dell'appena edita autobiografia del maestro, «mi proposi allora di essergli utile: e gli offrii i miei occhi per ch'egli potesse riprendere il lavoro e nel lavoro trovar lenimento all'acerbità del dolore. Stupito e perplesso dapprima, il maestro finì per accettare. Un patto novissimo fu stabilito fra maestro e discepolo; sicché, allo scadere dell'anno universitario, mi staccai da lui con la promessa che, di lì a poco, l'avrei raggiunto in montagna per metterci all'opera insieme. Bisognava continuare la monumentale costruzione della “Storia dell'arte italiana”, lasciata al volume dei pittori quattrocenteschi di Toscana»<sup>25</sup>.

Si trattava, cioè, di lavorare al proseguimento del VII, specificatamente alla seconda e alla terza parte, dopo che la prima era uscita nel corso dell'anno precedente<sup>26</sup>. Quale compito più arduo, ma, all'unisono, formativo, per l'ultimo arrivato. Un ottimo viatico per un discepolo deciso a sfruttare quell'esperienza per vivere sulla propria pelle, fianco a fianco con il grande professore, le fondamenta del suo metodo critico: l'indagine archivistica e la visione diretta dell'opera d'arte, la feconda relazione fra documento e analisi stilistica, fra ricerca e occhio, sempre e comunque imprescindibile nel giudizio finale.

Già i primi di agosto del 1912 Galassi poteva raggiungere il Maestro nel suo rifugio sui colli reggiani, non troppo lontano dal castello di Baiso, quella stessa villetta di Scaluccia, un «giocattolo fra i monti»<sup>27</sup>, che gli aveva costruito proprio Aldo. Da quel giorno, per mesi, i due vissero, praticamente, in simbiosi «Sedevamo a due tavoli», racconterà Galassi, «l'uno di fronte all'altro. Mettevo insieme, anzitutto, i minuziosi appunti ch'egli aveva tratti, qua e là per l'Europa, durante i suoi viaggi; glieli leggevo a voce alta, e gli leggevo pure le pagine di libri ed opuscoli, che via via servivano al

Valeri con la collaborazione di A. Angelelli, Roma 2006, mentre per la biografia del maestro cfr. S. Valeri, ad vocem *Venturi Adolfo*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 634-642.

24 G. Galassi, *Le memorie di Adolfo Venturi. Col maestro negli anni della tenebra. Come uscirono due volumi monumentali della Storia*, “Corriere padano”, 83, 13 aprile 1927, p. 3.

25 *Ibidem*.

26 A. Venturi, *La pittura del Quattrocento*, in *Storia dell'arte italiana*, VII, 1, Milano 1911.

27 Venturi, *Memorie autobiografiche*, cit. (vedi nota 23), p. 182.

caso nostro. Passavano, frattanto, sotto i nostri occhi, ad una ad una, le fotografie delle opere di ciascun pittore quattrocentesco; ed io mi agguerrivo senza sforzo nella conoscenza di un secolo. Infine, egli dettava, ed io scrivevo. Ogni tanto dovevo rileggere quanto avevo scritto; e si procedeva alla necessaria rifinitura, finché il capitolo non fosse apparso perfetto. E così da capo, innumerevoli volte»<sup>28</sup>.

E secondo quell'approccio, di buona lena, continuarono fino a novembre, quando i lavori dovettero momentaneamente interrompersi per il "X Convegno Internazionale degli storici dell'arte"<sup>29</sup>, consesso romano dove Venturi, a cui la vista si stava sempre più annebbiando, regalò la sua famosa prolusione e che contestualmente vide partecipare, nonostante ancora frequentasse gli studi, anche Galassi, chiamato in causa in qualità di segretario e di relatore. Galassi che in questa maniera poteva costruire solide basi metodologiche per l'indagine dei temi oggetto della propria tesi di laurea e parlare per la prima volta in pubblico<sup>30</sup>.

Finita la parentesi del congresso, i lavori del volume ripresero in quella stessa Roma che aveva bagnato l'esordio da oratore del giovane studioso. Il tempo per tornare alla Scaluccia non c'era. Si doveva correre per chiudere, ma soprattutto "vedere e rivedere" come se si trattasse di un'opera d'arte. Urgeva, in tutta fretta, rimettere mano alle parole e alle foto dedicate ai tanti pittori – *da Melozzo a Raffaello* – che riempivano le centinaia e centinaia di pagine ora finalmente in bozza. I primi capitoli andavano corretti, rivisti, con meticolosità sì, ma rapidamente, perché era già tempo di pensare alla stesura del tomo successivo. Gli occhi del Venturi erano peggiorati, ma «era gran consolazione per il maestro tener fra le mani, finalmente, quella carta stampata, prima concreta testimonianza di quanto potesse l'intelletto e l'ostinazione contro i colpi di un avverso destino»<sup>31</sup>

Passato l'inverno, poco prima della primavera, si giunse alla tanto attesa pubblicazione (fig. 4). Si era nel marzo 1913, e il primo esemplare, fresco di stampa, chiusa il 12 di quello stesso mese, veniva consegnato al discepolo con un premio aggiuntivo, una dedica colma di sincera riconoscenza: «15 marzo 1913 – Al mio carissimo Giuseppe

28 E ancora, a chiarire ulteriormente l'approccio metodologico del Venturi, «Il nostro lavoro non cobbe soste. Tutto era già predisposto nella mente del Maestro, sicché senza intoppi si procedette con ritmo uguale ma celere fino all'ultimo foglio. Si lavorava di buon mattino fino al mezzogiorno; poi si ricominciava con nuova lena, dopo qualche ora di pausa, nella frescura che precede la sera. La sera, fin verso le undici, scrivevo lettere per sollecitare, di qua o di là, fotografie di quadri e preparare in anticipo il materiale per le settimane seguenti», entrambe le citazioni si trovano in Galassi, *Le memorie di Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 24).

29 *L'Italia e l'arte straniera*, cit. (vedi nota 5); G.C. Sciolla, *Adolfo Venturi e il primo Convegno internazionale di Storia dell'arte. Attualità di un dibattito e urgenza, tuttora persistente, di alcune proposte*, "Arte documento", 28, 2012, pp. 220-225.

30 Galassi, *Sulla prima apparizione dello stile*, cit. (vedi nota 5), pp. 74-79, anticipato da *Il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte \_ recensioni*, Galassi Giuseppe, *Sulla prima apparizione dello stile bizantino nei mosaici ravennati*, "L'Arte", XV, 1912, pp. 464 e 469.

31 Galassi, *Le memorie di Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 24).

Galassi con grato animo offro la prima copia del libro che, grazie a lui, esce oggi per le stampe orgogliosamente. – A. VENTURI»<sup>32</sup>.

Un riconoscimento meritatissimo, a cui si sarebbe sommata, un'ulteriore, ancora più sostanziosa, gratificazione. Il giusto coronamento di mesi e mesi di durissimo lavoro. Qualche giorno prima che il secondo tomo dedicato ai quattrocentisti fosse disponibile al pubblico, ancor prima che anche gli addetti ai lavori potessero sfogliarlo, Galassi otteneva il permesso di preannunciare sulla stampa la “scoperta” critica più rilevante: nel VI paragrafo, dedicato all'*Educazione di Raffaello*, veniva, infatti, assegnata alla giovinezza del maestro urbinato non solo la figura della *Fortitudo* nella lunetta della parete sinistra della Sala delle Udienze del Collegio del Cambio a Perugia, datata intorno al 1500, ma anche la totalità di quella di destra, decorata con *Dio Padre benedicente tra angeli con Sibille e Profeti* che Venturi riteneva ascrivibile ad un suo secondo soggiorno, consumatosi fra il 1504 e il 1505<sup>33</sup>.

Non era un'assoluta novità per la critica. Fin dal XVII secolo diversi conoscitori avevano provato a individuare la mano del giovane Raffaello in quelle nobili stanze frescate da Perugino, ma mai nessuno si era spinto ad attribuire all'allievo una porzione così totalizzante di quel ciclo di affreschi<sup>34</sup>.

Era stato il “Giornale d'Italia” il quotidiano scelto per informare la comunità scientifica delle nuove venturiane per voce di Galassi; e fu quello, dunque, il primo terreno di uno scontro attributivo e critico, senonché cronologico e documentario, che vide protagonisti diversi storici dell'arte, eruditi, uomini di cultura italiani e stranieri, fra cui Umberto Gnoli<sup>35</sup>, già allievo alla Scuola di Perfezionamento romana, allora Ispettore

32 *Ibidem*. I libri appartenuti a Giuseppe Galassi, dopo la morte dello studioso, sono stati donati, solo parzialmente, dalla moglie al Comune di Argenta che ora li custodisce all'interno della propria Biblioteca civica. Ad oggi, però, l'esemplare in questione non è stato rintracciato. Come per i documenti del suo archivio personale, corrispondenza compresa, è possibile che sia andato perduto nel corso del suo lunghissimo risiedere in Egitto, ma soprattutto durante la guerra, e quindi mai giunto nella biblioteca di Argenta (non esiste un elenco dei libri devoluti dalla vedova, né quelli certi sono dotati di un *ex libris* e l'augurio è che qualcuno possa fare ulteriori ricerche al riguardo). Come del resto, ad oggi, nel suo archivio di famiglia, mancano, purtroppo, un numero cospicuo di carte che avrebbero certamente facilitato il lavoro di recupero critico della sua figura. È indiscutibile che, la dedica venturiana, come tutto quanto viene citato da Galassi come trascritto direttamente a lettere a lui inviate dal Maestro, non può certamente essere frutto di fantasia o della descrizione parziale dei fatti per due semplici motivi. Il primo è che, di sicuro, Venturi, ma anche Lionello, avranno letto quanto affermato dall'argentano, citazioni comprese nell'articolo da lui dedicato all'appena edita autobiografia del maestro, e se avessero avuto qualcosa da ridire, lo avrebbero fatto; il secondo, è che alcune dei fatti illustrati sono riscontrabili nelle missive inviate da Galassi al Maestro, sei in totale, alcune, per l'appunto, proprio risalenti a quel periodo, oggi consultabili nel Fondo Adolfo Venturi del Centro Archivistico della Scuola Normale di Pisa (da ora in poi CASNP) che qui si pubblicano e di cui tratteremo a breve, ma riguardo alla corrispondenza del Venturi e in particolare a quella fra lui e il Galassi si veda *Archivio Adolfo Venturi. 2. Elenco dei corrispondenti*, a cura di G. Agosti, Pisa 1991, p. 24.

33 A. Venturi, *La pittura del Quattrocento*, in *Storia dell'arte italiana*, VII, 2, Milano 1913, pp. 828-850.

34 Cfr. C. Galassi, *La decorazione del Collegio del Cambio storia e fortuna di un modello classicista*, in *Il Palazzo dei Priori di Perugia*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 2007, pp. 363-387.

35 G. Galassi, *Le opere di Raffaello scoperte da Adolfo Venturi*, “Giornale d'Italia”, 17 marzo 1913, p. 5; G.U. Nazzari, *Intervista a Umberto Gnoli. Per la scoperta delle opere di Raffaello. Vivace discussione*

ai Monumenti per l'Umbria per la provincia di Perugia, che più di tutti ebbe a recitare il ruolo di antagonista.

Una diatriba serrata, che occupò le pagine del giornale romano fino ai primi di maggio, quando, una recensione al secondo tomo della *Storia dell'arte italiana* firmata dal letterato, giornalista e critico d'arte Diego Angeli, chiuse la faccenda.

Elogiando l'ennesima generosa prova del Venturi, Angeli sparigliava ogni debole critica perpetrata da «i piccoli esclusi dalla cultura generale, i piccoli mancati della vita e dell'arte, i piccoli impotenti che vivono di pigrizia e d'invidia» che «si danno a contare gli errori di stampa e strepitano come cornacchie spelacchiate ogni qualvolta credono di aver trovato un errore».

La polemica inerente al Raffaello o non Raffaello al Cambio, di cui si «era parlato fin troppo»<sup>36</sup>, era opportuno si trasferisse sulle riviste specialistiche.

E così, fu.

Non che il “Giornale d'Italia” avesse ospitato un dibattito poco colto, vista anche la caratura dei protagonisti, ma non era quella la sede deputata a tale scopo, almeno per il mondo accademico. Molto meglio affrontare il tema in luoghi editoriali più idonei, come per esempio le pagine de “L'Arte”, che ben prima dell'avvio della *querelle*, proprio allo scopo evidente di preparare il terreno alla futura discussione sul giovane Raffaello, aveva presentato appositamente un saggio di Galassi consacrato a quei temi.

Allora, l'attenzione era stata posta sui frammenti della Pala Baronci già nella chiesa di Sant'Agostino a Città di Castello recuperati alla Storia dell'arte grazie a Oskar Fischel<sup>37</sup>, che già Venturi, guarda caso, teneva a sottolineare l'allievo, almeno per quanto concerne l'*Angelo* di Brescia, non aveva esitato «ad aggiudicarlo all'urbinate»<sup>38</sup> ben quattordici anni prima.

Erano solo i prodromi, vista anche la certa ascendenza della pala di San Nicola da Tolentino dagli affreschi del Cambio, di quanto si sarebbe fatto spazio da lì a pochissimo in quella medesima sede scientifica e in altre di altrettanto celebrata fama istituzionale, quando però l'avvenuta pubblicazione delle novità raffaellesche della *Storia* erano già state metabolizzate.

Galassi, ancora una volta, di certo sotto la spinta del maestro, prendeva per primo le mosse, ma solo dopo essere stato introdotto da una breve nota di redazione della rivista “amica”, certamente ideata a monte dallo stesso Venturi, forse redatta dall'allievo: «Poiché nella seconda parte del VII volume della Storia dell'arte italiana di Adolfo

a Perugia, “Giornale d'Italia”, 19 marzo 1913, p. 3; G. Galassi, *La polemica sulla scoperta delle opere di Raffaello. Il prof. Galassi risponde a Umberto Gnoli*, “Giornale d'Italia”, 21 marzo 1913, p. 3.

36 D. Angeli, *Libri d'arte. Da Piero della Francesca a Raffaello*, “Giornale d'Italia”, 1° maggio 1913, p. 3.

37 Cfr. il noto O. Fischel, *Raffaels erstes Altarbild, die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino*, “Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen”, 33, 1912, pp. 105-121.

38 G. Galassi, *La scoperta di frammenti d'un opera primitiva di Raffaello*, “L'Arte”, XV, 1912, p. 441.

Venturi, testé uscita per le stampe, è un capitolo sull'esordio di Raffaello, il cui risultato ha avuto larga eco anche nei giornali quotidiani, l'Arte crede conveniente di dare ai propri lettori un breve riassunto di quel risultato»<sup>39</sup>.

La difesa delle nuove attribuzioni raffaellesche, enunciate dal maestro nella *Storia* con siffatta sicurezza, se non sfrontatezza, in questo caso avveniva non direttamente a nome del Galassi. La prassi che aveva visto Venturi, proprio a partire dalla stesura dei tomi dedicati al Quattrocento, avvalersi «degli approfonditi aggiornamenti suoi, e dei suoi brillanti allievi, che continuamente rinforzano su un versante parallelo, gli articoli dell'Arte»<sup>40</sup>, veniva disattesa.

Le ragioni? Galassi aveva già combattuto, brillantemente e con dedizione alla causa, sulle pagine del "Giornale d'Italia". Lì aveva annunciato la scoperta e quindi parato, per primo, ogni attacco, rispondendo colpo su colpo alle critiche avanzate da personalità del mondo dell'arte già affermate, non come lui che non aveva ancora ottenuto la laurea. Lì aveva buttato il cuore oltre l'ostacolo in nome del maestro, che ora, certamente conscio di avere nell'allievo oltre che un fidato sodale anche il parafulmine ideale, cambiava strategia.

Era opportuno diversificare i campi di battaglia, uscire dal terreno amico, magari mischiando le carte per dare al giovane discepolo maggiore credibilità di fronte a tutta la comunità scientifica. "L'Arte", che l'anno prima, come detto, in maniera lungimirante, aveva pubblicato alcune sue osservazioni su Raffaello giovane<sup>41</sup>, ora poteva ospitare solo qualche paginetta di contorno, utile a sfiorare la vicenda, non certo ad entrare specificamente nel merito<sup>42</sup>.

Per l'*affaire* Raffaello e Perugino, Raffaello o Perugino al Cambio, si doveva andare oltre la rivista di "casa", non mostrare il fianco agli attacchi proponendo una difesa basata sull'autoreferenzialità. Era necessario aprire il dibattito ad altri periodici, più neutrali. Come la "Nuova Antologia", all'epoca diretta da Maggiorino Ferraris, o "Starje Godje", mensile di storia dell'arte – pubblicato a San Pietroburgo – molto seguito dagli studiosi e dai conoscitori inglesi e russi<sup>43</sup>.

Sedi editoriali nazionali e internazionali all'altezza dell'argomento trattato, prontamente ripreso e ridiscusso dal solito Gnoli, questa volta su "Rassegna d'arte"<sup>44</sup>. I toni,

39 Anonimo, *L'esordio di Raffaello*, "L'Arte", XVI, 1913, pp. 154-156.

40 S. Valeri, *Storia e critica dell'arte nell'università italiana. Adolfo e Lionello Venturi*, in *Storia dell'arte alla Sapienza. Linee di ricerca, didattica del dipartimento di Storia dell'Arte dalla fondazione ad oggi*, atti della giornata di studi (Roma, 19 novembre 2014), a cura di M. Barrese, R. Gandolfi, M. Onori, Roma 2017, p. 14.

41 Vedi nota 38.

42 G. Galassi, *Appunti sulla scuola pittorica romana del Quattrocento*, "L'Arte", XVI, 1913, pp. 107-111.

43 Id., *Per Raffaello. Nuove scoperte*, "Nuova antologia di lettere, scienze e arti", V ser., CLXIV, 16 marzo 1913, pp. 286-303; Id., *Les œuvres de jeunesse de Raphaël dernièrement identifiées*, "Starye Gody", dicembre 1913, pp. 3-13.

44 Cfr. A. Rovetta, *La "Rassegna d'Arte" di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, in *Percorsi di critica*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007, pp. 281-316.

però, come da copione, erano diventati decisamente più morbidi rispetto alle uscite sul “Giornale d’Italia”.

La discussione veniva posta secondo un approccio meno manicheo. Parlando della figura della *Fortitudo* Gnoli, infatti, specificava che «l’attribuzione del Venturi convince e ha tutti i caratteri della verità». E poi ancora, sulla lunetta data in toto all’urbinate, «che Raffaello aiutasse il maestro anche nella parete di destra, è probabile, ma quando si voglia determinare esattamente qual parte vi abbia avuto, è difficile che i critici possano trovarsi d’accordo, né mai si troveranno»<sup>45</sup>.

Parole valide ancora oggi, ragionando col senno di poi, viste le posizioni della critica d’arte nel corso del secolo scorso, nei decenni appena successivi ancora disposta a circoscrivere nel dettaglio, con ulteriori aggiunte, la mano del giovane Raffaello, poi sempre meno propensa, anche ultimamente, a voler precisare per forza, o almeno con la stessa determinazione del Venturi, le parti che avrebbero certamente visto agire il pennello dell’allievo rispetto a quello del maestro<sup>46</sup>.

Un problema critico ancora di grande attualità, dunque, che, nella primavera 1913, avrebbe condotto all’avvio della redazione del terzo tomo della *Pittura del Quattrocento*. Venturi e Galassi, non appena dato alle stampe il secondo, dovettero infatti riprendere immediatamente il lavoro, adottando la medesima prassi: il primo a dettare, il secondo a scrivere. Ora premeva disquisire dal *Mantegna a Correggio*, e per farlo, prima di tornare alla Scaluccia, era necessario intraprendere un rapido viaggio in lungo e in largo per l’Italia Settentrionale: «Si andava per le chiese e le pinacoteche, guardando e riguardando, ed io non posso far ritorno, oggi, in quei luoghi o riguardare quelle tavole senza rievocare la visione di allora legata alla parola di maestro. Risaliti a Baiso, alle fresche annotazioni ricongiungevo i vecchi appunti, un poco ingialliti e sbiaditi, che il Venturi aveva già scritti con quella calligrafia minuta e nitida, ch’egli aveva dovuto abbandonare per l’oscuramento della vista. Il volume che si apparecchiava era venturiano per eccellenza, come quello che accoglieva i pittori della valle padana, dai ferraresi al Correggio, ch’egli aveva studiati fin dai primordi nella giovinezza e però gli riapparivano allora compiutamente definiti grazie alla nuova esperienza di circa trent’anni di indagini»<sup>47</sup>.

45 U. Gnoli, *Raffaello, “Il Cambio” di Perugia e i profeti di Nantes*, “Rassegna d’arte”, XIII, 5, maggio 1913, p. 82.

46 A questo proposito si veda P. Scarpellini, *Perugino*, Milano 1984, pp. 45, 97; Id., *Pietro Perugino e la decorazione della sala dell’Udienza*, in *Il collegio del Cambio in Perugia*, a cura di P. Scarpellini, Milano 1998, pp. 67-106; F. Piagnani, *La sala dell’Udienza in Perugino e Raffaello. Modelli nobili per Sassoferrato a Perugia*, catalogo della mostra (Perugia, Nobile Collegio del Cambio, 22 giugno-20 ottobre 2013), a cura di F.F. Mancini e A. Natali, Passignano sul Trasimeno 2013, pp. 147-161. Per il possibile intervento di Raffaello anche nell’esecuzione dei disegni preparatori del Cambio cfr. R. Hiller von Gaertrigen, *Nuove ipotesi sulla formazione di Raffaello nella bottega del Perugino*, “Accademia Raffaello, Urbino. Atti e studi”, n.s., 2, 2006, pp. 9-44.

47 Galassi, *Le memorie di Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 24).

Con l'inizio del nuovo anno accademico all'allievo sarebbe toccato il compito di accompagnare il professore alle lezioni e quindi di girare i «vetrini delle proiezioni, dall'alto di uno sgabuzzino di legno, mentre le parole del maestro cadevano lente ed uguali, nell'aula del Palazzo Carpegna, sul monotono brusio quasi friggente della macchina elettrica, e la sua figura, rilevata dalla oscurità nella pallida luce dei riverberi del proiettore, assumeva, tanto era intenta ed assorta, un'apparenza quasi sacerdotale»<sup>48</sup>.

Furono quelli i mesi più duri per gli occhi del Venturi, per la sua discesa nelle tenebre, che riusciva a rendere meno drastica solo grazie al lavoro, solo rifugiandosi nella dettatura al suo compagno d'avventura di quella porzione così importante per la costruzione della *Storia*. La fine delle sofferenze, però, era vicina. «Il tornar della luce»<sup>49</sup> prossimo. Fra una visita oculistica e l'altra, spesso tenuto sottobraccio proprio dal Galassi, da lì a qualche mese sarebbe scattata, definitivamente, la tanto attesa operazione alle cataratte.

Anche il terzo tomo dedicato ai quattrocentisti, fra l'estate a Baiso e l'autunno a Roma, in meno di un anno era praticamente pronto. «Alla fine del 1913 il grosso del lavoro si poteva considerare terminato, non restando quasi altro che la correzione dei capitoli nelle bozze e la riquadratura finale con le illustrazioni e gli indici»<sup>50</sup>.

Il 1914 sarebbe stato l'anno dell'uscita nelle librerie, ma soprattutto quello della guarigione. Già a gennaio Galassi poteva rientrare a Ravenna, consigliato, anzi decisamente spinto a quel ritorno dal maestro, che, oramai autonomo, lo esortava a rincasare per poter preparare al meglio gli ultimi esami, ma anche riuscire a procedere con celebrità alla stesura della tesi, che verteva su temi inerenti all'arte tardoantica, bizantina, le ricerche che da quel momento segneranno la sua carriera.

La lunga parentesi quattrocentesca non si era però chiusa, o almeno, non sarebbe stata troncata così rapidamente. In Romagna, infatti, come racconta la corrispondenza che qui si pubblica, gli sarebbero giunte, con qualche difficoltà legata alla spedizione sulla tratta Roma-Ravenna, le ultime bozze. A febbraio tutto era pronto. Si poteva cioè alzare il bicchiere e festeggiare il «neonato»<sup>51</sup>, lasciando Venturi libero di sottoporsi all'intervento chirurgico per il primo occhio – il secondo lo avrebbe seguito a giugno.

Ancora una volta, una copia, portava con sé un gradito dono del maestro all'allievo: «10 aprile 1914. Al fido generoso ottimo Giuseppe Galassi che con affetto filiale curò la stampa di questo volume, dettato per aver requie nei dolori della vita e nei tormenti delle tenebre – in quest'ora di luce – A. Venturi»<sup>52</sup>.

48 *Ibidem*.

49 Venturi, *Memorie autobiografiche*, cit. (vedi nota 23), p. 189.

50 Galassi, *Le memorie di Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 24).

51 Si veda la seconda lettera scritta da Galassi a Venturi qui pubblicata, datata al 18 febbraio, come le altre in Appendice custodita presso il Fondo Adolfo Venturi del CASNP.

52 *Ibidem*.

Il giovane discepolo aveva esaurito il suo compito. Aveva imparato tanto, quell'esperienza l'avrebbe segnato per sempre, ma ora era necessario procedere alla conclusione degli ultimi esami e pensare alla tesi, che avrebbe discusso a Roma in quello stesso anno, per la precisione, ai primi di autunno.

Un mese dopo la laurea subito il primo lavoro: l'insegnamento della storia dell'arte, proprio come il maestro. Solo, a fare da palcoscenico, non le aule dell'università, ma quelle dei licei romani Tasso e Visconti, dove eserciterà la sua missione svolgendo quasi tutte le lezioni nelle pinacoteche, nei musei e in giro per le chiese dell'Urbe.

Poi, finito l'anno scolastico 1914-1915, la guerra. Quindi, prima l'addestramento e il corso da ufficiali, senza lasciare Roma, dove rimarrà tutto l'anno, continuando a tenersi in contatto con il Venturi<sup>53</sup> e all'unisono seguitando la sua collaborazione con "L'Arte", che in quel mentre vedrà fra le sue pagine ben tre articoli di sua mano<sup>54</sup>. Poi il fronte e la spedizione in Dalmazia in qualità di ufficiale di fanteria incaricato alla propaganda e censura.

Dopo la fine delle ostilità il ritorno a casa, e a causa della sospensione di tutti i concorsi statali per l'accesso alle Università ed all'amministrazione delle Arti, la scelta del giornalismo per esercitare «la critica dell'arte, a Roma, senza con ciò abbandonare le indagini storico-artistiche sul Medio Evo»<sup>55</sup>.

Studi che, alternandosi alla sua oramai imponente attività di critico d'arte e di musica per la stampa, porteranno, si è già detto, a importanti pubblicazioni inerenti a quei temi nel corso degli anni Venti, con sempre una particolare convergenza su Ravenna e Bisanzio, sulla "questione bizantina", in un ritorno infinito che lo accompagnerà per tutta la vita<sup>56</sup>.

E Venturi? Nulla, allo stato attuale degli studi, possiamo attestare con certezza riguardo al proseguo del loro rapporto intellettuale e umano nel corso del ventennio che precederà la Seconda Guerra Mondiale. Abbiamo però alcuni punti cardini sui quali si può fare affidamento, nell'attesa di nuove indagini documentarie e ulteriori approfondimenti che queste poche pagine ci auguriamo possano sollecitare: Galassi partecipò certamente, nel 1922, alla redazione degli atti del *X Congresso internazio-*

53 Si vedano le lettere in Appendice.

54 Di tutto questo parla la lettera scritta da Galassi a Venturi (CASNP) che qui si pubblica, dove si esplicita il proseguimento della sua attività editoriale per la rivista di Venturi, che nel 1915 vedrà pubblicati da Giuseppe Galassi, *Scultura romana e bizantina a Ravenna*, "L'Arte", XVIII, 1915, pp. 19-57; Id., *Dall'antico Egitto ai bassi tempi (a proposito di un movimento artistico del secolo VI)*, "L'Arte", XVIII, 1915, pp. 286-295; Id., *Dall'antico Egitto ai bassi tempi (a proposito di un movimento artistico del secolo VI)*, "L'Arte", XVIII, 1915, pp. 321-342.

55 AGG, G. Galassi, *Dati biografici*.

56 Autore anonimo (in realtà G. Galassi), *Ravenna sepolta*, Ravenna 1927; G. Galassi, *Scavare tutta la regione del quartiere d'Onorio e creare a Ravenna una superba zona archeologica*, in *Ravenna sepolta*, cit. (vedi *supra*), pp. 11-24; lo studio monografico *L'architettura protoromanica nell'Esarcato*, supplemento III di "Felix Ravenna", Ravenna 1928; Id., *Il mosaicista di Massimiano a Pola*, "Felix Ravenna", XXXIII, 1929, pp. 7-10.

nale di storia dell'arte tenutosi a Roma nel 1912, e di cui, riguardo al suo intervento come relatore, si è detto in precedenza; l'effettiva esclusione dell'allievo dalle pagine delle *Memorie autobiografiche* del maestro, dove non viene mai citato il Galassi, né vi è assoluta traccia di qualsiasi riferimento al loro legame, al ruolo esercitato dall'argentano per la stesura del secondo e del terzo tomo del VII volume della *Storia dell'arte italiana*<sup>57</sup>; la verità al riguardo di quei fatti del Galassi, delineata, in quel medesimo 1927 sul "Corriere Padano", a dimostrazione di una manifesta, seppur pacata, "protesta" pubblica per un'esclusione, evidentemente, inaspettata<sup>58</sup>; nessuna nuova fino al luglio 1933, data a cui può essere riferita un'altra lettera fra i due, molto formale, ma comunque intima, tanto quanto le altre degli anni dell'alunnato, questa volta inviata dal Galassi da Alessandria d'Egitto, quando già era direttore del "Giornale d'Oriente" e scriveva al Venturi per ringraziarlo degli auguri ricevuti per il suo recente matrimonio con Farida Foucart, che presto, nell'imminente viaggio a Roma della coppia, avrebbe desiderato presentare ufficialmente al suo vecchio professore<sup>59</sup>.

L'ultima testimonianza – ad oggi conosciuta – di un legame che all'epoca, all'evidenza, si mostrava ancora solido, per nulla provato dall'amnesia, pubblica, dimostrata qualche anno prima dal maestro. Niente, del resto, avrebbe potuto scalfire la stima e il debito intellettuale che lo scolaro provava per colui che l'aveva formato, come studioso e come uomo.

Non sappiamo come andarono le cose, se ebbero la possibilità di rivedersi, prima o dopo l'internamento in Egitto nel giugno del 1940 – fra l'altro l'anno della conclusione della *Storia dell'arte italiana* –, il ritorno a Roma in luglio, gli undici mesi che li separarono dalla morte del Venturi.

Certo, nel marzo 1942, chiamato in causa da Aurelio Minghetti, sfiorò la direzione proprio de "L'Arte"<sup>60</sup>, appena privata del suo demiurgo<sup>61</sup>, che rimase imprescindibile fonte di ispirazione quando, poco dopo la fine del conflitto, nel 1949, si trattò di pubblicare una monografia sulla *Scultura fiorentina del Quattrocento*, quindi di rimettersi in pista, ancora una volta per Hoepli, in questo caso la prestigiosa collana della "Collezione Valori Plastici", sui temi cari al maestro<sup>62</sup>.

57 Si deve però sottolineare che fra le pagine delle memorie autobiografiche venturiane, nessun discepolo, tranne la seconda moglie Maria Perotti, a cui il libro è dedicato, viene ricordato. Per quanto concerne a Galassi, Venturi ammette sì di aver atteso alla stesura della seconda e della terza parte della sua opera dettando il testo, ma non specifica mai a chi, in nessun caso.

58 Vedi nota 32.

59 Si veda l'ultima lettera qui pubblicata.

60 AGG, *I Diario di Giuseppe Galassi dal 25 dicembre 1941 all'8 giugno 1942*, 6 marzo 1942.

61 Eppure, a segnalare un'ulteriore incongruenza, Galassi non partecipò con alcun contributo al numero speciale de "L'Arte", XLVIII-XLIX, 1944-1946, che presentava un fascicolo interamente dedicato al ricordo di Venturi.

62 G. Galassi, *La scultura fiorentina del Quattrocento*, Milano 1949 [collezione «Valori Plastici»]. Negli anni a seguire, prima della morte, Galassi pubblicherà un cospicuo numero di saggi praticamente esclusivamente dedicati all'arte musiva e pittorica bizantina, con una particolare attenzione a Ravenna.

Una sfida vinta brillantemente, come rendono testimonianza le pagine di un testo che trasuda nel metodo e nella forma, in ogni riga, dell'esperienza giovanile maturata al fianco del Venturi, prima come allievo e poi come assistente coinvolto così da vicino alla redazione di un capitolo, così strettamente connesso a quel tema, della sua *Storia*, conosciuta in ogni dettaglio anche nelle parti alle quali non aveva atteso in prima persona<sup>63</sup>.

Da lì, qualche anno dopo, avrebbe avuto modo, sebbene, ancora una volta, come comprimario, di celebrare il centenario della nascita del suo professore, festeggiato a Modena nel maggio 1957 da tutti i colleghi e allievi ancora in vita<sup>64</sup>, compreso lo stesso Lionello, che in quell'occasione fu ritratto insieme a lui in una foto che qui si pubblica (fig. 5), a sigillo di un'amicizia nata ai tempi trascorsi alla Scaluccia<sup>65</sup> (fig. 6).

Quella stessa estate la morte lo avrebbe portato via, lasciando proprio al figlio di Adolfo e a un altro suo celebre allievo, Giuseppe Fiocco, che Galassi aveva avuto modo di frequentare negli anni romani, l'onere di tracciarne il ricordo sulle riviste specializzate<sup>66</sup>, di rimembrare uno studioso che si era presentato «sin dai primi tempi della scuola di Roma, come una delle più brillanti promesse della nostra nuova disciplina»<sup>67</sup>.

In nessun caso, come nella letteratura precedente, la traccia del suo coinvolgimento nell'avventura della *Storia*, del suo viaggio umano e intellettuale col maestro «negli anni della tenebra»<sup>68</sup>, la stessa che per troppi decenni ha avvolto la memoria di uno studioso che, come spero renda testimonianza questo scritto, non può più essere relegato in un angolo dalla «Storia della critica d'arte».

63 A. Venturi, *La scultura del Quattrocento*, in *Storia dell'arte Italiana*, VI, Milano 1908.

64 *Celebrazioni venturiane nel centenario della nascita di Adolfo Venturi (1856-1956)* [Modena, 18-20 maggio 1957], Modena 1957.

65 Nella corrispondenza dell'archivio di Lionello Venturi alla Sapienza non si conserva alcuna traccia inerente all'amicizia fra i due; cfr. *L'archivio di Lionello Venturi*, a cura di S. Valeri e R. Brandolini, Milano 2001.

66 L. Venturi, *In memoriam: Giuseppe Galassi*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», VIII, 1957, p. 227.

67 G. Fiocco, *In memoriam: Giuseppe Galassi*, «Arte veneta», XI, 1957, p. 192.

68 Galassi, *Le memorie di Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 24).

Ravenna 26 aprile 1913

Mio carissimo Maestro,

tornato appena a Ravenna, avevo adempiuto alla promessa di preparare tesi ed esami per il prossimo giugno. Ma una orribile disgrazia, toccata alla nuova famiglia di mia sorella, è venuta ad interrompere il mio lavoro. Un fratello del marito di mia sorella si è ucciso sul suo letto la notte di lunedì. Mia sorella in istato di gravidanza è stata subito accompagnata a Ravenna dalla levatrice; io sono accorso ad Argenta per assistere la sventurata famiglia.

Ora Mia sorella ha trovato finalmente tranquillità, sì che nulla più vi è a temere del suo stato; e io, tornato da Argenta con l'animo sconvolto, mi son rimesso al lavoro.

Ho saputo da mio fratello ch'Ella ha ripreso le sue peregrinazioni; Le giungano, con le mie congratulazioni, gli auguri di più lunghe peregrinazioni, di più lontani viaggi, oltre i confini d'Italia, oltre i mari, oltre i monti, oltre l'oceano!

Penso di frequente a Lei, alla sua famiglia, ai cari piccoli.

Con devoto affetto l'abbraccia

Il suo affmo.

Galassi

Pierino sa della morte, non del suicidio, del povero giovane che gli era particolarmente amico.

\* \* \*

15, via Girolamo Rossi  
Ravenna, lunedì<sup>70</sup>

Mio caro Maestro,

Ricevo ora la sua lettera, ma non ho ricevuto ancora le bozze impaginate della fine degli indici. E posso dire, anzi, che a Ravenna finora non sono pervenute; perché subito mi son recato a fare inchiesta alla posta, dove le mie ricerche son riuscite negative.

<sup>69</sup> Tutte le lettere si custodiscono, come già ricordato, presso il Fondo Adolfo Venturi del Centro Archivistico della Scuola Normale di Pisa.

<sup>70</sup> La lettera, visto il contenuto e quanto poi dichiarato da Galassi nell'articolo dedicato alla sua avventura con Venturi, deve essere datata al gennaio 1914.

Ciò mi impensierisce un poco e mi fa temere che si siano smarrite nel viaggio o sviate.

Spero che Ella abbia trattenuta presso di sé una copia delle due, rimessele dalla tipografia, e che si potrà, così, por subito rimedio all'incidente.

Veda lei se, per non perder tempo e per non incontrare nuovamente il pericolo di eventuali sviamenti o smarrimenti, non sia meglio farle rivedere dal buon Serafini.

A ogni modo io sono sempre qui pronto; e nel caso che il mio timore sia infondato e le bozze spedite mi arrivino stasera o domani, e nel caso che Ella coraggiosamente sfidi i pericoli di una seconda spedizione. Ella stia tranquillo che, a volta corriere, io Le rimanderò le qualunque siano bozze, che mi arriveranno.

Grazie della gentile vigilanza sul fratello che, me partito, ha acquistata, per la prima volta, indipendenza piena.

Ha buone notizie di Lionello? Sono arrivati bene, lui e la Signora, a Urbino? E la piccola Ada si è rimessa del suo disturbo?

Mi ricordi a tutta la sua famiglia che io ricordo con affetto, di continuo; mi saluti gli amici, mi baci i piccoletti miei.

Il Suo Galassi

È finito il lavoro di Danesi introno alla copertina? Dentro la settimana sarà pronta la prima copia almeno del nuovo volume? Me ne avvisi, che il giorno stesso della nascita io e Muratori<sup>71</sup> lo battezeremo con vin di Romagna!

\* \* \*

Ravenna, 18 febbraio 14

Mio carissimo Maestro,

È arrivato nella sua veste magnifica il nuovo volume, trionfale per sempreverde alloro che lo adorna in fronte.

Stampata la copertina, mi ha interamente conquistato. Anche i due medaglioni che nell'originale parevano bucare la composizione, per l'effetto madreperlaceo delle varie tinte diffuse l'una sopra l'altra, mi soddisfano ora compiutamente.

E poiché io ho già fatto mio nutrimento di tutte le frutta mantegnesche di cui ricco è il volume, così io, finito il dessert, alzo il bicchiere, e battezzo il neonato.

L'abbraccia festante e beneaugurante

il suo  
Galassi

<sup>71</sup> Si tratta ovviamente del suo maestro, Santi Muratori.

\* \* \*

Roma, via Ludovisi 46  
18 agosto 1915

Mio caro ed illustre Maestro,

Sto compiendo l'istruzione da ufficiale, in attesa di destinazione. Credo che a Roma potrò fermarmi per una decina di giorni ancora. Ho consegnato alla Tipografia Unita Editrice le bozze corrette del mio articolo, ed insieme le prove delle illustrazioni che mi furono mandate dal Danesi quando mi trovavo a Spoleto. E così, anche se la chiamata a migliore opra sarà vicina, non avrò per il mio uscito nessuna cura più. Qui ci si tiene occupati tutto il giorno dalla mattina alle sei fino oltre le sei della sera. Mi attendeva purtroppo una non lieta notizia circa il mio tardivo compenso per le lezioni impartite ai licei. Una malintesa economia fa lesinare la retribuzione del mio lavoro compiuto; e non mi si vuol dare, come sempre si dette, il doppio compenso per le lezioni svolte fuori della scuola, e non si vuole tener conto delle altre tenute in giorni di vacanza! Naturalmente si sono trovate delle ragioni per far ciò, complice il regolamento; ma intanto io non potrò avere se non poco più di un terzo di quanto legittimamente aspettavo.

Da mio fratello ho notizie di miglioramento continuo, sebbene lento.

E Lionello dov'è?

Mi ricordi a tutti affettuosamente ed abbia un abbraccio

dal suo  
G. Galassi

\* \* \*

Roma, 9 ottobre 1915  
46, via Ludovisi

Illustre Maestro,

Un telegramma ha improvvisamente mutate le mie sorti. Dal 81° sono stato mandato al 180° battaglione territoriale marciante, il quale si è formato in Toscana e si trova provvisoriamente a Roma. Il mio indirizzo sarà, quindi, provvisoriamente: 46, via Ludovisi – Roma.

Non nego di aver avuto un certo piacere di poter restare per qualche tempo a Roma – soggiorno che potrà essere di qualche mese e forse di tutto inverno, come anche di pochi giorni; - tuttavia ho lasciato con amarezza tanti buoni Camerati, coi quali avevo

stretto rapporti di amicizia, come specialmente il collega Tenente Cesare de Lollis. L'indirizzo preciso di de Lollis è: 81° fanteria, 2° battaglione – Tivoli.

L'esito del mio discorso alle truppe fu superiore a qualsiasi mia aspettativa. Alcuni soldati commossi piangevano. Io ero riuscito a padroneggiare la situazione, vincendo ogni nervosità: e parlai per circa venticinque minuti all'aperto con voce robusta. Dopo, tutti gli ufficiali mi offrirono un vermouth d'onore, organizzato all'improvviso, per manifestarmi la loro soddisfazione. Il Colonnello volle che ricomponessi per iscritto il discorso perché fosse mandato al Deposito, in Roma, e restasse nella storia del Reggimento. Dopo questi successi finisco anch'io di credere d'essere diventato un oratore di vaglia...! Ma uno dei risultati meno disprezzabili fu la deferenza con la quale mi trattò da quel giorno il mio Colonnello. Di che subito approfittai appena seppi che Lei era venuto a Roma (lo seppi all'inaugurazione del Museo di Tivoli dal Marini e dall'Hermanin) – per ottenere il difficile permesso di raggiungerla e salutarla; ma purtroppo non trovai se non le sue tracce, che Lei era partito un giorno avanti. Il Colonnello mi disse, anzi, di averla conosciuto l'anno scorso a Fiuggi: si chiama Monaco, ha una bella Signora, ed è ufficiale dei Carabinieri.

Mi auguro, tuttavia, – restando a Roma, di rivederla presto, quando Lei tornerà alle sue lezioni; e di stringere le mani a tutta la sua famiglia.

Alla Sua Signora, alla Signora Maria, al Signor Toschi i miei saluti e l'assicurazione della mia memoria sempre uguale; a Enzo e ad Ada tanti e tanti bacetti.

Un reverente affettuoso abbraccio

dal suo  
G. Galassi

\* \* \*

IL GIORNALE D'ORIENTE  
QUOTIDIANO DEL CAIRO E DI ALESSANDRIA D'EGITTO

Alessandria, 24 luglio 1933, XI

*Il Direttore*

Caro Maestro,

il suo augurio è giunto particolarmente caro al suo vecchio scolaro. Grazie! anche mia moglie si unisce a me nel ringraziarla<sup>72</sup>. Se in settembre, quando noi passeremo da

<sup>72</sup> Il ringraziamento è dovuto agli auguri del Venturi per la celebrazione, agli inizi del mese, del matrimonio di Galassi con Farida Foucart.

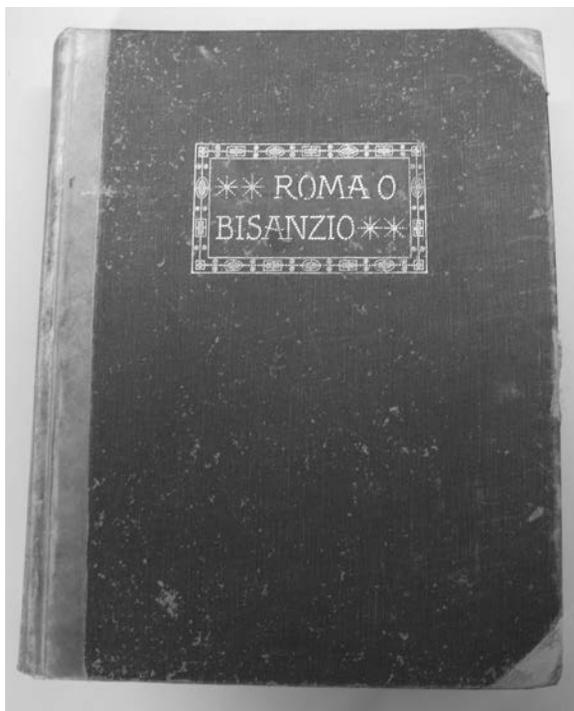
Roma, Ella pure vi sarà, mi riprometto di vederla e di farle la presentazione della mia sposa.

Con memore animo, mi riaffermo

Suo affmo.  
G. Galassi

PS. Voglia ricordarmi affettuosamente a tutta la Sua cara famiglia.

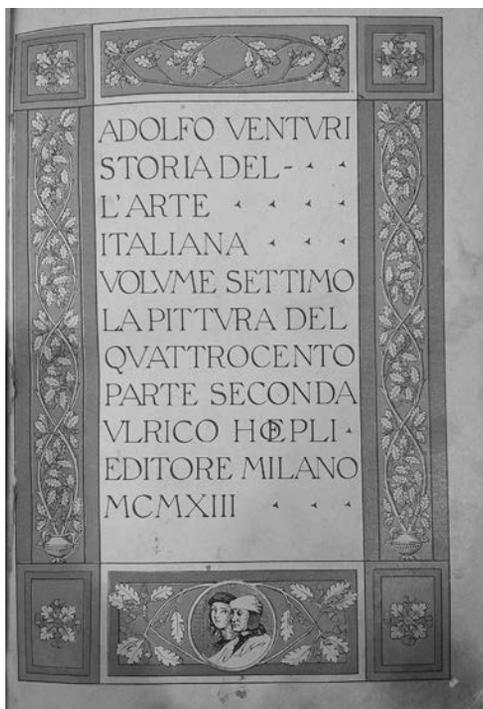
1. Giuseppe Galassi ai tempi dell'alunnato con Adolfo Venturi (1912-1913)



2. G. Galassi, *Roma o Bisanzio. I mosaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana*, La Libreria dello Stato, Roma 1930, pp. 336 + CXLVII tavole

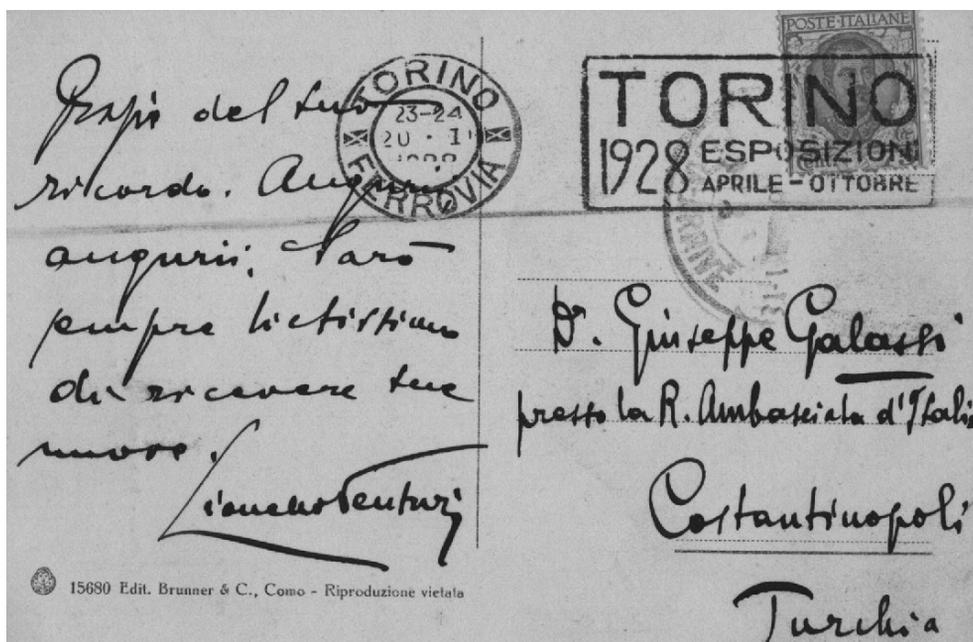


3. Giuseppe Galassi con alla sua sinistra Giovanni Gentile (pizzetto bianco e abito scuro), Roma (?) 5 maggio 1927



4. A. Venturi, *La pittura del Quattrocento*, in *Storia dell'Arte italiana*, VII, 2, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1913

5. Giuseppe Galassi e Lionello Venturi alle commemorazioni per il centenario della nascita di Adolfo Venturi, Modena 18 maggio 1957 (Galassi è quello con il cappello nella mano destra)



6. Cartolina di Lionello Venturi a Giuseppe Galassi quando quest'ultimo si trovava in viaggio di studio a Costantinopoli, 20 ottobre 1928



# COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI



## UN CATALOGO E UN CATAFALCO. GRIGORIJ STROGANOFF E ANTONIO MUÑOZ NELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL MUSEO DI ROMA\*

Maurizio Ficari

Il fondo fotografico Muñoz del Museo di Roma in palazzo Braschi racchiude ragguardevoli attestazioni dell'attività scientifica ed editoriale dello storico dell'arte Antonio Muñoz, immagini risalenti fin dagli anni della formazione e degli esordi, prima che divenisse una figura cardine della gestione del patrimonio culturale romano tra Ministero e Governatorato, per proseguire con materiale utilizzato nel corso di tutta la successiva produzione, fino agli anni Cinquanta<sup>1</sup>.

Grande personalità dell'amministrazione dei beni artistici e architettonici a Roma dal 1909 e per i successivi venticinque anni, Muñoz principiò la sua carriera, ancora studente sotto l'egida di Adolfo Venturi, quale esperto di arte bizantina<sup>2</sup>. In tale veste, intorno al 1905, entrò in contatto con il ben più anziano conte Grigorij Sergeevič Stroganoff, nobiluomo di San Pietroburgo, filantropo e soprattutto collezionista d'arte, tra i più attivi a Roma tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo<sup>3</sup>. Il russo fece inoltre appositamente edificare dal 1880, su via Gregoriana con affaccio anche su via Sistina, un palazzo che, a partire dal 1885, abitò stabilmente e che fu il contenitore della sua sterminata e preziosa collezione, composta tanto da manufatti antichi quanto d'età moderna e di qualsiasi provenienza, con l'unico discrimine dettato dall'alta, se non eccellente, qualità.

\* Desidero ringraziare Ombretta Bracci, Angela Maria D'Amelio, Cristina Delvecchio, Giovanni Gasbarri, Donatella Germanò, Vardui Kalpakian, Marco Massi, Elda Occhionero, Simona Moretti, per la pazienza e il confronto.

1 Sull'entità e le caratteristiche del fondo nella sua totalità: M. Ficari, *Il fondo fotografico Muñoz del Museo di Roma: temi, note e segnalazioni a un primo vaglio*, "Bollettino dei musei comunali di Roma", n.s., XXXV, 2021, pp. 149-158.

2 Sulla biografia e il lavoro di Muñoz si rinvia fondamentalmente a C. Bellanca, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, Roma 2003. Sulla sua produzione da bizantinista: G. Calanna, *La riproduzione fotografica dell'Ottateuco di Smirne dal fondo di Antonio Muñoz presso la Fondazione Federico Zeri di Bologna*, "Intrecci d'arte", 2, 2013, pp. 105-116; G. Gasbarri, *Antonio Muñoz e la storia della miniatura bizantina: un nuovo indirizzo di ricerca alla scuola di Adolfo Venturi*, "Rivista di storia della miniatura", 17, 2013, pp. 176-185; Id., *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015, pp. 173-199.

3 A questi stessi anni risale anche la conoscenza con Nikodim Kondakov, sul quale si rimanda a I. Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia. Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Roma 2011. Su Stroganoff lo stesso Muñoz lasciò una nostalgica biografia, a distanza di decenni: A. Muñoz, *Figure romane*, Roma 1944, pp. 133-150.

La raccolta Stroganoff raggiunse un tale grado di notorietà che attirò l'attenzione dei maggiori conoscitori d'arte presenti a Roma e lo stesso nobiluomo, erede di una fiera tradizione familiare di promozione delle arti, divenne figura di spicco nel mercato antiquariale europeo, celebrato per la sua capacità nel valutare i manufatti, la generosità nel concedere opere a musei ed esposizioni, la disponibilità a collaborare con gli studiosi impegnati nell'analisi dei suoi oggetti<sup>4</sup>.

L'anziano conte, nei primissimi anni del Novecento, si legò d'amicizia e stima con l'appena più che ventenne Antonio Muñoz, tanto che a lui, assieme all'archeologo e antiquario Ludwig Pollak, fu affidata la stesura di un catalogo della collezione, compito reso tra l'altro assai arduo dal continuo mutare di questa, vista l'abitudine del russo di acquistare e vendere incessantemente.

In virtù di questo rapporto così stretto con il facoltoso personaggio, e della approfondita conoscenza della casa di quest'ultimo, Muñoz, che nel 1909 era intanto diventato ispettore della Regia Soprintendenza di Roma e membro della Commissione per l'Esportazione, si occupò, in qualità di perito di una delegazione appositamente creata, della redazione di un inventario delle opere a seguito della morte di Stroganoff, avvenuta a Parigi il 27 luglio del 1910. I lavori d'inventariazione, condotti con l'assistenza del console russo Giorgio Zabiello, iniziarono il 1° agosto e si conclusero l'8 ottobre 1910. La dipartita di Stroganoff creò sin da subito uno stato di allarme e agitazione tra le pubbliche autorità, tanto italiane quanto russe, per il timore che la raccolta

4 Solo per citare alcune tra le frequentazioni del collezionista, si ricordano, in ordine rigorosamente alfabetico, Bernard Berenson, Arnold Wilhelm Bode, Giovanni Battista Cavalcaselle, Giambattista de Rossi, Louis Duchesne, Hartmann Grisar, Federico Hermanin, Josef Strzygowski, Franz Wickhoff. Nel 1888 Gabriele D'Annunzio, lo evocò in un passo del romanzo *Il piacere*, sotto le mentite spoglie dell'appassionato d'arte antica principe Stroganow; l'anno dopo Jakob Burckhardt inserì palazzo Stroganoff tra le mete di maggior interesse a Roma nel suo *Cicerone*. Sulla formazione, evoluzione, notorietà e seguente dispersione della collezione Stroganoff, imprescindibili sono le ricerche di Vardui Kalpakcian e Simona Moretti, a cui si rimanda risolutamente, assieme alle altre citate nelle prossime note: V. Kalpakcian, *I due rilievi di Santa Maria del Monte nella collezione del conte Gregorio Stroganoff*, in *Opere insigni e per la devotio e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Cinisello Balsamo 2005, pp. 87-91; Ead. *La passione privata e il bene pubblico. Il conte Gregorio Stroganoff – collezionista, studioso, filantropo e mecenate a Roma tra Otto e Novecento*, in *Il collezionismo in Russia. Da Pietro I all'Unione Sovietica*, atti del convegno (Napoli, 2-4 febbraio 2006), a cura di L. Tonini e N. Misler, Napoli 2009, pp. 89-113; S. Moretti, *Gregorio Stroganoff, il collezionismo russo e l'arte bizantina a Roma tra il XIX e il XX secolo*, in *Il collezionismo in Russia*, cit. (vedi supra), pp. 115-129; V. Kalpakcian, *La statua di Atena del palazzo Stroganoff e il gruppo scultoreo di Mirone "Atena e Marsia"*, "Studi romani", LIV, 3-4, 2006, pp. 263-277; S. Moretti, *Sulle tracce delle opere d'arte bizantina e medievale della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff*, in *La Russia e l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, atti del convegno (Losanna, 7 marzo 2009), a cura di I. Foletti, Roma 2009, pp. 97-121; V. Kalpakcian, *Il destino della collezione romana del conte Grigorij Stroganoff (1829-1910) dopo la scomparsa del collezionista*, "Rivista d'arte", s. V, II, 2012, pp. 446-473; S. Moretti, *Roma bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Roma 2014, pp. 135-150; V. Kalpakcian, *Il conte Grigorij Stroganoff e il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, in *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte in Italia intorno al 1900. Protagonisti, archivi fotografie*, a cura di A. Bacchi e G. Capitelli, Cinisello Balsamo 2020, pp. 147-163. Si richiama anche F. Cogliandro, *Vicende collezionistiche dei dipinti italiani dal XIII al XVI secolo della Collezione d'arte di Grigorij Sergeevič Stroganoff*, "Figure", 1, 2013, pp. 73-85.

potesse venir trafugata o, come poi effettivamente accaduto, dispersa, anzitutto a causa dell'assenza di un testamento<sup>5</sup>.

Tra 1911 e 1912 vide inoltre la luce il catalogo, diviso in due parti, una per le opere medievali e moderne, l'altra per le antichità, su cui Muñoz e Pollak stavano lavorando da tempo, trattandosi però di una selezione non esaustiva, eseguita dietro le indicazioni del padrone di casa, degli esemplari più rilevanti. L'unica erede dei beni del conte, la figlia principessa Maria Stroganoff Scherbatoff, oltre a preoccuparsi di eseguire le ultime volontà del padre, riferitegli verbalmente dai conoscenti più intimi, si prodigò difatti affinché fossero pubblicati, seppur in poche copie non destinate al mercato, i due volumi de *Pièces de choix de la Collection du comte Grégoire Stroganoff à Rome*<sup>6</sup>.

Nella premessa al catalogo furono inserite anche sei immagini dell'interno del palazzo di via Gregoriana: sono fotoincisioni dello Stabilimento Danesi di Roma, ditta apprezzata e impiegata da Muñoz in altre situazioni e che si occupò anche di fotografare singolarmente i pezzi per il corredo iconografico dell'opera<sup>7</sup>. Quattro di quelle vedute degli ambienti della casa di Stroganoff, in realtà, riproducono altrettanti acquerelli realizzati dal conterraneo Fedor Petrovic Reyman tra il 1905 e il 1907. Questi appartengono a una serie di undici dettagliatissimi acquerelli, oggi in collezione privata, anche se non si esclude l'esistenza di ulteriori esemplari, a completamento di una campagna di documentazione visiva della residenza e dei preziosi oggetti ivi contenuti. Difatti fu caratteristica della collezione Stroganoff quella di venir esposta, invece che in spazi appositamente dedicati, all'interno delle sale d'abitazione, come se si trattasse di un insieme d'ineestimabili suppellettili d'arredo. Di conseguenza, ritrarre la dimora di Stroganoff equivale a esibirne la raccolta d'arte<sup>8</sup>.

5 Kalpakcian *Il destino della collezione*, cit. (vedi nota 4), pp. 447-457. Nell'articolo di A. Muñoz, *La collezione del conte Stroganoff*, "Rassegna contemporanea", II, 1910, pp. 85-92, si descrive rapidamente, ma con molta cura nel restituire l'ampiezza e la preziosità, l'insieme delle opere radunate nel palazzo sul Pincio; lo studioso romano sfoggia qui un'estesa conoscenza della collezione, acquisita sia a seguito del lavoro di inventariazione sia a quello sul catalogo, iniziato un anno prima.

6 L. Pollak, A. Muñoz, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff*, I-II, Roma 1911-1912. Si confronti V. Kalpakcian, *La biblioteca romana del conte G. S. Stroganoff (1890-1910)*, "Culture del testo del documento", 14, 2013, pp. 67-71. Anche Pollak ripensò, decenni dopo, allo Stroganoff, nelle memorie scritte tra 1940 e 1943: L. Pollak, *Römische Memoiren, Künstler, Künstliebhaber und Gelehrte 1893-1943*, Roma 1994, pp. 221-229. Per una visione a tutto tondo sulla figura dello studioso praghese: *Ludwig Pollak. Archeologo e mercante d'arte. Praga 1868-Auschwitz 1943. Gli anni d'oro del collezionismo internazionale da Giovanni Barracco a Sigmund Freud*, catalogo della mostra (Roma, Museo Barracco-Museo Ebraico, 5 dicembre 2018-5 maggio 2019), a cura di O. Rossini, Roma 2018.

7 Muñoz si avvale di Danesi per esempio per l'edizione a stampa delle miniature del codice purpureo di Rossano, fotografate in occasione della Mostra italo-bizantina di Grottaferrata del 1905-1906: A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*, Roma 1907.

8 Dei dipinti di Reyman, quattro (forse cinque poiché rimane il dubbio se un'altra sia una fotografia o un minuzioso acquerello) confluirono nel catalogo del 1911-1912, tradotti in fotoincisioni: sull'argomento si rimanda a V. Kalpakcian, *Il palazzo romano del conte G.S. Stroganoff negli acquerelli di F.P. Reyman*, "Pinakoteka", 16-17, 2003, pp. 184-195.

Nell'archivio fotografico del Museo di Roma in palazzo Braschi, sono custoditi, tra gli ingenti e vari materiali, alcuni scatti che risalgono a queste vicende; provengono da un fondo composto da quadri, disegni, stampe, libri e, appunto, fotografie, appartenuti personalmente a Muñoz e venduto al Comune, nel 1961, dalla vedova, Maria Luisa Viné<sup>9</sup>. Tre degli scatti in questione inquadrano delle nature morte seicentesche e compaiono nel secondo volume del *Pièces de choix*. La prima è una composizione con *Alberi, fiori e animali* dell'olandese Abraham Mignon (fig. 1), utilizzata per la tavola LXXII, poi un *Vaso di fiori* di Jean Van Huysum (fig. 2), riportato nella tavola LXXIII, e infine una tela con *Fiori*, del francese Jean-Baptiste Monnoyer (fig. 3), per la tavola LXXV<sup>10</sup>.

Un'altra fotografia conservata nello stesso fondo archivistico, una gelatina al bromuro d'argento come le precedenti, riporta un ritratto virile di profilo scolpito a rilievo all'interno di un clipeo (fig. 4): si tratta di un marmo, di autore milanese ignoto ma attribuito ad Agostino Busti, il Bambaia, stampato sulla tavola XCV del catalogo Stroganoff<sup>11</sup>. A differenza delle tre fotografie delle nature morte, che nel catalogo sono reclamate alla responsabilità dello Stabilimento Danesi in calce alle pagine che le contengono, questa riporta sul retro il timbro del fotografo Cesare Faraglia, a dimostrazione che non doveva esistere un'esclusiva sulle riproduzioni della collezione<sup>12</sup>. A tale riguardo, si deve annotare come Pollak ci riporti che la messa a punto delle tavole da parte della *Firma Danesi* procedette con lentezza, tanto che ancora il giorno precedente alla morte del conte molto rimaneva da fare<sup>13</sup>. Pertanto si può supporre che, per velocizzare l'edizione del catalogo, dopo l'estate del 1910, si sia deciso di far ricorso ad altri tecnici.

Oltre a questi "primi piani" delle opere, allo stesso fondo Muñoz del Museo di Roma appartiene una ripresa della sala da pranzo di casa Stroganoff (fig. 5), da cui pure si intravede, sul fondo, la cosiddetta sala dei marmi. La raffigurazione è praticamente sovrapponibile a uno degli acquerelli di Reyman summenzionati, tanto da poter rispondere al dubbio postosi da Vardui Kalpakcian, se il pittore si fosse avvantaggiato del sostegno di fotografie, con una decisa affermazione<sup>14</sup>. Come già notato dalla stu-

9 In sintesi, su questa acquisizione risolta in due successive deliberazioni da parte del Comune: F. Betti, G. Raimondi, *Inedite testimonianze grafiche dell'attività di Antonio Muñoz conservate presso il Museo di Roma (Gabinetto comunale delle stampe)*, "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n. s., XXII, 2008, pp. 147-150.

10 Si confronti Pollak, Muñoz, *Pièces de choix*, cit. (vedi nota 6), II, tavv. LXXII, LXXIII, LXV. Le schede relative ai quadri sono rispettivamente a pp. 91, 92, 96.

11 Ivi, tav. CXV, con riferimento alla scheda in p. 124.

12 Infatti sulla tavola succitata, tra le poche nel catalogo, non compare la didascalia *Fotoinc. Danesi - Roma*.

13 Pollak, *Römische Memoiren*, cit. (vedi nota 6), p. 227

14 Kalpakcian, *Il palazzo romano*, cit. (vedi nota 8), p. 188. Già Muñoz in *La collezione*, cit. (vedi nota 5), p. 88, ricorda come il salone da pranzo fosse il luogo della casa consacrato alle nature morte. Si deve, d'altro canto, osservare che tra la fotografia e l'acquerello che riprendono la sala da pranzo non tutto corrisponde; l'opera esposta su un piedistallo, accanto all'ingresso aperto verso la sala dei marmi, nella

diosa italo-russa, il lato della stanza su cui si apre il camino in questo ambiente, accolse le due nature morte di Mignon e Monnoyer, ossia due delle opere le cui riproduzioni furono custodite da Muñoz per cinquant'anni<sup>15</sup>. Purtroppo la fotografia dell'interno, un'albumina, è giunta in condizioni di conservazione non buone, incollata su uno spesso cartoncino sul cui retro è appuntato a penna, probabilmente dallo stesso Muñoz, l'indicazione *Casa Stroganoff*.

Tra le immagini del conte conservate dallo studioso romano ne emerge però una in particolare, completamente inedita e che ben conferma quanto i due furono legati tra loro, seppur per un breve periodo. Ancora nel fondo del Museo di Roma, si è recentemente riconosciuta in un'immagine funeraria il ritratto *post mortem* di Stroganoff (fig. 6). Questo è inserito in un *passe-partout* nel cui centro si apre una finestra ovale, bordata da un profilo d'argento, che quindi sagoma così la fotografia. Scollando la parte superiore di questa schermatura in fase di restauro, si è potuto osservare come la parte nascosta da questa cornice mostri l'apparato di preparazione, ovvero il telo disteso a fare da quinta alla scena e, in alto a destra, la fonte di luce che investe il viso del defunto, ripreso leggermente dall'alto, di tre quarti e in modo che il corpo segua una diagonale discendente. Esso fu disteso su un catafalco, il capo poggiato su cuscino bianco, vestito con un elegante tight senza cravatta o cravattino e circondato da una gran quantità di gigli e rose. Si tratta quindi di una posa allestita con grande cura; la salma dovette anche essere stata truccata e pettinata, il tutto anche in tempi piuttosto rapidi, visto che la calura estiva probabilmente impedì di aspettare troppo tempo prima che essa ne risentisse<sup>16</sup>.

Tra le mani gli fu anche disposto un oggetto di forma circolare, purtroppo non immediatamente riconoscibile perché ben chiuso tra le dita. Difficile che si possa pensare a uno dei pezzi della sua collezione romana. Al momento della morte il nobiluomo si trovava a Parigi, dove si recava ogni estate, dopo il 29 giugno esattamente, per

fotografia pare essere una statua classica di putto alato, mentre nel dipinto è un vaso orientale. Anche due piccoli quadri sopra la consolle presentano forme diverse, ovali nello scatto, rettangolari nell'acquerello. Il pittore aggiunse inoltre anche un ulteriore piatto sulla parete subito dietro ad una sedia accanto al camino. Quindi, tra le immagini fotografiche e le restituzioni grafiche di Reyman, dovettero correre piccole differenze, probabilmente delle correzioni stabilite dal conte, la cui collezione fu in costante mutamento, così come dovette esserlo la sua disposizione.

15 La scelta di far trarre acquerelli dalle fotografie, invece che di accontentarsi di queste ultime, si deve plausibilmente al desiderio di ottenere immagini più nitide rispetto a quanto la tecnologia dell'epoca permettesse, nonché di restituire i colori degli ambienti e delle opere.

16 Altre raffigurazioni note del conte in età matura, oltre al quadro dipinto da Olga Barjatinskij nel 1902, anch'esso conservato al Museo di Roma dopo essere passato nella collezione di Muñoz, sono il ritratto fotografico in abiti rinascimentali, eseguito nel 1875 a una festa in maschera in palazzo Caetani e oggi nei depositi del Museo Napoleonico a Roma (si consulti G. Gorgone, C. Cannelli, "Il costume è di rigore". 8 febbraio 1875: un ballo a Palazzo Caetani. *Fotografie romane di un appuntamento mondano*, Roma 2002, p. 259); il ritratto a mezzo busto dell'Archiwum Państwowe w Krakowie, del 1898 (Kalpakcian, *La biblioteca romana*, cit. [vedi nota 8], p. 73); uno da seduto presente in collezione privata parigina, pubblicato in Kalpakcian, *Il destino della collezione*, cit. (vedi nota 4), p. 448; un primo piano di proprietà della Biblioteca Hertziana di Roma, edito in Pollak, *Römische Memoiren*, cit. (vedi nota 6), fig. 17.

partecipare alla stagione delle aste, prima di spostarsi nella sua tenuta di Nemirov, in Ucraina, e quindi tornare a Roma in autunno<sup>17</sup>. L'oggetto stretto in grembo poteva dunque essere uno dei suoi ultimi acquisti sul mercato parigino, senza escludere che poteva trattarsi di una vestigia privata della sua lunga e travagliata vita, probabilmente un ritratto della moglie, scomparsa ventott'anni prima<sup>18</sup>.

In ogni caso l'immagine, presente nel fondo in due copie, mostra una grande attenzione al dettaglio, nonché notevoli capacità compositive e tecniche. L'autore è difatti, come rivela una firma apposta su una delle due copie, Paul Nadar.

La consuetudine di fotografare i defunti, erede della più antica pratica della maschera mortuaria, si era consolidata sin dalla metà del XIX secolo<sup>19</sup> e lo stesso padre di Paul, il più rinomato Gaspard-Felix Tournachon, detto Nadar, scomparso anche lui nel marzo del 1910, si cimentò in questo tipo di compito per Gustave Doré e per Victor Hugo<sup>20</sup>. Se nel caso del grande romanziere, l'immagine, del 1885, fu sagomata in formato ovale, come per Stroganoff, in quello di Doré, del 1883, si palesa il lenzuolo bianco usato come fondale e strumento di gradazione della luce, probabilmente destinato a venire, anche qui, occultato da una cornice con finestra ovale. Insomma, lo scatto *sur lit de mort* del conte appartiene a una categoria di immagini ben tratteggiata e canonizzata: Paul Nadar ritornerà sul genere, con un simile approccio, per Sarah Bernhardt, nel 1923<sup>21</sup>.

A chiamare il prestigioso autore deve essere stato Mikołaj Szczęśny Potocki, facoltoso parente di Stroganoff, presso cui quest'ultimo soggiornava quando trascorreva l'estate a Parigi, ossia nell'*hôtel* Potocki, su avenue de Friedland presso place de l'Étoile<sup>22</sup>. Conosciuto anche come Nicolas-Felix, l'aristocratico polacco fu il marito,

17 Ciò è riferito in Muñoz, *Figure romane*, cit. (vedi nota 3), p. 140.

18 Questo allestimento da camera ardente può ricordare quanto indicato da Muñoz, *La collezione*, cit. (vedi nota 5), p. 92, riguardo alle volontà del collezionista: «Quando io sarò morto – mi diceva spesso il povero conte – ricordate ai miei famigliari che io voglio essere deposto tra i ceri ardenti della grande anticamera e che nulla sia toccato finché il mio corpo non sarà uscito dal palazzo. Voglio che anche allora mi siano intorno le belle cose dell'arte che furono le più care amicizie della mia vita». Nell'impossibilità di esaudire questo estremo proposito, poiché distanti dalla casa romana, i famigliari si impegnarono comunque a preparare una degna esposizione della spoglia.

19 Sull'argomento: *Le dernier portrait*, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 5 marzo-26 maggio 2002), a cura di E. Héran, Paris 2002; A. Manodori Sagredo, *L'ultima posa. Il ritratto fotografico funerario, 1850-1950, e il suo contesto funebre*, Roma 2013; M. Orlando, *Fotografia post-mortem*, Roma 2013.

20 Copie sono conservate, ad esempio, presso la Bibliothèque Nationale de France, numeri di inventario ESTNUM-29337 (Doré), ESTNUM-29367 e ESTNUM-29368 (Hugo)

21 Sui Nadar la bibliografia è strabordante, pertanto si rinvia in sintesi a *Les Nadar. Une légende photographique*, catalogo della mostra (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, 16 ottobre 2018-3 febbraio 2019), a cura di S. Aubenais e A. Lacoste, Paris 2018; B. Stiegler, *Nadar. Bilder der Moderne*, London 2019 (in particolare su Paul, rimasto noto per un *reportage* effettuato in Asia centrale nel 1890, pp. 228-259). In riferimento alla fotografia della Bernhardt, si può apprezzare come la copia del Museum of Fine Arts di Boston, numero di inventario 2006.1238, presenti un *passe-partout* con finestra ovale e bordata d'argento, simile a quello del ritratto funerario di Stroganoff, seppur dalle misure differenti; anche la firma di Paul Nadar è nella medesima posizione, in basso a destra.

22 Questa notizia è riportata tanto da Muñoz, *La collezione*, cit. (vedi nota 5), p. 92, quanto da Pollak,

tra 1870 e 1901, di Emanuela Pignatelli di Cerchiara Potocki, patrona di un vivace salotto letterario che si teneva nel loro *hôtel particulier*, chiamato *le cercle des Macchabées*, nonché amica di Proust e Maupassant<sup>23</sup>. Nicolas Potocki si era fatto inoltre raffigurare, in età adulta, proprio da Paul Nadar<sup>24</sup>. Deve essersi quindi ricordato del Tournachon al momento dell'improvvisa dipartita dell'anziano parente. La decisione di far scattare un'immagine sul catafalco appare però inusuale per un cristiano ortodosso come Stroganoff, ma deve aver prevalso la volontà dell'affatto occidentalizzato Nicolas.

La maniera in cui Antonio Muñoz possa essere in seguito entrato in possesso di due copie di quella fotografia funeraria, poiché la morte dell'amico avvenne a centinaia di chilometri di distanza da Roma e il trasporto del suo corpo in Russia fu operata rapidamente, rimane incerta, anche se si può supporre che gliel'abbia consegnate la figlia del conte, la principessa Maria Grigorievna Stroganoff Scherbatoff. I due s'incontrarono a San Pietroburgo per un'ultima volta il giorno di capodanno del 1913, secondo il calendario giuliano, dunque il 13 gennaio 1914 per il gregoriano, poco prima dello scoppio del primo conflitto mondiale e quindi della rivoluzione del 1917. Nel corso della visita, i due onorarono la memoria del conte, visitandone assieme il sepolcro alla Aleksandro-Nevskaia Lavra<sup>25</sup>. Lo stesso Muñoz fece il resoconto di quella riunione nel 1944, nel libro dedicato alle *Figure romane*, ma non menzionò in alcun modo le fotografie funebri e dunque, anche se quella può sembrare l'occasione più adatta nella quale egli possa aver ricevuto quei cimeli, tale soluzione rimane solo una tra le possibili, per quanto suggestiva. Maria Grigorievna di lì a breve conobbe una terribile sorte; lei e quasi tutti i membri della sua famiglia furono fisicamente eliminati dal regime sovietico. Si salvarono solo la moglie del figlio, la principessa Elena Petrovna Stolypin Scherbatoff, e le nipotine, Olga e Maria. Le tre fuggiasche giunsero a Roma nel 1920 e, preso possesso del palazzo dell'avo, diedero avvio a una lunga stagione di proficue vendite all'asta dei capolavori ancora lì serbati, che si concluse con l'alienazione persino del fabbricato, nel 1930<sup>26</sup>.

*Römische Memoiren*, cit. (vedi nota 6), p. 227; cfr. Muñoz, *Figure romane*, cit. (vedi nota 3), pp. 145-146. Place de l'Étoile corrisponde all'attuale place Charles de Gaulle, ossia la piazza dell'*Arc de triomphe*. I Potocki furono imparentati con lo Stroganoff attraverso il matrimonio di questo con la contessa Maria Boleslavovna Potocka, morta nel 1882.

23 Si rinvia a C. Leibenson, *La comtesse Potocka. Une égérie de la Belle Époque. Biographie*, Paris 2016

24 Si veda la fotografia conservata presso la Médiathèque de l'Architecture et de Patrimoine a Charenton-le-Pont, numero d'inventario ND042149A. Altre immagini del Potocki, realizzate quando era poco più di un ragazzo, sono di mano di un altro grande fotografo dell'Ottocento francese, André-Adolphe-Eugène Disdéri e si conservano negli archivi del Musée d'Orsay (Pho1995-21-34; Pho1995-21-35; Pho1995-21-36).

25 Muñoz, *Figure romane*, cit. (vedi nota 3), pp. 149-150: Muñoz e la principessa rimasero a lungo in contatto, per concludere l'edizione del catalogo della collezione romana (si veda anche Pollak, *Römische Memoiren*, cit. [vedi nota 6], p. 210) nonché per dare adempimento alle ultime volontà del conte. Si sa anche che la figlia di Maria Scherbatoff, Aleksandra, fu a Roma nel 1912, quando guidò Pavel Muratov tra le sale del palazzo di via Gregoriana (Kalpakjian, *Il destino della collezione*, cit. [vedi nota 4], pp. 455-456). Ci fu dunque più di un'occasione in cui la famiglia del russo avrebbe potuto regalare le fotografie di Nadar a Muñoz.

26 Già ancor prima di arrivare nell'Urbe, la principessa, per tramite del console Zabiello, aveva iniziato

La mesta conclusione del lavoro di Stroganoff ebbe grande impatto sugli specialisti in quegli anni e tanto più tra quelli, come Muñoz, che vi avevano collaborato a stretto contatto<sup>27</sup>. Le testimonianze del fondo a palazzo Braschi si vanno dunque ad aggiungere alle altre sparute tracce di quella straordinaria esperienza, che possono contribuire, pezzo dopo pezzo, a ricostruire la figura del collezionista e l'identità della sua raccolta.

le vendite, che in realtà si conclusero nel 1934, quando da tempo ormai il palazzo sul Pincio aveva cambiato proprietario: si rimanda a Kalpakcian, *Il destino della collezione*, cit. (vedi nota 4), pp. 459-470.

<sup>27</sup> Addirittura in Muñoz, *Figure romane*, cit. (vedi nota 3), p. 134, lo studioso affermò di serbare anche un medaglione in *biscuit* con busto di imperatore romano, primo oggetto d'arte mai acquistato da Stroganoff durante il suo primo viaggio in Italia, all'età di dieci anni, a Radicofani.

1. Stabilimento Danesi, riproduzione di un dipinto con piante e animali di Abraham Mignon, dalla collezione Stroganoff, 1910 circa, gelatina al bromuro d'argento, Roma, Museo di Roma (AF 32868)



2. Stabilimento Danesi, riproduzione di un dipinto con vaso di fiori e uccelli di Jean Van Huysum, dalla collezione Stroganoff, 1910 circa, gelatina al bromuro d'argento, Roma, Museo di Roma (AF 32130)





3. Stabilimento Danesi, riproduzione di un dipinto di natura morta con fiori di Jean-Baptiste Monnoyer, dalla collezione Stroganoff, 1910 circa, gelatina al bromuro d'argento, Roma, Museo di Roma (AF 32869)



4. Cesare Faraglia, riproduzione del rilievo con ritratto virile, attribuito ad Agostino Busti detto il Bambaia, dalla collezione Stroganoff, 1910 circa, gelatina al bromuro d'argento, Roma, Museo di Roma (AF 33297)

*Nella pagina successiva:*

5. Stabilimento Danesi, La sala da pranzo di palazzo Stroganoff a Roma, 1910 circa, albumina, Roma, Museo di Roma (AF 32867)

6. Paul Nadar, Ritratto *post mortem* del conte Grigorij Stroganoff, 1910, gelatina al bromuro d'argento, Roma, Museo di Roma (AF 33247)





# INDICE DEI NOMI



- A
- Accame, Giovanni Maria 261n
- Accolti, Vincenzo 127n
- Accordi, Bruno 217n
- Acerbo, Giuseppina 138n
- Acordon, Angela 130n
- Adani, Giuseppe 270n
- Addesso, Cristiana Anna 136n, 137n
- Ademollo, Carlo 262n
- Agneni, Eugenio 264
- Agosti, Barbara 194n, 205n
- Agosti, Giacomo 111n, 329n, 332n
- Agosti, Giovanni 37n, 205n, 266n
- Ajello, Lucia 107n
- Ajroldi, Alfonso 294n
- Albani, Benedetta 100n
- Alberti, Filippo 158n
- Alberti, Leon Battista 33, 33n, 34-35, 35n, 43n
- Albertolli, Giocondo 60
- Albl, Stefan 238n
- Albonico, Simone 205n
- Albrecht-Bott, Marianne 206n
- Aldi, Monica 108n, 110n, 111, 111n, 114n, 115n, 116n, 120n
- Aldrovandi, Ulisse 224, 224n, 233, 233n
- Alessandro Magno 199, 210
- Alessio, Martina 270n
- Algardi, Alessandro 99
- Álvarez de Toledo, Antonio 129
- Amato, Raymondo 137n
- Ambrosini Massari, Anna Maria 108n
- Ambrosio, Antonella 133, 133n
- Amelio, Salvatore 270n
- Amirante, Francesca 131n, 182n
- Ammannati, Bartolomeo 137n
- Andaloro, Maria 113n
- Anderson, Jaynie 111n
- Andrea da Salerno 145n
- Andrea del Sarto 260n, 262
- Angelelli, Arianna 330n
- Angeli, Diego 333, 333n
- Angelillo, Fiorella 131n, 182n
- Angelini, Costanzo 67-68
- Angelini, Gianpaolo 112n
- Angelini, Orazio 68
- Angelini, Tito 10, 63-73
- Aquilano, Serafino 197n
- Arbace, Luciana 144n
- Arbuthnot, John 246n
- Arcangeli, Francesco 22, 307, 307n, 308, 308n, 309, 309n, 310, 310n, 311, 311n, 312, 312n, 313, 313n, 314, 314n, 315, 315n, 316, 316n, 317, 317n, 318
- Arentino, Pietro 18, 163, 163n, 193-197, 197n, 198, 198n, 199-200, 202-203, 203n, 204, 204n, 205n, 206, 207n, 208-210, 210n, 214
- Ariosto, Battista 196
- Armenini, Giovanni Battista 146
- Arnolfo di Cambio 263
- Arru, Angiolina 100n
- Artifoni, Enrico 108n
- d'Asburgo, Carlo V 203
- d'Asburgo-Lorena, Maria Carolina 293n
- Aubonais, Sylvie 356n
- Auf der Heyde, Alexander 257n, 259n, 262n, 264n
- Avery, Victoria 50n
- Avery-Quash, Susanna 98n
- Avolio, Francesco 290n
- Ayala, Mariano 69
- B
- Babel, Rainer 285n
- Bacchi, Andrea 32n, 108n, 352n
- Baccilieri, Adriano 310n, 317, 317n
- Bacon, Francis 224
- Bacon, John 102
- Bajamonte, Carmelo 290n, 295n
- Balbo, Italo 327-328
- Baldacchini, Michele 69
- Baldacchini, Saverio 69
- Baldacci, Valentino 270n
- Baldi, Anna 310n
- Baldinucci, Filippo 37, 37n
- Balducci, Giovanni 130
- Baldwin Brown, Gerard 42n
- Ballerini, Enrico 270
- Balsamo, Benedetto 294n
- Balzac, Honoré de 78
- Bambach, Carmen 28n
- Bambaia (Agostino Busti detto) 36, 266, 266n, 267, 354, 360
- Bandinelli, Baccio 44
- Bann, Stephen 260n
- Barbarossa (Khair ad-dīn detto) 213, 214n
- Barberis, Walter 35n
- Barbieri, Costanza 203n, 204n, 209n
- Barbolani di Montauto, Novella 107n, 108n, 116n, 117n, 118n, 120n
- Barezzi, Barezzo 157n
- Bargellini, Piero 262n
- Barilli, Renato 308n
- Barjatinskij, Olga 355n
- Barkan, Leonard 212n
- Barocchi, Paola 29n, 34n, 35n, 45n, 137n, 194n, 259n
- Barrese, Manuel 107n, 334n
- Bartoli, Pietro Santi 218, 218n, 232-233, 250-253
- Bartolini, Lorenzo 10, 68
- Baruzzi, Cincinnato 260n
- Bascapè, Marco 352n
- Basile, Bruno 161n
- Basile, Franco 311, 311n
- Basile, Giovanni Battista 158, 159n
- Basile, Tania 196n
- Batelli, Enrico 263
- Batteux, Charles 293, 300
- Baum, Kelly 28n
- Battista, Giuseppe 159n
- Bayer, Andrea 28n
- Baxandall, Michael 47n, 48n
- Bearzi, Bruno 51n
- Beato Angelico 84

- Beccafumi, Domenico 37n  
 de' Becchi, Gentile 28-30, 32, 32n, 33-34, 47, 50  
 Becherucci, Luisa 48, 48n  
 Bellanca, Calogero 351n  
 Bellandi, Alfredo 27n  
 Bellano, Bartolomeo 31, 32n  
 Bellanova, Antonio 164n  
 Bellini, Eraldo 159n  
 Bellori, Giovanni Pietro 236-237, 237n, 238-239, 252  
 Bellosi, Luciano 31n  
 Beltrami, Cristina 270n  
 Bembo, Pietro 195, 197n  
 Benati, Daniele 108n  
 Bendedei, Timoteo 209  
 Benedetto da Maiano 49, 49n  
 Beniscelli, Alberto 181n  
 Benucci, Francesco 268  
 Benjamin, Walter 78  
 Berenson, Bernard 76, 120, 120n, 352n  
 Bergantini, Giampietro 180n  
 Berio, Francesco 68  
 Bernabò, Massimo 120n, 325n  
 Bernalli, Agostino 128  
 Bernardi, Marco 196n  
 Bernhardt, Sarah 356, 356n  
 Bernini, Pietro 99  
 Bernocchi, Ilaria 218n  
 Bertacchini, Luciano 309n, 310, 310n, 311, 314n, 317, 317n, 320  
 Bertini, Giovanni Battista 59, 59n  
 Bertini, Giuseppe 265-267, 277  
 Bertoldo di Giovanni 30, 30n, 31, 31n, 52  
 Bertoni, Giulio 33n  
 Besomi, Ottavio 158n  
 Bettarini, Rosanna 29n, 137n, 194n  
 Betti, Fabio 354n  
 Bevilacqua, Livia 325n  
 Bezzuoli, Giuseppe 262, 275  
 Biagetti, Maria Teresa 159n  
 Bianchi, Gaetano 262n  
 Bianchi, Ilaria 159n  
 Bianchi, Luigi 309, 309n, 311, 314n, 318, 321  
 Bianchi, Susanna 309n, 314n  
 Bianconi, Carlo 9, 59, 59n, 60  
 Bietoletti, Silvestra 270n  
 Bigio, Nanni di Baccio 45n  
 Billi, Antonio 28n, 29n, 41, 41n, 42  
 Binda, Laura 9, 59, 59n  
 Bindi, Enrico 37n  
 Bing, Peter 206n  
 Bisaccione (Lazzaro Tavarone detto) 143-144, 144n  
 Bisceglia, Anna 163n, 193n  
 Bizzardo, Giorgio 158n  
 Blake, William 92  
 Ble, Domenico 164n  
 Boccardo, Piero 146n  
 Bocchi, Francesco 34n, 43n  
 Boccone, Paolo 219, 226  
 Bode, Arnold Wilhelm 352n  
 Boggero, Franco 146n  
 Boito, Camillo 267, 268n, 274, 274n  
 Bologna, Ferdinando 65, 138n, 162n, 163n, 236n, 239, 239n, 242n  
 Boltraffio, Giovanni Antonio 266  
 Bolzoni, Lina 193n, 204n, 205n, 206n, 207n, 209n  
 Bonaparte, Giuseppe 67, 70  
 Bonfiglioli, Pietro 318, 318n  
 Bonincontro, Eleonora 290n  
 Böninger, Lorenz 30n  
 Bonora, Ettore 35n  
 Bonsanti, Giorgio 45n  
 Bora, Giulio 146n  
 Borbone, Ferdinando I di 65  
 Borbone, Ferdinando II di 66-70  
 Borbone, Ferdinando IV di 294n  
 Borbone, Francesco di 21, 294  
 Borbone, Leopoldo di 65  
 Borbone, Maria Amelia di 63, 65  
 Borbone, Maria Carolina Augusta di (duchessa d'Aumale) 63, 65  
 Borea, Evelina 236n  
 Borelli, Giovanni Alfonso 220-221, 232, 241n  
 Borghini, Raffaello 43n  
 Borghini, Vincenzo 137n  
 Borgogelli, Alessandra 308n, 312n  
 Bormand, Marc 30n  
 Boschetto, Luca 30n  
 Boskovits, Miklós 117n  
 Bossi, Giuseppe 9, 57, 57n, 58-59, 264-265, 265n, 266, 266n  
 Botticelli, Sandro 85  
 Bouvier, Pietro 267  
 Bozzelli, Francesco Paolo 69  
 Bozzo, Giuseppe 290n, 294n  
 Bracci, Ombretta 351n  
 Braghirolli, Wilhelmo 33n  
 Brandi, Cesare 43n  
 Brandolini, Roberta 339n  
 Brenta, Luigi 59, 59n  
 Bresciano, Andrea 196  
 Briend, Christian 75n  
 Brizio, Anna Maria 108n  
 Brook, Carolina 92n  
 Broun, Elizabeth 194n  
 Brueghel, Abraham 239  
 Brunelleschi, Filippo 40n, 48, 263  
 Brunelli, Giampiero 158n  
 Brunetti, Arianna 313n, 314n  
 Bruni, Antonio 159n  
 Bruno, Francesco Saverio 183, 183n  
 Bruschi, Domenico 268  
 Bruss, Steffen 206n  
 Buccaro, Alfredo 135n  
 Bulifon, Antonio 126n, 138n, 144n  
 Buonamici, Fernando 262n  
 Buonamico, Giovanni Francesco 218-219, 248, 248n  
 Buonaventuri, Tommaso 241, 241n  
 Burckhardt, Jakob 352n  
 Burke, Edmund 299n  
 Bury, Michael 162n  
 Burzachechi, Mario 210n  
 Buscaroli, Beatrice 310n, 318n

- Butturini, Francesco 315n  
Byres, James 102
- C
- Cabibbo, Sara 100n  
Cades, Giuseppe 260, 260n  
Cagiano De Azevedo, Paola 328n  
Caglioti, Francesco 27n, 28n, 30n, 32n, 33n, 34n, 46n, 47n, 127n  
Calanna, Giulia 351n  
Calcagni, Tiberio 50-51, 51n  
Cali, Maria 146n  
Calipari, Jessica 259n, 260n, 266n, 267n, 270n, 271n  
Callegari, Paola 107n  
Calò, Maria Stella 164n, 165n  
Calogero, Giacomo A. 107n  
Calogero, Marcello 39n  
Calvi, Girolamo 265n  
Camaiti, Cristina 269n  
Cambiaso, Luca 15, 144, 144n, 145n, 146, 146n, 147, 162-163, 175  
Camerini, Sonia 112n  
Camesasca, Ettore 194n  
Caminnechi, Valentina 295n  
Campanile, Achille 273-274, 274n  
Canali, Ferruccio 273n  
Cannata Salamone, Nadia 195, 196n, 202n, 211n  
Cannelli, Cristina 355n  
Cano de Gardoqui García, José Luis 147n  
Canova, Antonio 58, 65, 68, 71, 92, 177, 183-184, 260-261, 266, 266n, 301  
Capaccio, Giulio Cesare 15, 125, 125n, 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 129, 129n, 130, 130n, 131, 131n, 132n, 133, 133n, 134, 134n, 135, 135n, 136, 136n, 137-138, 138n, 139, 139n, 140, 140n, 141, 141n, 142-143, 145, 145n, 146-148, 148n, 149, 149n, 151, 160n  
Capaccio, Luigi 125  
Capasso, Bartolomeo 134n  
Capece, Gaetano Maria 132n  
Capecelatro, Giuseppe 63, 66  
Capitelli, Giovanna 91n, 138n, 257n, 259n, 352n  
Capobianco, Fernanda 144n  
Capodieci, Giuseppe Maria 290, 290n  
Caprinuzzi, Marco 67  
Caracciolo, Daniela 126, 126n, 127n, 128n, 129n, 130n, 131n, 132n, 133, 133n, 134n, 145n, 159n, 166n  
Caracciolo, Maria Teresa 260n  
Caracciolo, Marino 131  
Carafa, famiglia 134, 135n, 138, 151  
Carafa, Diomede 138  
Caravaggio (Michelangelo Merisi *detto*) 145, 239, 244  
Carl, Doris 49n  
Carlino, Alessandro 284n, 295n  
Carlino, Giovanni Giacomo 130n, 131, 136n  
Carmignano, Antonio 131  
Caroli, Flavio 308n  
Carotti, Guido 265, 265n, 266, 266n, 277  
Carozzi, Renato 103n  
Carpita, Veronica 218n, 219n, 226n, 244n  
Carrà, Carlo 312  
Carrano, Donato 130n  
Carter, Thomas 101-102  
Cartesio (René Descartes *detto*) 224, 231-232  
Caruso, Dario 126n  
Caselli, Francesco 147n  
Casini, Tommaso 111n  
Casnedi, Raffaello 265  
Casola, Tiziano 92n, 94n, 97n, 99n, 103n, 260n  
Castellanata, Stella 165n  
Castellani, Emilio 287n  
Castelli, Pietro 219, 241n  
Castelnuovo, Enrico 110n, 112n, 113, 113n, 115n, 164n  
Castiglione, Baldassarre 35, 35n, 39  
Castoldi, Massimo 204n  
Catello, Elio 130n  
Catra, Elena 270n  
Causa, Raffaello 65, 143n, 144, 144n, 162n  
Causa, Stefano 147n  
Causa Picone, Marina 177, 177n  
Cavagna, Giovanni Battista 129, 129n, 149, 149n  
Cavalcaselle, Giovanni Battista 111, 112n, 352n  
Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari *detto*) 143  
Cavalli, Carlo 30n  
Cavalli, Gian Carlo 317, 317n  
Cavenago, Marco 111n  
Cecchelli, Marco 270n  
Cecchi, Emilio 35n  
Celano, Carlo 17, 137n, 138, 138n, 140n, 143, 144n, 177n, 178, 178n, 184, 188  
Celebrano, Francesco 178, 180  
Cellini, Benvenuto 260n, 262  
Censi, Maria 270n  
Centauro, Giuseppe 29n  
Centen, Dirck Hendricksz (Teodoro d'Errico) 138, 138n  
Cerboni Baiardi, Anna 193n  
Ceriana, Matteo 163n, 193n  
Cerri, Giovanni Battista 126n  
Cerritelli, Claudio 261n  
Ceruti, Benedetto 222  
Cesari, Luca 308n  
Cesi, Carlo 237  
Cesi, Federico 226  
Charbonnier, Sarah 205n  
Chastel, André 204n  
Cheere, John 102  
Chen-Morris, Raz 218n  
Chialli, Vincenzo 269, 269n  
Chiarini, Giovanni 311  
Chiarini, Giovanni Battista 140n, 144n, 177n, 184n  
Chigi, Agostino 194, 203n  
Chiocco, Andrea 222

- Chong, Alan 138n  
 Christamann Scoglio, Giuseppina 285n  
 Ciancio, Luca 226n  
 Ciardi, Roberto Paolo 49, 146n, 264n, 267n  
 Cicerone (Marco Tullio Cicerone) 212n  
 Cicognara, Leopoldo 31, 31n, 266, 266n  
 Cieri Via, Claudia 202n, 325n  
 Cigoli, Ludovico 243  
 Cimabue (Cenni di Pepo detto) 117, 121-122, 257, 258n  
 Ciociola, Claudio 210n  
 Cioffi, Rosanna 76, 177, 177n, 179n, 334n  
 Ciotti, Giovanni Battista 158, 158n  
 Cipolla, Giuseppe 146n  
 Cipriani, Angela 100n  
 Ciseri, Ilaria 31n  
 Cito, Donato Antonio 165, 165n, 166n  
 Civitali, Matteo 49, 270  
 Clark, Leah R. 148n  
 Clarke, Edward 91n, 92n  
 Clay, Henry 70  
 Clemente VII (Giulio Zano-  
 bi di Giuliano de' Medici)  
 44n, 45n, 194, 197, 202,  
 202n, 203, 203n  
 Clemente VIII (Ippolito Aldo-  
 brandini) 145n  
 Clemente XIV (Giovanni Vin-  
 cenzo Antonio Ganganelli)  
 101  
 Clerici, Francesco 277  
 Clericuzio, Antonio 241n  
 Cobergher, Wenzel 139, 140n,  
 152  
 Cocchiara, Francesca 38n  
 Cockerell, Charles Robert  
 290n, 295, 295n, 297, 305  
 Coen, Paolo 102n  
 Cogliandro, Fabiola 352n  
 Cohen, Claudine 232n  
 Coke, Thomas 240, 242  
 Colicchia, Andrea 217  
 Colin, Armand 77  
 Coliva, Anna 159n  
 Collar de Cáceres, Fernan-  
 do 147n  
 Collareta, Marco 163n  
 Collavizza, Isabella 270n  
 Colle, Enrico 265n  
 Colocci, Angelo 195-195,  
 202n, 211n  
 Colomer, José Luis 145n  
 Colonna, Fabio 227-228,  
 228n, 245n  
 Colonna di Stigliano, Fabio  
 186, 186n, 187  
 Cometa, Michele 284n, 285n,  
 287n, 288n, 295n  
 Concina, Ennio 270n  
 Condivi, Ascanio 37n, 50,  
 50n, 51, 51n  
 Confalonieri, Giovanni Batti-  
 sta 143n  
 Connors, Joseph 49n  
 Consiglio, Alberto 283n  
 Conte, Floriana 160n  
 Contini, Roberto 204n  
 Cooke, Jennifer 146n  
 Corazza, Nino Corrado 310,  
 310n, 314n  
 Corbet Corbet, Andrew 91n,  
 93n  
 Corenzio, Belisario 129, 130n  
 Corradini, Antonio 179, 182-  
 186, 189  
 Correggio (Antonio Allegri  
 detto) 16, 162, 241n, 335  
 Corso, Antonio 207n  
 Corvi, Domenico 67  
 Cosini, Silvio 137  
 Covi, Dario A. 34n, 49n  
 Crasso, Lorenzo 126n, 132n  
 Crispo, Giovanni Battista 128  
 Crivello, Fabrizio 107n  
 Croce, Benedetto 115, 115n,  
 116n, 120, 120n, 137, 137n,  
 138n, 213n, 274, 274n  
 Cropper, Elizabeth 159n  
 Cubicciotti, Francesco 125n,  
 133n, 145n  
 Cugno, Santino Alessandro  
 290n  
 Cumberland, George 92, 92n,  
 93, 93n, 103n  
 Cunavi, Andrea 165n
- D  
 D'Achiardi, Pietro 203n  
 D'Addosio, Giovanni Battista  
 129n  
 D'Afflitto, Luigi 138n, 144n,  
 183, 183n  
 D'Agata, Anna Lucia 284n  
 Dalai Emiliani, Marisa 83,  
 84, 84n, 269n  
 Dalbono, Carlo Tito 185,  
 185n  
 Dalbono, Cesare 69  
 D'Alconzo, Paola 131n,  
 182n,  
 D'Alessandro, Domenico  
 Antonio 147n  
 Dalla Costa, Thomas 147n  
 Dalli Regoli, Gigetta 49n  
 D'Aloe, Stanislao 183n  
 D'Ambra, Raffaele 184  
 D'Amelio, Angela Maria  
 351n  
 Damianaki Romano, Chrysa  
 205n, 243n  
 Damiani, Giovanna 264n  
 D'Anastasio, Giacomo 130n  
 D'Andrea, Antonio 164n  
 D'Angelo, Paolo 35n  
 D'Annunzio, Gabriele 273,  
 352n  
 Dante (Dante Alighieri) 63,  
 117, 264  
 Daston, Lorraine 225n  
 D'Auria, Girolamo 128,  
 128n, 130n  
 Davanzati, Bernardo 37, 37n,  
 38  
 David, Jacques-Louis 67, 70  
 Davis, Charles 38n, 50n  
 D'Avitabile, Tommaso 130n  
 Day, Alexander 93  
 De Amicis, Cristoforo 308  
 Deare, John 13, 91, 91n, 92,  
 92n, 93-94, 94n, 95, 95n,  
 96-100, 100n, 101-103,  
 103n, 104-105  
 De Castro, Ferdinando 145n  
 de' Cavalieri, Marcantonio  
 129, 134

- De Cavi, Sabina 143n, 159n  
 Decembrio, Angelo 44n  
 de Chirico, Giorgio 84  
 De Conciliis, Domenico 162n  
 De Divitiis, Bianca 205n  
 De Dominici, Bernardo 130n, 134n, 160n  
 De Fabris, Giuseppe 255-256, 274-275  
 Defendi, Giuseppe 256n  
 De Ferrari, Giovanni Battista 181n, 182n  
 De Foix, Gaston 266  
 De Francesco, Antonino 283n  
 De Gennaro, Fabrizio 134, 140, 140n  
 De Gioia, Bartolomeo 318n  
 De Jorio, Andrea 182n  
 Delaborde, Henri 194n  
 Delauney, Hippolyte 63, 65  
 Del Bon, Angelo 308, 311, 314  
 Del Donzello, Pietro 148, 148n  
 Del Donzello, Polito 148, 148n  
 De Lellis, Carlo 136n, 138, 141n  
 Della Corte, Federico 197n  
 Della Porta, Guglielmo 237  
 Della Robbia, Luca 8, 40, 41n, 42, 42n, 43n, 44, 45n, 47, 49, 54  
 Della Rovere, Francesco Maria II 125, 159n  
 Delle Favare, Pietro Ugo 294n  
 Del Giudice, Piero 310, 310n  
 Del Pozzo, Cassiano 220, 235  
 Del Re, Giuseppe 69  
 Del Tadda, Francesco 137  
 Del Tufo, Giovanni Battista 142n  
 Delvecchio, Cristina 351n  
 De Magistris, Francesco 142n  
 De Magistris, Giovanni 142n  
 De Marchi, Andrea 34n, 108n, 120n  
 De Martino, Aniello 131  
 De Mieri, Stefano 127n, 128n, 129n, 130n, 131n, 134n, 137n, 138n, 139n, 140n, 142n, 149n, 159n  
 d'Engenio Caracciolo, Cesare 125, 136n, 137-138, 138n, 140, 140n, 150  
 De Nile, Tania 138n  
 Denunzio, Antonio 145n  
 Deonna, Waldemar 78  
 De Pisis, Filippo 312  
 De Predis, Giovanni Ambrogio 266  
 De Pietri, Francesco 125, 149n  
 De Rocchi, Francesco 308, 311  
 De Rosa, Federica 137n, 144n  
 De Rossi, Gherardo Maria 68  
 De Rossi, Giambattista 352n  
 De Sade, Donatien-Alphonse-François 177  
 De Sanctis, Guglielmo 264n  
 Desiderio da Settignano 8, 47-48, 48n, 49, 49n, 55  
 De Stefano, Pietro 137, 137n  
 Dettmann, Ingrid 143n  
 De Vecchi, Girolamo 128, 128n  
 Di Bella, Sebastiano 218, 245n, 248n, 249n  
 Di Benedetto, Almerinda 63, 67, 69-70, 72  
 Di Benedetto, Girolamo 130n  
 Diderot, Denis 298  
 Di Fabio, Clario 146n  
 Di Falco, Benedetto 148n  
 Di Gregorio, Carlo 244  
 Di Liello, Salvatore 149n  
 Dillon, Édouard 94-96, 98  
 Dillon, Edward 95-96, 98  
 Dillon, Henry 95  
 Di Lorenzo, Andrea 30n  
 Di Macco, Michela 270n  
 Di Matteo, Salvo 285n  
 Di Mauro, Leonardo 182n  
 Diodoro Siculo 288, 288n, 295n, 297  
 Di Paola, Alessandro 285n  
 Di Penta, Miriam 218n, 234n  
 Di Sangro, Alessandro 178  
 Di Sangro, Cecco 178  
 Di Sangro, Raimondo 177-178, 181, 181n, 183  
 Di Sangro, Vincenzo 178  
 Disdéri, André-Adolphe-Eugène 357n  
 Distaso, Grazia 165n  
 Di Stefano, Elisabetta 212n  
 Dodero, Eloisa 135n  
 Dolce, Lodovico 35n  
 Dolcini, Loretta 51n  
 Dominici, Laura 261n, 262n  
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi *detto*) 8, 27, 27n, 28, 28n, 29-30, 30n, 31, 31n, 32, 33-37, 39-40, 40n, 41, 41n, 42-43, 43n, 44, 44n, 45, 45n, 46-47, 47n, 48-50, 50n, 51, 51n, 52-54  
 Donato, Maria Pia 91n  
 Doni, Anton Francesco 193, 205n  
 D'Onofrio, Mario 111n  
 Donno, Ferdinando 159n  
 Dorè, Gustave 356  
 Dori, Luigi 327n  
 Dorigny, Nicolas 236, 253  
 D'Orsi, Achille 64, 271  
 D'Orso, Cesare 130n  
 D'Orville, Jacques Philippe 286, 286n  
 Dosio, Giovanni Antonio 29n  
 D'Ovidio, Stefano 137n  
 Duca, Lorenzo 142  
 Ducci, Annamaria 11, 75, 75n, 76, 76n, 77-79, 81  
 Duchesne, Louis 352n  
 Dunne, Tom 95-96, 96n  
 Dupré, Amalia 259  
 Dupré, Giovanni 181n, 264, 276  
 Durst, Margarete 112n  
 Dvořák, Max 78, 83, 83n  
 E  
 Eastlake, Charles 98  
 Elam, Caroline 30n, 50n, 51n  
 Enggass, Catherine 218n  
 Enggass, Robert 218n  
 Erasmo da Rotterdam 207n  
 Erdmann, Johann E. 241n

- Erste, Marijan 328n  
 d'Este, Beatrice 266  
 d'Este, Borso 33  
 Eubel, Conrad 158n
- F**  
 Faber, Eva 285n  
 Fabriczy, Cornelius von 29n,  
 30n, 40n, 41n  
 Fagan, Robert 93, 95-97, 104  
 Fagone, Vittorio 308n  
 Faietti, Marzia 193n  
 Falcone, Pompeo 157  
 Fameli, Pasquale 107n  
 Faraglia, Cesare 354, 360  
 Faral, Edmond 78  
 Fardella, Paola 131n, 182n,  
 186n  
 Fea, Carlo 68, 285n  
 Fedeli, Francesca 30n  
 Federici, Renzo 42n  
 Fëdorovna, Aleksandra 69  
 Fehrenbach, Frank 143n,  
 206n  
 Feltro, Orazio 141n  
 Fénelon (François de Salignac  
 de La Mothe-Fénelon) 70  
 Ferdinando il Giovane, Epifa-  
 nio 158, 158n  
 Fergonzi, Flavio 273n  
 Ferino Pagden, Sylvia 194n  
 Ferrandi, Carlo 126n  
 Ferrante d'Aragona 148,  
 148n  
 Ferrari, Giovanni Battista  
 181n, 182, 182n  
 Ferrari, Oreste 144n  
 Ferraris, Maggiorino 334  
 Ferraro (Ferrari), Giovanni  
 Battista 129, 129n  
 Ferraro, Nunzio 142, 154  
 Ferretti, Massimo 142, 142n,  
 267n, 270n, 272n  
 Ferri, Davide 255n  
 Ferroni, Giulio 161n  
 Ferrozzi, Gabriella 328n  
 Ferrozzi, Rina 328n  
 Ferrucci, Francesco di Simo-  
 ne 49  
 Ficari, Maurizio 351n  
 Fiengo, Giuseppe 149n
- Figino, Ambrogio 166n  
 Filieri, Maria Teresa 270n  
 Filippo di Marco 30n  
 Filippo di Marco di Simone  
 30n  
 Fillitz, Hermann 115n  
 Findlen, Paula 217n, 218n,  
 219n, 220n, 221n, 222n,  
 226n, 227n, 228n, 231,  
 231n, 232n, 237n, 244n,  
 245n, 246n, 247n  
 Fiocco, Giuseppe 339, 339n  
 Fiorio, Maria Teresa 28n  
 Fischel, Oskar 333, 333n  
 Flauto, Vincenzo 126n  
 Flaxman, John 58, 94  
 Floridi, Lucia 210n  
 Focillon, Henri 11, 75, 75n,  
 76-79  
 Fogelman, Peggy 94n, 98n,  
 100n, 103n  
 Foletti, Ivan 351n, 352n  
 de Fondulis, Giovanni 32n  
 Fontana, Domenico 130n  
 Fontana, Giovanni Domenico  
 161  
 Fontana, Giulio Cesare 128,  
 128n, 130n  
 Fontana, Mauro Vincenzo  
 129n  
 Forbin, Louis Nicolas Philip-  
 pe Auguste 291, 291n, 292  
 Forcella, Enrico 294n  
 Ford, Brinsley 94  
 Fossati, Paolo 273n  
 Foucart, Farida 328n, 338,  
 343n  
 Fracassati, Carlo 249n  
 Fraccaroli, Giuseppe 114,  
 114n  
 Fragnito, Gigliola 163n  
 Francese, Franco 313  
 Franchi, Elena 109n, 110n  
 Francioni, Stefania 269n  
 Franciotto, Nicolao 197n  
 Francovich, Carlo 96n  
 Frascione, Mario 111n  
 Fraticelli, Valentina 260n  
 Freedberg, David 226n  
 Freedman, Luba 206n  
 Frey, Carl 29n
- Frommel, Sabine 29n  
 Furlotti, Barbara 195n  
 Fusco, Giuseppe 148n  
 Fusco, Peter 94n, 98n, 100n,  
 103n  
 Fusconi, Giulia 100n  
 Fusi, Francesco 266n
- G**  
 Gabrielli, Edith 107n, 110n  
 Gaddi, Taddeo 59  
 Gaetgens, Thomas W. 260n  
 Gaeta, Letizia 127n, 128n,  
 129n, 141n, 142n  
 Gagliardi, Giuseppe 309,  
 309n, 311, 314-317, 319  
 Gajassi, Vincenzo 274  
 Gal, Ofer 218n  
 Galante, Gennaro Aspreno  
 137n, 140n, 144n, 184,  
 184n  
 Galanti, Giuseppe Maria 181,  
 181n, 182-183  
 Galassi, Cristina 27, 83n  
 Galassi, Giuseppe 23, 323,  
 323n, 324, 324n, 325, 325n,  
 326, 326n, 327, 327n, 328n,  
 329, 329n, 330, 330n, 331,  
 331n, 332, 332n, 333, 333n,  
 334, 334n, 335, 335n, 336,  
 336n, 337, 337n, 338, 338n,  
 339, 339n, 340, 340n, 341-  
 343, 343n, 344-347  
 Galasso, Giuseppe 137n  
 Galetto, Guido 28n  
 Galilei, Galileo 219, 241,  
 241n, 242-243  
 Galli, Aldo 30n, 108n  
 Gallo, Agostino 294n  
 Gallucci, Giuseppe 158n  
 Gambacorta, Antonio 164n,  
 165n  
 Gambardella, Giuseppe 130n  
 Gamberini, Diletta 207n  
 Gandini, Francesco 181n  
 Gandini, Gino 310, 310n  
 Gandolfi, Riccardo 107n,  
 334n  
 Gandolfo, Francesco 113n,  
 119n  
 Gandy, Joseph Michael 97, 103

- García Chico, Esteban 146n  
 Garfagnini, Gian Carlo 42n  
 Gargallo, Tommaso 294n  
 Garibaldi, Vittoria 269n  
 Garms-Cornides, Elisabeth 285n  
 Garrucci, Raffaele 148n  
 Garzya, Antonio 325n  
 Gasbarri, Giovanni 325n, 351n  
 Gasparri, Carlo 100n  
 Gatti, Annibale 263, 276  
 Gaye, Johannes 262  
 Geffroy, Gustave 77  
 Gelli, Giovanni Battista 28n, 43n  
 Gemito, Vincenzo 64  
 Genovese, Gianluca 193n  
 Genovesi, Antonio 180  
 Gentile, Giovanni 109n, 327, 346  
 Gentile, Sebastiano 42n  
 Gentile da Fabriano 121  
 Gentili, Augusto 202n  
 Gentilini, Giancarlo 27n, 32n, 40n, 49n  
 Geofilo Piccigallo, Daniele 16, 157, 157n, 158, 158n, 160, 163-165, 173  
 Gerardi, Elvira 328n  
 Geremicca, Antonio 193n, 195n, 199n, 203n, 210n  
 Geri, Lorenzo 159n  
 Germanò, Donatella 351n  
 Gessner, Konrad 225, 226n, 233, 233n  
 Gherardesca, Alessandro 261n  
 Ghezzi, Giuseppe 237,  
 Ghezzi, Pier Leone 237  
 Ghiberti, Lorenzo 48  
 Ghilardi, Massimiliano 325n  
 Ghilini, Girolamo 126, 126n  
 Giacomelli, Gabriele 41n  
 Giacomelli, Luciana 32n  
 Giallombardo, Floriana 217n, 218n, 220n, 228n, 231, 231n, 237n, 238n, 239n, 243n, 244n, 249n  
 Gianandrea, Manuela 14, 107n, 108, 108n, 112n, 114n, 115n, 118, 118n, 119n, 120n  
 Giannantoni, Nino 213n  
 Giano, Arcangelo 42n, 137n  
 Gianturco, Emanuele 272  
 Gibellini, Cecilia 273n  
 Gibson, John 98  
 Gigli, Giulio Cesare 146  
 Glioli, Giulio Quirino 329  
 Gilson, Étienne 78  
 Ginzburg, Silvia 270n  
 Giordano, Fabio 132, 132n  
 Giordano, Luca 144, 144n  
 Giordano, Luisa 205n  
 Giorgetti Vichi, Anna Maria 94n  
 Gioseffi, Decio 83, 83n  
 Giotto (Giotto di Bondone) 110-113, 113n, 114-116, 116n, 117, 117n, 118-119, 119n, 120, 120n, 121, 257, 258n, 264  
 Giovanni di Bertino 49n  
 Giovannoni, Gustavo 328n  
 Giraldi, Lilio Gregorio 197-198, 205, 205n, 209  
 Girardo, Marcello 134  
 Girolamo da Correggio 163n  
 Giuliani, Giovanni Bernardino 130n, 134, 134n  
 Giuliano da Maiano 148  
 Giuliano, Laura 148n  
 Giulio Romano (Giulio Pippi *detto*) 194-195, 199, 199n  
 Giunti, Giovanni Maria 157n  
 Giusti, Anna Maria 45n  
 Giusti, Paola 149n  
 Giustiniani, Lorenzo 126n, 132n, 135n  
 Gnoli, Umberto 332, 334-335, 335n  
 Gobô, Georges 77  
 Goethe, Johann Wolfgang 78, 256n, 257, 257n, 258n, 287, 287n, 288, 289n  
 Gombrich, Ernst H. 42n, 194n, 231, 231n  
 Gonzaga, Federico II 199, 202n  
 Gonzaga, Giulia 18, 204n, 211-212, 214, 214n  
 Gonzaga, Ludovico 33  
 González Ramos, Roberto 127n  
 Gorgone, Giulia 355n  
 Goujon de Thuisy, Jean Baptiste Charles de 98  
 Gould, Cecil 147n  
 Gourbillon, Joseph-Antoine 291, 291n, 292  
 Gozzi, Fausto 270n  
 Graf, Arturo 111n  
 Grandesso, Stefano 64  
 Grandi, Dino Antonio Giuseppe 327  
 Grandi, Guido 241  
 Granotto, Francesco 256n  
 Grassi, Luigi 45n  
 Gravier, Giovanni Giorgio 132, 132n  
 Grazia, Leonardo 138, 152  
 Greco, Gianpasquale 177n, 178n  
 Greco, Luigi 165n  
 Gregorio XVI (Bartolomeo Alberto Cappellari) 255  
 Grifi, Luigi 255, 255n  
 Grignon, Charles 93, 99  
 Grisar, Hartmann 352n  
 Grosso Cacopardo, Giuseppe 234, 234n  
 Guacci, Maria Giuseppa 69  
 Guastella, Massimo 165n  
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri *detto*) 270  
 Guercio, Vincenzo 158n  
 Guerra, Lia 97n  
 Guerrazzi, Francesco Domenico 259, 262  
 Guidi, Virgilio 314, 314n, 315-317  
 Gurreri, Clizia 159n  
 H  
 Hadas, Daniel 203n  
 Hadfield, George 103  
 Haines, Margaret 47n  
 Hamilton, Emma 103  
 Hamilton, William 67  
 Hannover, Augustus Frederick di 98  
 Hare Naylor, Georgiana 93

- Harwood, Francis 101  
Haskell, Francis 232, 232n, 258, 258n, 260  
Haus, Franziskus Melchor 293n  
Haus, Jakob Josef 21, 293, 293n, 294, 294n, 295, 295n, 296, 296n, 297, 297n, 298, 298n, 299, 299n, 300-301  
Hauser-Jakubowicz, Janina 158n  
Hayez, Francesco 273-274  
Head, Guy 93-94  
Heikamp, Detlef 44n  
Héran, Emmanuelle 356n  
Herbert, Cassandre 96  
Hermanin, Federico 343, 352n  
Herrera, Alfonso 139  
Hewetson, Christopher 94, 101-102  
Hiller von Gaertringen, Rudolf 335n  
Hirn, Yrjö 78  
Hirst, Michael 204n  
Hittorf, Jacques-Ignaz 295n  
Holohan, Renagh 95n  
Hondius, Hendrick 203n  
Hone, Nathaniel 97  
Hooke, Robert 221, 228-229, 229n, 230, 230n, 232, 243, 251  
Hugo, Victor 78, 356, 356n  
Huizinga, Johan 78  
Hutcheson, Francis 300  
Hutchison, Sidney C. 93n  
Hyerace, Luigi 217n, 218n, 237n, 238n, 240n
- I  
Iachello, Enrico 283n  
Iacobini, Antonio 325n  
Iacopozi, Stefania 263n  
Iaia, Gianluca 157n  
Iannella, Gina 126n  
Iasiello, Italo 134n, 135n  
Iezzi, Benito 126n  
Ijsewijn, Jozef 205n  
Imbriani, Paolo Emilio 69  
Imperato, Girolamo 130n
- Induno, Gerolamo 264n  
Ingamells, John 94, 94n, 95-96, 96n  
Ipsen, Dorothea 285n  
Irvine, James 103
- J  
Jahier, Piero 309n  
Janson, Horst Waldemar 43  
Jay Gould, Stephen 218n
- K  
Kalpakcian, Vardui 351n, 352n, 353n, 354, 354n, 355n, 357n, 358n  
Kanceff, Emanuele 285n  
Kauffmann, Angelika 58, 97  
Kemp, Martin J. 32n, 227n, 237n  
Kerstin, Thomas 260n  
Kieven, Elisabeth 325n  
Klenze, Leo von 290n, 295n  
Kondakov, Nikodim 351n  
Kubovy, Michael 84, 84n  
Kusukawa, Sachiko 226n, 227n, 229, 229n, 230n  
Kuttner, Ann 212n
- L  
La Barbera, Simonetta 295n  
Labus, Giovanni 292n  
Lachnit, Edwin 115n  
Lacoste, Anne 356n  
Laffan, William 96n  
Lalande, Joseph-Jérôme 182  
Lama, Giovanni Bernardo 127  
Lampertico, Fedele 256n  
Lanciani, Amedeo Rodolfo Giuseppe Filippo 329  
Lancisi, Giovanni Maria 226n  
Land, Norman E. 206n  
Landino, Cristoforo 48, 48n  
Landolina Nava, Saverio 290, 290n  
Lanfredini, Alessandro 262n  
Lanzi, Luigi 60  
Largaiolli, Matteo 196n, 205n  
Larivaille, Paul 198n, 202n, 204n
- Lascaris, Giano 42n  
Lattès, Samy 195, 195n  
Lattin, Patrick 94, 94n, 95, 95n, 98, 103  
Laurenza, Domenico 226n, 228n, 237n, 241n  
Laureti, Tommaso 141n, 142-143, 143n, 154-155  
Lauro, Maria Pia 138n  
Lauzières, Achille 183  
Leibenson, Claude 357n  
Leibniz, Gottfried Wilhelm 226, 232, 241, 245-248  
Lenzo, Fulvio 205n  
Leonardo da Vinci 31n, 32, 32n, 33-34, 85, 220, 225, 231, 235-237, 237n, 239-241, 245n, 257, 258n, 264, 264n, 265, 265n, 266-268, 273  
Leone X (Giovanni di Lorenzo de' Medici) 40n, 44n, 194  
Leone, Marco 159n, 165n  
Leone, Petrus Aloisius M. 41n  
Leone da Nola, Ambrogio 200n, 204n  
Leone de Castris, Pierluigi 125, 125n, 127n, 134n, 138n, 144n, 147n, 149n, 159n, 160n  
Leonida di Taranto 206n  
Leopardi, Giacomo 69  
Lerra, Antonio 164n  
Leroux, Ernest 77  
Levi, Donata 91n, 112n, 326n  
Ligorio, Gaspare 131  
Lilloni, Umberto 308, 315n  
Lindemann, Bernd Wolfgang 204n  
Lipari, Giuseppe 217n  
Lippi, Filippo 85  
Lisanti, Vanda 260n  
Lisner, Margrit 46n  
Lista, Stanislaw 64  
L'Occaso, Stefano 213n, 214n  
Lofano, Francesco 166n, 238n  
Loffredo, Fernando 144n, 205n

- Lo Iacono, Giuseppe 289n  
 Lollini, Fabrizio 47n  
 Lomazzo, Giovanni Paolo 146, 146n  
 Lombardi, Alfonso 39  
 Longhi, Roberto 14, 37n, 107, 107n, 108, 108n, 109-110, 112n, 113, 113n, 116, 116n, 117, 117n, 118n, 269, 269n, 307, 323, 329, 329n  
 Longo (Longhi), Tarquinio 135n, 157n, 165n, 166n  
 Lonzi, Letizia 162n  
 Lo Presti, Giuseppe 295-296, 298  
 Lopresti, Lucia 329  
 Lorber, Maurizio 83n  
 Lorizzo, Loredana 120n, 329n  
 Lotoro, Valentina 159n  
 Lucas, Charles 70  
 Lucherini, Vinni 46n  
 Luciani, Paola 262n  
 Ludovico il Moro (Ludovico Maria Sforza) 264
- M
- Maccarano, Domenico 130n, 134, 134n  
 Macedonio, Luigi 128  
 Macedonio, Marcello 135n  
 Mack, Stephen 27, 27n, 29n  
 Macola, Novella 206n, 213n, 214n  
 Macsotay Bunt, Thomas 97n, 98, 98n  
 Maffei, Giuseppe 130n  
 Maffei, Sonia 266n  
 Maffioli, Cesare 241n  
 Magani, Fabrizio 261n  
 Maggio Serra, Rosanna 264n  
 Magliulo (Maglioli), Giovanni Andrea 128, 130n  
 Magnani, Lauro 146n, 147n  
 Magni, Pietro 267-268  
 Magruder, Kerry V. 231n  
 Maia Materdona, Gianfrancesco 159n, 165, 165n, 166, 166n  
 Maillet, Benoit 245
- Maiorino, Giovanni 130n  
 Mâle, Émile 79  
 Mallé, Luigi 33n  
 Malpighi, Marcello 219, 221  
 Malvito, Tommaso 200n, 204n  
 Manchia, Valentina 217n  
 Mancinelli, Fabrizio 194n  
 Mancini, Francesco Federico 269n, 332n, 335n  
 Mandelli, Pompilio 307n, 316  
 Manetti, Antonio di Tuccio 40n  
 Manieri Elia, Mario 260n  
 Mannarino, Cataldo Antonio 157, 157n, 165, 165n  
 Mannheim, Karl 83  
 Männlein-Robert, Irmgard 206n, 210n  
 Mannocci, Roberto 272n  
 Manodori Sagredo, Alberto 356n  
 Manso, Giovanni Battista 129  
 Mantegna, Andrea 85, 87, 261  
 Mara, Silvio 9, 57, 57n, 58-59, 61  
 Marabitti, Domenico 294n  
 Marabottini, Alessandro 269n  
 Marangoni, Matteo 108n, 323, 329  
 Marani, Pietro C. 28n  
 Maratta (Maratti), Carlo 236-237, 237n, 239-240, 242, 253, 270, 270n  
 Marchand, Jean-Jacques 196n  
 Marchesi, Pompeo 260n, 266n  
 Marchi, Costanzo 158n  
 Marchi, Riccardo 83n  
 Marcillat, Guillaume 270n  
 Marco da Siena 127  
 Marconi, Clemente 289n  
 Marconi, Elena 262n  
 Maresca, Giovanni Lorenzo 130, 130n  
 Margonari, Renzo 315, 315n
- Marignac, Lucie 75n  
 Marinelli, Sergio 12, 84-85, 87  
 Marini, Maurizio 218n, 240n  
 Marini, Oreste 315, 315n  
 Marini Franceschi, famiglia 269  
 Marino, Giovanni Battista 16, 146, 158n, 160n  
 Markham Schulz, Anne 48, 48n, 49n  
 Martinelli, Valentino 36n, 45, 218n, 260n  
 Martinelli Braglia, Graziella 311n  
 Martini, Alessandro 158n  
 Martini, Francesco di Giorgio 31  
 Martini, Rosa 93  
 Martinvile-Dickinson di Lancashire, madame 94-95  
 Marzullo, Filippo 182n  
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai detto) 83-85, 121  
 Mascellani, Norma 309-312, 314n, 317, 317n, 318, 320  
 Mascoli, Laura 289n  
 Masi, Alessandro 112n  
 Mason Rinaldi, Stefania 162n  
 Massi, Marco 351  
 Mastellone, Salvo 132, 132n  
 Matisse, Henri 313  
 Matteo di Capua 134, 149  
 Maupeu, Sarah 76n  
 Mauriello, Adriana 126n  
 Mazio, Paolo 256n  
 Mazzarella da Cerreto, Andrea 126n  
 Mazzarelli, Carla 91n, 257n  
 Mazzi, Maria Cecilia 148n  
 Mazzocca, Fernando 63-64, 265n  
 Mazzola, Francesco Maria 270  
 Mazzola, Maria Giuseppina 294n  
 Mazzola, Maria Donata 30n  
 McNeal Caplow, Harriet 46n  
 de' Medici, Cosimo 29, 29n, 32, 34n, 44n

- de' Medici, Giuliano 34, 39  
de' Medici, Ippolito 204, 211, 214, 214n  
de' Medici, Lorenzo 28-29, 29n, 34, 34n, 42n  
de' Medici, Ottaviano 39  
Meier, Albert 285n  
Melchiorri, Giuseppe 263n  
Melozzo da Forlì (Melozzo di Giuliano degli Ambrosi *detto*) 331  
Meluschi, Antonio 309n  
Melzi, Francesco 265  
Ménageot, François-Guillaume 257, 258n, 260  
Mengs, Anton Raphael 58  
Mercati, Michele 226, 226n, 227, 233n, 247  
Mersenne, Marin 243  
Mesnil, Jacques 83, 83n  
Metsis, Quentin 207n  
Meyer, Johann Heinrich 91n  
Meyer, Susanne Adina 91n, 109n  
Miarelli Mariani, Ilaria 91n, 260n  
Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) 8, 16, 27, 27n, 34, 37n, 45, 45n, 49-50, 50n, 51, 51n, 58, 160n, 162-163, 170, 261-263, 268, 270, 301  
Michelozzo (Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi) 29n, 45-46, 46n  
Miele, Michele 149n  
Miesse, Hélène 193n  
Migliaccio, Alessandro 147n  
Miglietta, Goffredo 299n  
Migliorati, Alessandra 269n  
Migliorini, Maurizia 107n  
Mignon, Abraham 354-355, 359  
Milani, Filippo 308n, 311n  
Miletti, Lorenzo 205n  
Milton, John 99n, 102  
Minardi, Tommaso 268  
Minervini, Francesco 165n  
Minghetti, Aurelio 338  
Minieri Riccio, Camillo 126n  
Miranda, Girolamo de 129n, 131n, 133, 133n  
Misler, Nicoletta 352n  
Missirini, Melchiorre 263, 263n  
Modesti, Paola 148n  
Modestino, Carmine 141n, 149n  
Moinvoisin, Raymond 70  
Molière (Jean-Baptiste Poquelin *detto*) 272  
Molteni, Monica 147n  
Molza, Francesco Maria 204, 212, 212n, 213, 213n, 214  
Mommsen, Theodor 132, 132n  
Monciatti, Alessio 118n  
Mond, Ludwig 203n  
Mongeri, Giuseppe 266, 277  
Monnoyer, Jean-Baptiste 354-355, 360  
Montanari, Tomaso 236n  
Montanaro, Giovanni Domenico 149n  
Montorsoli, Giovann'Angelo 15, 136-137, 152  
Morandi, Giorgio 308n, 311-312, 314, 314n, 317  
Morandotti, Alessandro 265n  
Morelli, Giovanni 111, 111n  
Morelli, Vittorio 270n  
Morello, Giovanni 194n  
Morello, Nicoletta 217n, 221n, 226n, 227n, 228n  
Moreni, Mattia 316  
Moretti, Nicolò 128n  
Moretti, Simona 351n, 352n  
Morghen, Raffaello 67  
Moricci, Giuseppe 262, 262n  
Morisani, Ottavio 41n, 131n, 136n, 138n, 148n  
Morlotti, Ennio 314, 316  
Morra, Eloisa 196n  
Morris, David 194n  
Morris, William 78  
Mozzati, Tommaso 27n, 49n  
Mugellesi, Rossana 207n  
Munman, Robert 41n  
Muñoz, Antonio 24, 351, 351n, 352-353, 353n, 354, 354n, 355, 355n, 356n, 357, 357n, 358, 358n  
Murat, Gioacchino 67  
Muratori, Santi 329, 341, 341n  
Muratov, Pavel 357n  
Muro, Antonio 186n  
Muziano, Girolamo 147, 147n  
Muzio, Girolamo 213  
Muzzi, Salvatore 260n  
Myrone, Martin 102n
- N
- Nadar (Gaspard-Felix Tour-nachon *detto*) 356, 356n  
Nadar, Paul 356, 356n, 357, 357n, 360  
Naldi, Riccardo 137n, 140n  
Nante, Andrea 30n  
Napione, Ettore 147n  
Napoleone (Napoleone Bonaparte) 261  
Napoli Signorelli, Pietro 126n, 132, 132n, 182, 182n, 186  
Nappi, Eduardo 129n, 130n  
Natale, Tommaso 294n  
Natali, Antonio 29n, 335n  
Navarro, Vincenzo 290n  
Nazzaro, Antonio V. 138n  
Nenci, Chiara 265, 265n  
Neri, Guido Davide 83  
Ng, Aimee 30n  
Niccolini, Giovanni Battista 262  
Nicolodi, Fiamma 259n  
Nigro, Salvatore 125n, 133, 133n  
Nigrone, Giovanni Antonio 135n  
Nitti, Antonio 164n  
Nobile, Gaetano 183, 184n  
Noelle, Alexander J. 30n  
Notari, Beatrice 200n, 204n  
Notarianni, Rita 112n  
Nova, Alessandro 49n, 207n, 325n  
Novelli, Alessandro 184, 184n  
Novelli Radice, Magda 289n  
Novellino, Pasquale 126n

- O
- Occhionero, Elda 351n
- O’Gorman, Frank 97n
- Omero 207n
- Omodeo, Anna 135n
- Onghi, Eleonora 212n
- Onori, Maria 107n, 334n
- Orazio (Quinto Orazio Flacco) 207n
- Origlia, Giovanni Giuseppe 179n
- Orlandi, Giovanni 43n
- Orlando, Anna 147n
- Orlando, Mirko 356n
- Orléans, Enrico d’ 66
- Orléans, Luigi Filippo d’ 63, 65
- Orsini, Baldassarre 268n
- Orsini, Fulvio 214n
- Orsini, Vincenzo 126n, 135n
- Ortolani, Sergio 323, 329
- Osterkamp, Ernst 285n
- Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 27n
- Owen, Robert Dale 70
- P
- Pacelli, Vincenzo 129n, 162n
- Pacetti, Vincenzo 100, 100n
- Padova, Goliardo 315
- Paduano, Felice 133, 133n, 134, 135n, 151
- Pagnano, Giuseppe 283n
- Pajusco, Vittorio 270n
- Palagi, Pelagio 266n
- Palermo, Gaspare 294n
- Palermo, Salvatore 178, 178n, 179-182, 182n
- Palladio, Andrea 255-256, 256n, 274
- Palladio, Blosio 204n, 205n
- Palma il Giovane, Jacopo 162, 162n, 169, 174
- Palmer, Rodney 218n, 228n
- Palombaro, Laura 260n
- Pampaloni, Luigi 263
- Panarello, Mario 130n
- Pancrazi, Giuseppe Maria 284, 284n, 286, 286n, 303
- Pane, Roberto 129n
- Panitteri, Giuseppe 296
- Panofka, Theodor 290n
- Panofsky, Erwin 78, 83, 87
- Paolozzi Strozzi, Beatrice 28n, 44n, 49n
- Paravicini, Werner 285n
- Parello, Maria Concetta 295n
- Paribeni, Roberto 328n
- Parizzi, Massimo 32n
- Park, Katharine 225n
- Parlato, Enrico 163n, 193n, 195, 195n, 198n, 199, 199n, 208n, 210n
- Parmiggiani, Paolo 49n
- Parmigianino (Giorlamo Francesco Maria Mazzola detto) 37n
- Parrino, Domenico Antonio 144n, 177n
- Parronchi, Alessandro 51n
- Partridge, Loren 44n
- Pasquali, Marilena 318n
- Pasquali, Susanna 260n
- Pasquazi, Silvio 196n, 197n, 206n
- Pasquino da Montepulciano 49
- Pastorelli, Rita 144n
- Pater, Walter 78
- Pavanello, Giuseppe 64, 177n
- Pavone, Mario Alberto 177n
- Payne, Alina 212n
- Payne Knight, Richard Henry 288, 289n
- Pecori, Domenico 198
- Pedio, Tommaso 133, 133n
- Pedretti, Carlo 245n
- Pelagatti, Paola 289n
- Pelizzari, Maria Rosaria 181n
- Pellegrini, Emanuele 323n
- Pellegrino, Bruno 159n
- Pellegrino, Francesca 205n, 212n
- Pellerano, Benedetto 185, 185n
- Pelloni, Tino 315-316
- Pemberton, Dan 218n
- Penn of Stoke, John 93-94, 96-97, 97n
- Penn of Stoke, William 97
- Penny, Nicholas 31n, 232, 232n
- Pérez de Tudela, Almudena 147n
- Perini Folesani, Giovanna 159n, 194n, 195n, 197, 197n, 198, 198n, 202n, 205n
- Perotti, Maria 338n
- Perrino, Marcello 182n
- Persico, Giovanni Battista 141n
- Perugino, Pietro (Pietro di Cristoforo Vannucci detto) 23, 268-269, 269n, 332, 334
- Pesce, Giuseppe 186n
- Pestilli, Livio 228n
- Petraroia, Pietro 118n
- Petrillo, Stefania 269n
- Petrioli Tofani, Anna Maria 162n
- Pfisterer, Ulrich 44n, 193n, 205n
- Pflaumern, Johann Heinrich 137n, 142n
- Piagnani, Francesco 335n
- Pich, Federica 204n, 206n, 207n, 208n, 209n
- Pichi, Giovanni Felice 269n
- Pichon, Léon 77
- Picozzi, Maria Grazia 100n
- Pierguidi, Stefano 107n, 164n, 237n
- Piero della Francesca 85, 269, 269n, 270, 270n
- Piervittori, Mariano 268
- Pierrangeli, Carlo 260n
- Piggiani, Andrea 103n
- Piggiani, Domenico 103, 103n
- Pignatelli, Cesare 131
- Pignatelli di Cerchiara, Emanuela 357
- Pignatti, Franco 212n
- Pimentel Enríchez, Juan Alonso 15, 141, 145
- Pinca, Domenico 165n
- Pinder, Wilhelm 78
- Pinto, Aldo 129n, 130n
- Pinto, Sandra 63, 258-259, 259n, 263n
- Pio da Carpi, Nicola 218n

- Pippal, Martina 115n  
 Pirzio Biroli Stefanelli, Lucia 100n  
 Pisani, Domenico 274n  
 Pistolesi, Erasmo 183, 183n  
 Plaisance, Michel 126n  
 Planiscig, Leo 44n  
 Platone 42n, 207n  
 Plinio il Vecchio 207, 207n, 212n  
 Poerio, Alessandro 66, 69  
 Poerio, Carlo 66, 69  
 Poggi, Giovanni 40n  
 Poli, Giuseppe 310n  
 Policicchio, Giada 255n  
 Politi, Raffaello 290, 290n, 291, 291n, 292-293, 293n, 295, 295n, 296, 296n, 297, 297n, 298, 298n, 303-305  
 Poliziano, Agnolo 27n  
 Polizzi, Lorenzo 185, 185n  
 Pollaiuolo, Antonio 30, 31n  
 Pollak, Ludwig 24, 352-353, 353n, 354, 354n, 355n, 356n, 357n  
 Pollard, William 97n  
 Pomarancio (Cristoforo Roncalli *detto*) 143n  
 Pommier, Édouard 206n  
 Pontiggia, Elena 307n, 312, 312n, 315, 315n  
 Poore, Edward 93n  
 Pope-Hennessy, John 31n, 40n, 46, 46n  
 Porras, Stephanie 203n  
 Porrino, Gandolfo 204, 214  
 Porzio, Domenico Antonio 130n  
 Porzio, Giuseppe 147n, 162n  
 Potocka, Maria Boleslavovna 357n  
 Potocki, Mikołaj Szcześny (Nicolas-Felix) 356-357, 357n  
 Pradier, James 63  
 Previtali, Giovanni 14, 108, 110, 117n, 236n, 238n  
 Principi, Lorenzo 27, 137n, 138n  
 Procacci, Ugo 51n, 147n  
 Procaccini, Giulio Cesare 37n  
 Procaccioli, Paolo 163n, 193n, 198n, 202n, 203n, 204n, 205n  
 Profilo, Antonio 157n, 158n  
 Puccini, Niccolò 261-262  
 Puccini, Tommaso 148n  
 Pulciano, Domenico 157, 158n, 173  
 Pulciano, Giovanni Battista 157, 158n, 173  
 Puppi, Lionello 162n
- Q  
 Quaranta, Rosario 159n  
 Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostôme 296n  
 Quattrini, Enrico 269  
 Queirolo, Francesco 182, 186, 189  
 Quirini Crocifero, Marco Antonio 157n  
 Quondam, Amedeo 126n, 131n, 133, 133n, 135n, 161n
- R  
 Raffaello (Raffaello Sanzio) 23, 58, 160n, 195, 198, 207-208, 215, 261-262, 268, 272-273, 301, 332-335, 335n  
 Raffaello da Montelupo 45n  
 Ragazzoni, Giacomo 158n  
 Ragazzoni, Vettor 158, 158n  
 Ragghianti, Carlo Ludovico 23, 116n, 323, 323n, 324, 326-327, 329n  
 Ragionieri, Giovanna 112n  
 Ragionieri, Pina 213n  
 Raillard, Giacomo 137n  
 Raimondi, Gloria 354n  
 Raimondi, Marcantonio 18, 193n, 194-195, 197-199, 199n, 202, 208-210, 212, 215  
 Rampone, Roberta 285n  
 Rascaglia, Maria 135n  
 Ratti, Carlo Giuseppe 144  
 Rauch, Andrea 270n  
 Ray, John 247, 247n  
 Reale, Giovanni 206n  
 Rebecchini, Guido 195n  
 Recht, Roland 76  
 Reeves, Eileen A. 243n  
 Rega, Filippo 67-68  
 Rega, Mariangela 68  
 Reinesio, Tommaso 135n  
 Renan, Ernest 78  
 Reni, Guido 166n  
 Renier, Rodolfo 111n  
 Resta, Sebastiano 237  
 Reyman, Fedor Petrovic 353, 353n, 354, 355n  
 Reynolds, Linda 42n  
 Ribera, Jusepe 238  
 Ricciardi, Cristoforo 130n  
 Ricciardi, Francesco 130n  
 Riccio, Andrea 31, 32n  
 Riccobaldi Del Bava, Giuseppe 274, 279  
 Richter, Jean Paul 203n  
 Riedesel, Johann Hermann 284-285, 285n, 286, 286n, 287, 287n, 288, 288n, 289  
 Riegl, Aloïs 78, 113-114, 114n, 115  
 Rigoni, Mario Andrea 206n  
 Rijsbrack, Jan Michiel 99  
 Rijser, David 205n  
 Ripa, Luca 205n  
 Rizzi, Alessandra 307n  
 Rizzi, Massimo 204n  
 Rizzo, Gino 159n  
 Robb, James 70  
 Roberti, Tiberio 271n  
 Robinson, Hugh 93  
 Rogadei, Giovanni Donato 132n  
 Rolfi Ožvald, Serenella 100n, 260n  
 Romanelli, Domenico 182, 182n  
 Romano, Giovanni 14, 107, 107n, 108, 108n, 115n, 122, 122n  
 Romano, Serena 117n, 118n  
 Romanov, Nicola I 69  
 Römer, Franz 196n  
 Roncagliolo, Giovanni Domenico 127n, 149  
 Rosa, Salvator 271  
 Rosalba (Bianca Arcangeli

- detta*) 310-311, 318, 321  
 Rosati, Gianpiero 207n  
 Rosci, Marco 43n  
 Rosselli, Domenico 49, 49n  
 Rossellino, Antonio 8, 47n, 48, 48n, 49-51, 55  
 Rossellino, Bernardo 48, 48n, 49  
 Rossi, Filippo 51n  
 Rossi, Massimiliano 166n  
 Rossi, Nunzio 182, 182n  
 Rossi, Paolo 217n, 218n, 238n, 243, 243n, 244n, 245n, 247n  
 Rossi, Saverio 181n  
 Rossini, Giorgio 147n  
 Rossini, Orietta 353n  
 Rossoni, Elena 270n  
 Rota, Bernardino 134  
 Röttgen, Herwarth 143n  
 Rovetta, Alessandro 334n  
 Rowland, Ingrid D. 228n  
 Rowley, Neville 28n  
 Rudigier, Alexandre 31, 31n  
 Rudolph, Stella 270n  
 Rudwick, Martin J.S. 219n, 222n, 226n, 227n, 228n  
 Ruffini, Marco 14, 107n, 108, 108n, 115n, 118, 118n  
 Ruggeri, Giorgio 309, 309n  
 Ruiz Carrasco, Jesús María 127n  
 Rullo, Alessandra 137n, 144n  
 Ruskin, John 78  
 Russo, Emilio 158n, 159n  
 Russo, Giuseppe 290n  
 Russo, Salvatore 290n
- S
- Sacchi, Andrea 235  
 Sala, Edoardo 261n, 267n  
 Salerno, Giuseppe 180  
 Salmeri, Giovanni 284n  
 Salomon, Bernard 142  
 Salomon, Xavier F. 30n  
 Salsi, Claudio 57n  
 Salvi, Paola 261n  
 Salviati, Francesco 195, 260n  
 Salvioni, Giuseppe 278  
 Samek Lodovici, Sergio 108n  
 Sanesi, Nicola 262n  
 Sangallo, Giuliano da 28n, 29n  
 Sani, Roberto 109n, 110n  
 Sanmartino (Sammartino), Giuseppe 68, 180-185, 189  
 Sannazzaro, Iacopo 15, 136, 136n  
 Sannesio, Jacopo 163n  
 Sannino, Giovanni 43n  
 Santacroce, Girolamo 137, 137n, 140, 153  
 Santafede, Fabrizio 15, 128, 128n, 130n, 134, 134n, 135n, 159, 159n, 160, 162, 167, 174  
 Santucci, Paola 144n  
 Sanvito, Paolo 113n, 116n, 121n  
 Sapegno, Natalino 35n  
 Saracino, Cosimo 157n  
 Sarnelli, Pompeo 138n, 143, 143n, 181n, 182, 182n  
 Sartori, Antonio 33n  
 Sartorio, Giulio Aristide 272, 272n, 273  
 Savio, Francesco 141n  
 Savio, Giulia 107n  
 Scarpa, Tiziana 159n  
 Scarpellini, Pietro 335n  
 Scarrocchia, Sandro 113n, 115n  
 Scavizzi, Giuseppe 144n  
 Schankweiler, Kerstin 76n  
 Scherillo, Giovanni 140n  
 Schiaminossi, Raffaello 163, 175  
 Schiavone, Andrea 38  
 Schlosser, Julius von 51n, 257, 257n, 258, 260, 274  
 Schütze, Sebastian 159n, 228n  
 Scilla, Agostino 19, 217, 217n, 218, 218n, 219-222, 222n, 223, 223n, 224-226, 226n, 227-228, 228n, 229-232, 232n, 233-237, 237n, 238-245, 245n, 246, 246n, 247, 247n, 248, 248n, 249, 249n, 250-253  
 Sciolla, Gianni Carlo 14, 108, 108n, 111n, 115n, 120, 120n, 146n, 323n, 324n, 329n, 331  
 Scipione (Gino Bonichi *detto*) 312  
 Scipione di Consa 129n  
 Scirocco, Elisabetta 136n  
 Scognamiglio, Ornella 76n, 131n, 182n  
 Scoppa, Orazio 130, 130n  
 Scoriggio, Lazzaro 158n  
 Scrofani, Saverio 293, 293n  
 Scudieri, Magnolia 263n  
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani *detto*) 18, 193, 195, 198, 199n, 202, 202n, 203, 203n, 204, 204n, 208-209, 209n, 210-211, 214, 214n, 215  
 Seeländer, Nicolaus 247  
 Segala, Marco 218n  
 Seidel, Max 205n  
 Sellitto, Carlo 162, 168  
 Selvatico, Pietro 255, 255n, 256, 263-264, 264n, 274  
 Semeghini, Pio 310, 315-317  
 Serassi, Pierantonio 212n  
 Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges 58  
 Serra, Alessandro 100n  
 Sertoli, Giuseppe 299n  
 Settembrini, Luigi 66, 69  
 Settesoldi, Enzo 41n  
 Severino, Marco Aurelio 135n  
 Sforza, Francesco 48, 48n  
 Sgarbi, Vittorio 310n  
 Shearman, John 206n, 207n, 208, 208n  
 Shoemaker, Innis H. 194n, 210n  
 Sickel, Lothar 142n, 143n  
 Siebental, Barbara 293n  
 Sigismondo, Giuseppe 138n, 144n, 181, 181n, 182  
 Signorini, Telemaco 262n  
 Simal López, Mercedes 145n, 146n  
 Simpson, Margaret 96  
 Sinigaglia, Francesca 317n  
 Sisi, Carlo 261n, 264n

- Slawinski, Maurice 158n  
 Smick, Rebekah 212n  
 Smith, John Thomas 91, 91n, 92, 92n, 93n, 97, 100n  
 Sohm, Philip 38n  
 Solari, Angelo 68-69  
 Solimano I 213  
 Solinas, Francesco 159n  
 Solis, Virgil 142n  
 Solmi, Franco 307, 307n, 308, 308n, 309, 309n, 310, 310n, 311, 311n, 317  
 Soprani, Raffaello 144, 144n  
 Soria, Francesco 126n, 132, 132n  
 Sorrenti, Maria Teresa 130n  
 Sorrentino, Antonio 213n  
 Sottile, Giovanni Battista 157n  
 Spadafora, Adriano 128, 134  
 Spalletti, Ettore 262n  
 Spatafora, Francesca 284n  
 Spencer, John R. 48n  
 Speranza, Fabio 153-155  
 Speranzi, David 42n  
 Spilimbergo, Adriano 308  
 Spinello Aretino (Spinello di Luca Spinelli *detto*) 59  
 Spinosa, Nicola 137n, 160n  
 Sricchia Santoro, Fiorella 130n, 148n, 160n  
 Stallschus, Stefanie 76n  
 Starita, Simona 144n  
 Stefanoni, Pietro 163n  
 Steiner Weber, Astrid 196n  
 Stelluti, Francesco 226, 226n, 227-228  
 Stendardo, Enrica 131n, 182n  
 Steno (Stenone), Nicolaus 226, 226n, 227-228, 228n, 231-232, 234, 247  
 Stiegler, Bernd 356n  
 Stock, Simon 94n, 98n, 100n, 103n  
 Stolypin Scherbatoff, Elena Petrovna 357  
 Strambone, Giovanni Francesco 131  
 Strazzullo, Franco 125n, 131n, 140n  
 Strinati, Claudio 204n  
 Stroganoff, Grigorij Sergeevič 24, 351, 351n, 352, 352n, 353, 353n, 354-356, 356n, 357, 357n, 358, 358n, 359-360  
 Stroganoff Scherbatoff, Maria Grigorievna 357  
 Strozzi, Palla di Onofrio 29n  
 Strzygowski, Josef 115n, 324, 324n, 352n  
 Suida, William 144, 144n, 146n, 163n  
 Suida Manning, Bertina 144, 144n, 146n, 163n  
 de Superville, Humbert 58  
 Susinno, Stefano 63
- T
- Tacca, Pietro 30n  
 Tacchino, Pietro 130n  
 Tafuri, Manfredo 194n  
 Tagliagamba, Sara 135n  
 Tagliolini, Caterina 68  
 Taine, Hyppolite 77  
 Tallini, Gennaro 166n  
 Talvacchia, Bette 194n, 199n  
 Tamerl Luger, Gerlinde 27n  
 Tarallo, Michela 136n  
 Tartuferi, Angelo 117n  
 Tassi, Roberto 310n, 318, 318n  
 Tasso, Francesca 352n  
 Tasso, Torquato 141n, 161n, 180  
 Tassoni, Agostino 146  
 Tebaldeo (Tebaldi), Antonio 196, 197n, 200n, 201n, 202-203, 203n, 204, 204n, 205, 205n, 206, 206n, 207n, 208-209, 211-212, 214, 214n  
 Tebaldi, Jacopo 196n  
 Tenerani, Pietro 10, 68  
 Teocrito 206n  
 Terraroli, Valerio 112n  
 Terzaghi, Maria Cristina 130n, 145n  
 Tesauero, Agostino 149n  
 Tesauero, Emanuele 245n  
 Thiébaud, Dominique 118n  
 Thomine, Alice 75n  
 Thorvaldsen, Bertel 68, 301  
 Tintoretto, Jacopo 38, 84  
 Tischbein, Wilhelm 67  
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 38-39, 162, 170, 175, 193, 195, 203n, 214n, 241n  
 Toesca, Elena 40n  
 Toesca, Pietro 14, 107n, 108, 108n, 109-110, 110n, 111-111n, 112, 112n, 113, 113n, 114, 114n, 115, 115n, 116, 116n, 117, 117n, 118, 118n, 119, 119n, 120, 120n, 121, 121n, 122, 122n, 325  
 Tongiorgi Tomasi, Lucia 243n  
 Tonini, Lucia 352n  
 Tononi, Fabio 27n  
 Toppi, Nicolò 126n, 132, 132n  
 Torelli, Flaminio 143n  
 Torre, Angelo 108n  
 Torres, Pietro 138  
 Torriano, Piero 312, 312n  
 Tortelli, Benvenuto 149, 149n  
 Toscano, Bruno 164n  
 Toscano, Maria 127n  
 Tosi, Alessandro 243n  
 Tosi, Arturo 312  
 Tosini, Patrizia 147n  
 Tota, Anna Lisa 259n  
 Tranchellini, Nicodemo 48, 48n  
 Trento, Dario 312, 312n  
 Trezzini, Angiolo 277  
 Tricca, Angiolo 269-270, 270n  
 Trinci, Manuela 221n  
 Tromby, Benedetto 141n  
 Tropea, Mario 285n  
 Trovato, Paolo 197n  
 Tufari, Raffaele 141n, 144, 144n  
 Turboli, Severo 15, 140-141, 141n, 142, 146-147, 147n  
 Turini, Baldassarre 44n  
 Tusini, Gian Luca 115n  
 Tutini, Camillo 148n  
 Tuzet, Hélène 285n  
 Tzetztes, Giovanni 41, 41n, 42, 42n

- U  
 Urgesi, Domenico 157n  
 Ussi, Stefano 262n
- V  
 Vaiani, Elena 133n  
 Vairo, Giovanni Domenico 130  
 Valente, Isabella 64, 271n  
 Valeri, Silvestro 268  
 Valeri, Stefano 330n, 334n, 339n  
 Valerio, Siro 267  
 Valéry, Paul 78  
 Valli, Francesca 260n  
 Van Der Aa, Pieter 131n  
 Van Gastel, Joris 143n  
 Van Gogh, Vincent 313n  
 Van Huysum, Jean 354, 359  
 Varchi, Benedetto 50n  
 Varese, Ranieri 75n  
 Vargas, Carmela 108n, 111n, 117n  
 Vasari, Giorgio 29n, 30n, 31n, 33-35, 35n, 36n, 37-38, 38n, 39, 39n, 40, 42, 42n, 43, 43n, 44, 44n, 45n, 46, 46n, 47n, 48n, 50n, 51, 59, 136, 137n, 140n, 148, 148n, 163, 194, 194n, 195, 202, 202n, 205n, 214n, 257  
 Vasi, Mariano 181n, 182, 182n  
 Vassall, Elizabeth (lady Holland) 93n  
 Vecce, Carlo 245n  
 Vellani Marchi, Mario 315  
 Velo, Girolamo Egidio 255  
 Ventra, Stefania 112n  
 Venturi, Adolfo 23, 78, 109, 109n, 110, 111, 111n, 112-113, 116, 121, 259, 259n, 324n, 329, 329n, 330n, 331-332, 332n, 333-336, 336n, 337, 337n, 338, 338n, 339, 339n, 340n, 343n, 345-347, 351  
 Venturi, Aldo 329-330  
 Venturi, Lionello 109, 109n, 110, 110n, 116, 323, 329, 332n, 339, 339n, 341-342, 347  
 Verde, Paola Carla 130n  
 Verga, Ettore 267n  
 Veronese, Benedetto 147n  
 Veronese, Carlo 147n  
 Veronese, Gabriele 147n  
 Veronese, Paolo 147n  
 Verrocchio, Andrea 34-36, 49, 49n  
 Verrocchio, Tommaso 34n  
 Vetere, Benedetto 127n  
 Vicini, Emilio P. 33n  
 Vigh, Éva 126n  
 Vigliante, Giovanni Battista 142, 154  
 Villano, Fabrizio 131  
 Villari, Elisabetta 76n  
 Vinciguerra, Decio 329  
 Viné, Maria Luisa 354  
 Violante, Tommaso 149n  
 Viollet-le-Duc, Eugène 78  
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 139n  
 Visconti, Ennio Quirino 68, 292, 292n  
 Vivant Denon, Dominique 289, 289n  
 Vöge, Wilhelm 78  
 Voghel, Teodoro 142, 154  
 Volpato, Giovanni 67  
 Volterrani, Silvia 193n  
 Vredeman de Vries, Hans 142  
 Vredeveld, Harry 207n  
 Vuillamy, Benjamin 102
- W  
 Waddington, Raymond B. 193n, 199n, 202n  
 Wakefield, Andre 232n  
 Waldman, Louis Alexander 44n  
 Walker, Matthew F. 229n  
 Waller, Richard 229-230  
 Wallis, George Augustus 98  
 Walter, Ingeborg 204n, 213n  
 Warburg, Aby 78  
 Wat, Pierre 75n  
 Wedekind, Gregor 260n  
 Weeks, Christopher 49n  
 Wickhoff, Franz 78, 113, 352n  
 Wiegels, Rainer 285n  
 Williams, Rosemary 218n  
 Winckelmann, Johann Joachim 21, 284-289, 291, 293, 299, 301  
 Witte, Arnold 138n  
 Woessler, Winfried 285n  
 Wolf, Gerhard 49n  
 Wolff Purcell, Rosamond 218n  
 Wölfflin, Heinrich 78  
 Wolk-Simon, Linda 194n, 195n, 199, 199n  
 Woodall, Joanna 203n  
 Woodward, John 242, 245  
 Wotton, William 242, 245-246, 246n, 247, 252  
 Wouk, Edward H. 194n  
 Wren, Christopher 229  
 Wright, Alison 30n  
 Wyatt, Richard James 98
- Y  
 Young Ottley, William 58
- Z  
 Zabiello, Giorgio 352, 357n  
 Zangheri, Luigi 207n  
 Zapperi, Roberto 204n, 213n  
 Zappia, Caterina 269n  
 Zeri, Federico 236n  
 Zerner, Henri 162n  
 Zeusi 212, 212n, 300  
 Zezza, Andrea 127n, 130n, 135n, 149n, 160n  
 Zito, Paola 135n  
 Zocchi, Arnaldo 269  
 Zucker, Mark J. 162n  
 Zullo, Giovanni Pietro 164, 164n, 165, 165n, 166n  
 Zunica, Caterina 145n  
 Zùñiga, Juan de 128

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE 2022 A CURA DI SCALPENDI EDITORE S.R.L.  
PRINTED IN ITALY